ANAIS DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL

2018

REDE DE MUSEUS UFPEL

50 ANOS 1969 2019 UFPEL

PR Pró-Reitoria de EC Extensão e Cultura

ANAIS
DA SEMANA DOS
MUSEUS
DA UFPEL

2018

VOLUME 2

ISSN

Andréa Lacerda Bachettini
Silvana de Fátima Bojanoski
Organizadoras

Diagramação e Edição: Matheus Blaas Bastos
Foto de capa: Rede de Museus

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
Ubirajara Buddin Cruz – CRB 10/901

S471a Semana dos Museus da UFPel
Anais do... / Semana dos Museus da UFPel ; org. Andréa Lacerda Bachettini, Silvana de Fátima Bojanoski. – Pelotas: Ed. da UFPel, 2018.
– v. 2. : il. - Realização da Rede de Museus da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura.
ISSN: 2674-6298
Modo de acesso: https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/asm

1.Extensão. 2.Semana dos museus. 3.Museus. I.Bachettini, Andréa Lacerda. II.Bojanoski, Silvana de Fátima. III.Título.

CDD: 069.93781

EXPEDIENTE

REITORIA

Reitor
Pedro Rodrigues Curi Hallal

Vice-Reitor
Luis Isaías Centeno do Amaral

Direção de Gabinetes da Reitoria
Taís Ullrich Fonseca

Assessores da Reitoria
Alexandre Fernandes Gastal
Gilberto Loguercio Collares
Lúcia Maria Vaz Perez

Assessor da Vice-Reitoria
Paulo Roberto Ferreira Jr.

Pró-Reitora de Graduação
Maria de Fátima Cóssio

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Flávio Fernando Demarco

Pró-Reitora de Extensão e Cultura
Francisca Ferreira Michelon

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento
Otávio Martins Peres

Pró-Reitor Administrativo
Ricardo Hartlebem Peter

Pró-Reitor de Infra-estrutura
Julio Carlos Balzano de Mattos

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis
Mário Renato de Azevedo Jr.

Pró-Reitor de Gestão Pessoas
Sérgio Batista Christino

EXPEDIENTE

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA

Pró-Reitora de Extensão e Cultura
Francisca Ferreira Michelon

Coordenador de Extensão e Desenvolvimento Social
Felipe Fehlberg Herrmann

Coordenador de Arte e Inclusão
João Fernando Igansi Nunes

Coordenadora de Patrimônio Cultural
Silvana de Fátima Bojanoski

Chefe do Núcleo de Formação, Registro e Acompanhamento
Ana Carolina Oliveira Nogueira

Núcleo de Formação, Registro e Acompanhamento
Rogéria Aparecida Cruz

Núcleo de Formação, Registro e Acompanhamento
Cátia Aparecida Leite da Silva

Chefe do Núcleo de Ação e Difusão Cultural
Matheus Blaas Bastos

Chefe da Chefe da Seção de Mapeamento e Inventário
Andréa Lacerda Bachettini

Chefe da Seção de Captação e Gestão de Recursos
Mateus Schmeckel Mota

Seção de Captação e Gestão de Recursos
Elias Lisboa dos Santos

Chefe Seção de Integração Universidade e Sociedade
Elcio Alteris dos Santos

Secretaria
Nádia Najara Lruger Alves

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 9
Andréa Lacerda Bachettini e Silvana de Fátima Bojanoki

PREFÁCIO 10

A SEMANA DOS MUSEUS E A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA 10
Francisca Ferreira Michelon

1. A REDE DE MUSEUS DA UFPEL 12
Silvana de Fátima Bojanoki

2. SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL 2018 14

2.1 Palestra 14

A conservação fotográfica e as novas tecnologias: considerações a partir da capacitação técnica na Fototeca Nacional do México 14
Denise Stumvoll

2.2 Comunicações 25

2.2.1 A atuação da Rede de Museus nas comemorações dos 135 anos da Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel 25
Lisiane Gastal Pereira
Marlene dos Santos de Oliveira
Noris Mara P. M. Leal

2.2.2 Conexões entre Acervo Digital, curadoria colaborativa e Patrimônio e Museu Virtual 33
Rafael Teixeira Chaves
Noris Mara Pacheco Martins Leal

2.2.3 Brincando com o patrimônio: as ações educativas desenvolvidas pelo Laboratório de Educação para o patrimônio – LEP/UFPel entre 2013 e 2017 39
Rafael Teixeira Chaves
Gizele dos Santos Amaro
Patrícia Cristina Cruz Sá
Carla Rodrigues Gastaud

2.2.4 Museografía experimental en comunidades afrovenezolanas 51
Yara Altez

2.2.5 Processos e reflexos da Educação Patrimonial sob metodologia continuada e progressiva: um caso com alunos da rede pública de ensino de Bagé-RS 61
Pétrya Bischoff

2.2.6 Piedra Pintada y la musealización del patrimonio arqueológico venezolano 70
Leonardo Páez

2.2.7 Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter: Desafios e Perspectivas para Museus de Ciências Naturais Universitários 79
João Iganci

2.2.8 Iconografia e discussão de proposta de tratamento de restauro da escultura de São João de Deus pertencente ao Museu de Arte Sacra da Bahia 88
Isis Fófano Gama

2.2.9 Conexão entre extensão e comunidade: o Projeto Documentação, Restauração e Exposição da Obra Senhoras Tomando Chá da Pinacoteca Matteo Tonietti, Rio Grande, RS 97
Isis Fófano Gama
Kerllen Peres Cavalheiro
Andréa Lacerda Bachettini

2.2.10 Leitura Iconográfica: uma visão artística do clipe *Otherside* 106
Francielle Rosa dos Santos
Andréia Zanchetti

2.2.11 Levantamento de elementos decorativos da residência n°2832 da Rua Tiradentes, Pelotas, RS 114
Jacqueline da Silva Basilio

2.2.12 Musealização do Patrimônio Industrial: proposta para a antiga Metalúrgica Abramo Eberle S/A (MAESA) – Caxias do Sul / RS **123**
Jossana Peil Coelho

2.3 Oficinas **133**

2.3.1 A leitura do patrimônio cultural de Pelotas-RS a partir de uma experiência fotográfica com telefones celulares **133**
Roberto Heiden

2.3.2 Oficina de marmorização de papéis: aspectos introdutórios da técnica **142**
Raquel França Garcia Augustin

2.3.3 Os cemitérios, lugares de cultura: um novo olhar e a patrimonialização desses espaços – o Minicurso de Arte Funerária **151**
Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho

2.4 Museus na Rua **158**
Andréa Lacerda Bachettini
Silvana de Fátima Bojanoski

APRESENTAÇÃO

Andréa Lacerda Bachettini e Silvana de Fátima Bojanoki
Organizadoras dos Anais da Semana dos Museus da UFPel 2018

É com grande satisfação que apresentamos os Anais contendo os textos da Semana dos Museus de 2018. A proposta anunciada nos Anais do ano anterior, de manter uma periodicidade anual, foi alcançada. Uma vez mais a publicação é resultado de um trabalho colaborativo de pessoas que trabalham na Rede de Museus, na Pró-Reitoria de Extensão e na Editora da UFPel.

A cada ano, a partir de um tema lançado pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) e adotado pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), os museus de tantos lugares se organizam para comemorar o dia 18 de maio, data instituída como o Dia Internacional de Museus. Esta comemoração, que se extende por toda a semana, é o mote para trazer discussões e dar visibilidade aos desafios lançados aos museus em um mundo cada vez mais complexo. Para o ano de 2018 o tema proposto foi Museus hiperconectados: novas abordagens, novos públicos.

Na programação da Semana dos Museus da UFPel este tema instigante esteve presente, por vezes diretamente, outras vezes tangencialmente, nas comunicações, palestra, oficinas e eventos. Os Anais, ao dar publicidade aos textos gerados por estas atividades, pretende registrar o que foi apresentado entre os dias 14 e 20 de maio de 2018. É sempre um registro parcial, pois muito mais acontece em um evento que envolve as comunidades acadêmicas e outras tantas comunidades que interagem no mundo dos museus e das coleções universitárias. Mas o texto publicado traz em si a potencialidade de novas reflexões. Que elas venham e se multipliquem, em benefício dos novos e também dos já tradicionais públicos dos nossos museus.

PREFÁCIO

A SEMANA DOS MUSEUS E A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Francisca Ferreira Michelon
Pró-Reitora de Extensão e Cultura UFPel

Há 16 anos o Instituto Brasileiro de Museus comemora a existência dos museus com uma agenda de atividades em todo o Brasil. A agenda, formada pela adesão livre dessas instituições a um chamado temático, ocupa sete dias de uma semana de maio na qual está o dia internacional dos museus (18). Ano a ano, a agenda cresce e os museus aderidos registram aumento das visitas no período. Nessa ocasião, ocorrem eventos, como o que se registra nestes Anais, que oportunizam relatos, reflexões, troca de experiências e conteúdos entre os profissionais dos museus e entre esses e o público em geral. Portanto, além de uma celebração, trata-se de um momento para aprofundar e qualificar os conhecimentos que se estão formando na área.

Os temas que norteiam as Semanas dos Museus são propostos pelo ICOM (Conselho Internacional de Museus) a partir da avaliação da área no contexto mundial. Todos os temas relacionam questões pungentes no campo dos museus, que merecem destaque e reflexão. As instituições que aderem à Semana adotam e geralmente, interpretam ou adaptam o tema a sua realidade de modo que a ocorrência da Semana em diferentes lugares evidencia leituras particulares do tema e, consequentemente, ações diversificadas.

Para a Universidade Federal de Pelotas (UFPel) a Semana dos Museus tem importância destacada. São muitos os motivos: o fato de que em 2006 a Instituição atendeu ao chamado do IBRAM para criar o Curso de Graduação em Museologia, passando, portanto, a participar da formação de novos museólogos no Brasil. Dois anos depois, criou o Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, reforçando, desse modo, uma das áreas inerentes aos Museus. O Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural surgiu no mesmo ano do curso de Museologia e, assim, uma área de patrimônio formou-se integralmente na instituição, contando com os cursos de graduação e pós-graduação no nível de mestrado e doutorado. Ressalta-se que a UFPel tem cursos de graduação e pós-graduação em áreas afins: Antropologia, Arqueologia, História, Arquitetura e Urbanismo, Geografia e Direito.

Também a UFPel possui três museus instalados, surgidos em épocas diferentes e de diferentes temáticas entre si, além de projetos duradouros que atuam com museus da área rural, museus municipais e virtuais. O que se espera, portanto, é que um evento ocorrido na Semana dos Museus expresse a intensidade das discussões que ocorrem, comumente, no âmbito dos cursos e que contribua para o avanço do conhecimento teórico e práticos sobre os museus.

No entanto, o que pretendo destacar é a relação entre a Extensão Universitária e os Museus Universitários. As universidades situam os seus museus seguindo princípios próprios, podendo ou não estar diretamente vinculados à Extensão. A flexibilidade dessa decisão não decorre de uma interpretação livre do conceito de extensão ou de museus por parte das instituições, mas de questões administrativas e acadêmicas que particularizam o funcionamento de cada uma. Seja como for, em todos os lugares a legitimidade do vínculo entre a dimensão extensionista e os museus se estabelece em uma trama de relações inequívocas, fundada, notadamente, na condição do diálogo, da recepção e da integração entre diferentes públicos e saberes que pautam a essência de ambos. Por essa razão e tendo em vista que a cultura, na sua acepção mais ampla, se faz e resulta de processos de integração, os museus são equipamentos culturais que nas universidades podem cumprir, com excelência, a missão dialógica e integradora da extensão.

É assim que a UFPel entende os seus museus e, para incentivá-los ao cumprimento dessa missão concretizou em 2017 o surgimento da Rede de Museus e Acervos da UFPel. Os três museus, assim como os projetos, estão vinculados a unidades acadêmicas e a Rede de Museus à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura. Cumpre dizer, então, que a Rede de Museus transmite na sua ação precípua em relação aos museus a missão extensionista que se percebe, também, na publicação dos Anais da Semana de Museus na UFPel. Ao fazê-lo, estamos cumprindo com o objetivo memorial de apresentar uma trajetória documentada pela compilação dos trabalhos inscritos no evento. Tornar público esse conteúdo é, igualmente, torná-lo acessível, ampliando o seu alcance.

Por outro lado, o frescor da discussão expressado anualmente na ocorrência da Semana é contemplado pela facilidade e rapidez com que esse produto, o registro dos trabalhos na forma de Anais, circula rapidamente por estar disponível na internet. E ressalto o fato de que dos 15 textos publicados, seis oriundam de trabalhos de pesquisa. O restante segue o modelo de um relato crítico de ações extensionistas desenvolvidas nos museus ou por esses. Todos os textos envolvem estudantes universitários dos níveis de graduação e pós-graduação. Assim, faz-se evidente o desejável vínculo entre o trabalho extensionista e a produção científica no campo dos museus. Também destaco que os trabalhos não se restringem à região onde se insere a UFPel. A pesquisa amplia a abrangência do tema para outras cidades, estado e para outro país. A pluralidade é bem-vinda.

Assim, os Anais da 16ª Semana dos Museus da UFPel, o segundo organizado pela Rede de Museus, é uma expressão do pensamento que baliza a atual política extensionista na UFPel. Nele se evidencia o desejo de que todo o diálogo encontre suas formas, de que a divulgação da ciência esteja implícita na ação extensionista, de que o compromisso social da universidade é manter ativo e flexível o conhecimento e de que esse encontra nos museus um lugar privilegiado, integrador, acolhedor, criativo e aberto.

Que possamos ter cada vez mais museus!

1. A REDE DE MUSEUS DA UFPEL

Silvana de Fátima Bojanoki
Coordenadora da Rede de Museus da UFPel

Os pontos positivos de um trabalho em rede não são difíceis de identificar: conexão, articulação e fortalecimento são os mais evidentes. Em 2017 os representantes de museus e de projetos vinculados às temáticas museológicas da UFPel criaram uma Rede de Museus, a qual foi formalizada pela resolução do Consun nº 15, de 28 de setembro de 2017.

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

Desde então os membros nomeados para compor o Conselho Consultivo trabalham em conjunto com a Coordenação da Rede de Museus da UFPel para executar ações e atividades relacionadas à sua missão.

Nas reuniões e eventos organizados ao longo do ano pelos componentes da Rede de Museus ganha destaque o valor do trabalho colaborativo. É este espírito que permite improváveis aproximações, como o museu de história natural com o museu de arte ou da coleção do herbário com a coleção de documentos de história da alfabetização. Se as tipologias dos acervos são distintas, os objetivos e os desafios são similares.

Os museus e coleções vinculados às universidades são por essência os espaços nos quais as dimensões da extensão, do ensino e da pesquisa se encontram e se potencializam. São lugares inerentemente multidisciplinares e interdisciplinares, onde os saberes e fazeres se concretizam e se difundem em múltiplas formas de relações com as comunidades.

Na Semana dos Museus de 2018, assim como em outros eventos, ali estavam presentes os três museus da UFPel: o Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, o Museu do Doce e o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo – MALG, que na época recém havia mudado para o novo endereço no centro histórico da cidade. O Museu de Arqueologia e Antropologia (MUARAN), ainda que não tenha sede, propôs suas atividades a partir do acervo existente. Os museus do entorno de Pelotas ou de outros municípios próximos, que estão vinculados à Rede de Museus através dos projetos dos professores e bolsistas que desenvolvem ações extensionistas no Museu da Colônia Francesa, no Museu Gruppeli, no Museu da Colônia Maciel e no Museu Histórico de Morro Redondo. Outras iniciativas de projetos participam da Rede, como o virtual Museu das Coisas Banais, o Planetário da UFPel, o HerbárioPel, o HISALES (Centro de Documentação História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos Livros Escolares), assim como os cursos de graduação em Museologia e de Conservação e Restauração.

Trata-se de uma rede em plena expansão, que se fortalece na medida em que novos e diversos colaboradores encontram espaços para dar visibilidade e divulgar projetos, pesquisas e acervos existentes nas unidades da UFPel. Este é o caminho, sigamos juntos, colaborativamente.

2. SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL 2018

2.1 Palestra

A conservação fotográfica e as novas tecnologias: considerações a partir da capacitação técnica na Fototeca Nacional do México

Denise Stumvoll
Mestre em História da Arte - PPGAV/IA/UFRGS
nisestum@gmail.com

Resumo: O presente artigo pretende relatar a residência profissional realizada na Fototeca Nacional e Sistema Nacional de Fototecas do México, oportunizada pela da bolsa de capacitação do Ibermuseus e o projeto de multiplicação desenvolvido no formato de palestras em diversas cidades e instituições do Rio Grande do Sul. Através da observação, participação e entrevistas sobre o tratamento técnico dos acervos fotográficos analógicos e digitais, sua gestão e conservação, a capacitação visou problematizar as transformações provocadas pela inserção das novas tecnologias. A Fototeca Nacional exemplifica uma trajetória de manutenção de projetos e como equacionar os custos para manter estas duas especificidades de acervos e sua disponibilização online para os usuários. A capacitação técnica e a reflexão contínua sobre o mundo digital "pós-fotográfico" são apontadas como uma forma para enfrentar essas transformações e contribuir para a salvaguarda dos acervos, evitando perda de tempo, recursos materiais e humanos.

Palavras-chave: Fotografia analógica; Conservação fotográfica; Tecnologia digital; Acervo fotográfico.

Na segunda metade do século XX pudemos vivenciar a transição da fotografia analógica para digital e nesse contexto as instituições que abrigam acervos fotográficos passam também a ter outras prioridades para preservação e acesso seja as reproduções digitais, quanto as imagens produzidas no suporte digital. Diante disso, a motivação principal em conhecer a Fototeca Nacional (FN) e o Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo), instituições vinculadas Instituto Nacional de Antropologia e História do México (INAH) foi de traçar paralelos entre fototecas de outras latitudes. O acervo fotográfico do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (MCSHJC)[1],

[1] O acervo do MCSHJC, gerenciado pela Secretaria de Estado de Cultura, Turismo, Esporte e Lazer, iniciou sua informatização a partir dos anos 2000 e com o Projeto Memória Visual de Porto Alegre, realizado no ano de 2007, foram disponibilizadas ao usuário através de um banco de dados e imagens, exposições e publicação.

guardada as distinções, também vem enfrentando os desafios da passagem para o universo digital.

O projeto de capacitação teve como foco, portanto a observação do fluxo de tratamento técnico do acervo fotográfico destacando as transições para novas tecnologias. Neste sentido foi vivenciado este novo fluxo de trabalho, o qual exige agregar novos conhecimentos e a importância de estruturação de políticas e recursos financeiros, bem como, da definição de normas e procedimentos em conservação fotográfica.

O presente artigo pretende relatar a capacitação técnica ocorrida na Fototeca Nacional, através da bolsa Ibermuseus, bem como o projeto de multiplicação[2] decorrido desta experiência, que constou em palestras para a comunidade de servidores e estudantes sobre a conservação fotográfica e as transformações provocadas pela inserção das novas tecnologias. A contrapartida também engloba a realização de projetos de conservação fotográfica e acesso online às coleções fotográficas do Museu (MCSHJC). E se divide em duas partes, a primeira que aborda a experiência na FN e a segunda na qual, aproveitando as discussões ocorridas em torno do tema levanta algumas reflexões sobre as mudanças ocasionadas pela imersão tecnológica em que vivemos e seus reflexos no tratamento técnico realizados em instituições específicas com acervos fotográficos, ou seja, o impacto das mudanças em relação à produção fotografia, antes analógica, e agora sua multiplicação digital; a questão da digitalização dos acervos analógicos composto por uma multiplicidade de processos históricos fotográficos e sua digitalização e o crescente público pesquisadores, curadores, estudantes em geral, usuários de imagens fotográficas e seu acesso remoto. A relação deste público na atualidade com um número crescente de produção de imagens digitais e sua conservação. A relação da fotografia enquanto documento e a memória histórica, antes plasmada, na materialidade dos acervos e agora – virtual – conservada em repositórios digitais.

A Fototeca Nacional/SINAFO/INAH, localizada na cidade de Pachuca, Hidalgo (86 km da cidade do México), constitui o acervo fotográfico mais importante do México. Está sob sua guarda cerca de 900 mil peças fotográficas que representam o trabalho de mais de dois mil autores, agrupadas em 46 coleções destacando-se Arquivo Casasola, C.B. White/W.Scott, Felipe Teixidor, Hugo Brehme, Tina Modotti e Guilherme Kahlo. Podemos encontrar imagens do período de 1847 a nossos dias e nesta amplitude histórica e temática entrar em contato com a história política, social e artística do México. Oferecem uma gama ampliada de serviços, desde a visitação ao *Museo de la Fotografia* e à Sala Nacho López, bem como através de exposições itinerantes. A consulta ao acervo da FN pode ser realizada através da página da internet www.foto-

2 Agradeço à direção e aos servidores da Fototeca Nacional, ao Ibermuseus pela bolsa concedida e também a todas as parcerias que se efetivaram no projeto de multiplicação, tais como: Sistema Estadual de Museus (SEMRS), Curso de Museologia/ Departamento de Ciências da Informação /Faculdade De Biblioteconomia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Fabico/UFRGS), Prefeitura de São Leopoldo/Sistema Integrado de Museus e Espaços de Memória (SIMMEM)/ Museu do Trem, Curso Tecnologia em Fotografia/Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, Rede de Museus e Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas.

teca.inah.gob.mx e em dois lugares, na cidade de Pachuca, nas instalações da FN e na cidade do México. A venda de reproduções dessas imagens pode ser feita através do catálogo online (acesso a 400 mil registros), sendo as tarifas estabelecidas pela Lei federal de direitos pela Secretaria da Fazenda e Crédito Público. Caso haja necessidade de pesquisar algum material original, o acesso se dá por meio de autorização.

A realização de conferências e debates, o Encontro Nacional de Fototecas e também as publicações de livros e da Revista *Alquimia* (publicação quadrimestral com tiragem de mil exemplares) são atividades de difusão do acervo e de conhecimentos relacionados à gestão de uma fototeca, extremamente importantes para a atualização e divulgação do saber técnico e de envolvimento do grande público e demais acervos do país.

Considerando a trajetória de 40 anos da instituição, sua fundação no ano de 1976 com a aquisição do Arquivo Casasola, uns dos mais representativos da instituição, devido aos registros deste período da história mexicana, podemos perceber que a sua história está entrelaçada com a própria história da fotografia, as transformações do processo analógico para o digital. Neste sentido, foi interessante observar como a instituição respondeu e acompanha esta transição. Tema que estaremos abordando aqui, na observação das práticas e nas questões que foram sendo suscitadas durante a residência.

A primeira situação trata do modo de acesso aos dados e as imagens por parte dos usuários. Antes da informatização, ocorrida no início dos anos 1990, o usuário tinha acesso aos dados catalográficos através de fichas ou formulários e poderia adquirir uma fotografia em papel com marca d'água da instituição para sua pesquisa. Para tanto, a sede tinha vários laboratórios fotográficos para realização das reproduções do acervo e a confecção de cópias para uso geral. Este trabalho era realizado, portanto por fotógrafos e laboratoristas. A pesquisa e a visualização das imagens envolviam por mais tempo os catalogadores, bem como era realizada através do manuseio direto das cópias. Parece inegável, portanto, as vantagens do sistema informático com as imagens digitais. Contudo, um novo fluxo de trabalho foi implantado e o acesso aos novos conhecimentos tornou-se indispensável.

Durante a visita técnica pude observar e participar de um treinamento que envolveu o fluxo de trabalho nas seguintes áreas: conservação preventiva, armazenamento nas reservas técnicas, catalogação, digitalização/ catalogação eletrônica, ação educativa e exposição do patrimônio fotográfico do México. A abordagem sobre o Sinafo foi realizada a partir de entrevista com o Diretor Juan Carlos Valdez Marín, o qual trouxe conteúdos relevantes sobre o funcionamento do Sistema e seus encontros anuais de fototecas no país mexicano. A FN já realizou dezoito encontros, oportunidade única para a troca de experiências entre profissionais da área, além das oficinas ministradas pelos chefes de departamentos para os servidores de outras fototecas.

No primeiro dia, após a apresentação à Subdiretora do Sinafo/ FN e tutora da residência, Mayra Mendonza, que fez uma explanação detalhada sobre o circuito de trabalho estipulado na Fototeca e como seria o cronograma da residência. Depois me acompanhou em um percurso que envolveu todas as reservas técnicas e os módu-

los de trabalhos específicos para conservação, catalogação e digitalização/catálogo eletrônico, momento no qual houve uma apresentação da minha trajetória profissional e do acervo fotográfico do MCSHJC, instituição vinculada à Secretaria da Cultura, Turismo, Esporte e Lazer e a motivação desta residência para os chefes de seção e servidores.

O arquivo de autoria de Agustín Víctor Casasola Velasco (1874-1938), filhos e associados é o fundo principal por ter originado a constituição da FN (na qual também se depositaram fundos originários do Museu Nacional). É considerada a coleção mais famosa da Revolução Mexicana por ser formada por imagens produzidas pelos pioneiros da fotorreportagem e da imprensa no país no início do século XX (e que se estende até 1972). Atualmente soma a quantia de quarenta e seis fundos, em destaque para os que narram diferentes facetas da história do México e da história da fotografia. Somando quase um milhão de cópias, negativos e álbuns fotográficos. O conjunto arquitetônico construído no final do século XVII, o qual abrigou muitas ocupações entre elas, o convento de São Francisco com a igreja ao lado, foi estrategicamente adaptado para funcionar como museu, fototeca, com salas administrativas, laboratórios de conservação, laboratório fotográfico, oito reservas técnicas, sala da catalogação e biblioteca de apoio, bem como sala da digitalização/catálogo eletrônico. No pátio interno se tem acesso à Sala Nacho López destinada às exposições temporárias realizadas mediante edital ou curadoria, bem como um módulo da montagem das exposições.

Durante a residência estive com a coordenadora da área de conservação, Rosangél Baños Bustos, momento no qual houve uma explicação detalhada do trabalho realizado naquele setor. No momento estavam trabalhando em uma coleção com suportes fotográficos variados e Violeta Garcia, coordenadora de catalogação, estava vistoriando e classificando a coleção por temas. Ela me explicou que este setor é o que recebe as coleções e para cada item é preenchida uma ficha com os dados de número de inventário, chave técnica, data de intervenção, tipo de intervenção e estado de conservação. O número de inventário é um número corrido o qual é utilizado em todas as legendas das fotografias, anotado no verso e parte frontal dos envelopes e materiais de acondicionamento. A chave técnica é composta de três classificações: o processo fotográfico, a coleção a qual pertence e o formato padrão ou aproximado do item. Seria como um número de chamada que dá a ver o objeto a partir destas informações. Para tanto, seguem um manual organizado em formato de abanico (leque) com tabelas referentes à classificação. Para reconhecer o processo seguem a tabela ilustrada do livro *Care and identification of 19th-century photographic prints* (REILLY,1986) e a tabela por períodos históricos de vigência dos processos fotográficos no mundo. Para os formatos utilizam uma régua com a numeração correspondente para até 35mm, até 5.1-7.6 cm (2x3”), até 10.2-12.7 cm (4x5”), até 12.7-17.8 cm (5x7”) e assim por diante. Para coleções, iniciaram utilizando letras e a passaram para números, dado a entrada de de novas coleções posteriormente. Todo o inventário foi realizado nestas fichas técnicas, cujas informações foram repassadas para o sistema de catalogação informatizado e permanecem em arquivo físico também.

As recomendações que embasam o trabalho de conservação estão relacionadas

à ética institucional sobre a manutenção do objeto como um documento histórico, as intervenções como reversíveis, ou seja, sem alteração no original. Devem respeitar a história do objeto e suas camadas do tempo, o objetivo principal é a estabilização. O trabalho realizado não envolve a emulsão das fotografias e negativos, somente o suporte ou substrato. A melhor intervenção é não intervir, senão por alguém especialista, o restaurador. O livro "Conservación de fotografía histórica y contemporánea: fundamentos y procedimientos" de Juan Carlos Valdez Marín (2008) é um importante manual para as atividades de conservação da FN, além dos cadernos técnicos publicados pela instituição.

Figura 01 - Realização de higienização de negativos de vidro.

Outra etapa da residência foi realizada na área de catalogação, a partir de uma explanação teórica do processo que se iniciou em 1986, até a organização do catálogo online e logo em seguida uma atividade prática de preenchimento da ficha catalográfica. A publicação do INAH sobre Normas Catalográficas do Sinafo de Paula Moulain em 2005 e outra fonte de apoio para o entendimento deste trabalho, conforme Violeta Garcia, são as Normas Mexicanas de Catalogação. Foram discutidas questões como a importância da organização do acervo para o usuário através deste processo de recuperação de informação, ou seja, a partir da descrição informativa de que uma imagem contém é possível criar estes pontos de acesso para a pesquisa. Interessava também, perceber qual o impacto da tecnologia da sistematização de dados via computador e como foi a transição de um sistema manual para informático. Violeta ressaltou que, uma vantagem foi preservar a integridade física do acervo, já que o manuseio dos materiais fotográficos agora acontece muito mais raramente. Neste sentido, o catálogo online que está sendo disponibilizado agora, ampliou as possibilidades de pesquisa e acesso às imagens de forma digital.

A migração dos dados começou a ser realizada entre os anos de 1995 e 1996 e em 30 anos já haviam integrado praticamente todos os dados no sistema em relação

às coleções que já estavam na Fototeca. Depois foram acompanhando as mudanças tecnológicas relacionadas ao *software*, sistemas e equipamentos. Na opinião da coordenadora, atualmente nada se compara ao sistema anterior.

Ressalto que as ferramentas metodológicas desenvolvidas pela Fototeca são de extrema utilidade como o tesauro de termos para descritores e linhas de tempo com vocabulários controlados. O método é extremamente útil para manter a uniformidade dos dados, já que são seis catalogadores, bem como para a inserção de novos servidores em projetos de catalogação.

O tratamento documental resulta extremamente ágil, a meta anual são trinta mil peças e a diária são quarenta a cinquenta peças. Atualmente o trabalho está centrado na depuração e atualização de dados, bem como na integração de novas informações aos registros do catálogo. O Sinafo compartilha o mesmo programa de catalogação com os afiliados do sistema, ou seja, com outras fototecas de outras regiões e cidades.

Outra etapa deste fluxo de tratamento técnico é a digitalização, um trabalho que substituiu a reprodução fotográfica analógica e que de forma contundente, nos coloca a incorporação de novas tecnologias, especificamente, das imagens enquanto um arquivo digital. Neste aspecto, nota-se que em relação aos equipamentos que a FN recebeu investimentos importantes, como na escolha dos computadores Macintosh, tecnologia específica para processamento de imagens e trabalhos gráficos. E hoje, os investimentos também se traduzem no aumento de espaço de armazenamento e memória, o que torna a digitalização mais ágil, facilita o compartilhamento de imagens e estabelece normas e segurança dos *backups* em repositório digital.

Este setor desenvolve uma meta de 60 a 70 imagens digitalizadas diariamente. Em formato TIFF e capturada com 16 bits e resolução de 600 dpi, sendo que para o usuário disponibilizam em 300 dpi. A ampliação da resolução se deve à possibilidade de visualização de detalhes, a qual é muito importante para pesquisas históricas. O tratamento de imagens fica restrito à manipulação de curvas de tons para ajustar as diferenças entre o original e o digital, pois o objetivo é que o usuário veja o objeto, com seus tons, processo e imperfeições. Para que este tenha acesso às informações, são colocados os metadados, a partir de uma rede de comunicação entre os setores.

Figura 02 - Comparação entre a cópia em papel fotográfico e a imagem digitalizada.

Em relação à obsolescência do sistema informático, a FN se sobressai por ter uma economia de custos no processo, de uma forma geral, não só especificamente no México. E justamente, pela economia gerada pela consignação de equipamentos e escolhas que não dependem, sobretudo, da exportação (já que a manutenção se torna mais cara) que eles podem utilizar máquinas de primeira linha.

Perpassando o fluxo de trabalho que envolve a conservação, catalogação e reprodução digital da peça, percebe-se que a metodologia de conservação preventiva está intimamente relacionada com este protocolo. Segundo o Diretor Juan Marín, este funcionamento se assemelha com um relógio suíço, conhecido justamente devido a sua precisão. Está metáfora da precisão de um relógio ilustra bem o *métier* de uma fototeca. Na área da reserva técnica temos nas oito salas que guardam materiais fotográficos, a proteção da edificação, a escolha dos equipamentos de controle da temperatura, umidade e luz, bem como um rigoroso protocolo de controle da movimentação de objetos entre os setores por quais circulam dentro do fluxo de trabalho, anteriormente mencionado. O material específico para a guarda destes objetos é armazenado e acondicionado visando à proteção no manuseio e também para que o espaço seja aproveitado ao máximo.

Figura 03 - Aspecto interno de umas das salas das reservas técnicas.

Após a passagem por vários setores da Fototeca realizei entrevistas com o diretor Juan Marín e a subdiretora Mayra Mendonza. Nesta ocasião, foi ressaltada a questão do intercruzamento no binômio: difusão e conservação fotográfica. Marín, explicou esta interdependência entre ações de difusão e conservação, já que ninguém investiria em conservação preventiva de imagens, senão pudesse ter acesso a elas. Também a exposição, pesquisa e circulação de fotografias, não seriam possíveis sem uma série de ações realizadas visando a sua longa permanência. O Sinafo, dirigido também por ele, iniciou suas atividades em 1993, sendo outro exemplo importante de compartilhamento de informações e conhecimentos, estimulando a capacitação de pesquisadores, historiadores, arquivistas, etc. situação mais que necessária em um momento de transição e de abertura para novas tecnologias.

Essa não pode ser algo impeditivo, mas a busca de novas alternativas, enquanto um processo sustentável, como nos mostra a experiência da FN. Portanto, o desenvolvimento desta questão metodológica, entrecruzando a conservação preventiva e as novas tecnologias, é uma excelência no trabalho realizado e perpassa todos os setores, seja no trabalho interno de cada área, como no fluxo entre essas.

A seguir, aprofundamos algumas reflexões sobre o tema da residência profissional, problematizando a repercussão das transformações tecnológicas e a conservação fotográfica analógica e digital.

Segundo RITCHIN (2009), no seu livro *Después de la Fotografia*, já podemos constar que “entramos na era digital e a era digital entrou em nós”, ou seja, estabe-

lecida esta imersão, temos a tecnologia digital como pressuposto e isso resulta em diversas alterações sobre a percepção humana, sobre nosso sentido do tempo, sobre a noção de comunidade, sobre nós mesmos - como seres virtuais:

> "É inevitável. As mudanças nos meios de comunicação, especialmente aqueles com tanta penetração como os digitais, nos exigem viver de forma distinta, com percepções e expectativas em constante movimento. (...) Marshall McLuhan alguma vez comentou: " Um peixe nada sabe sobre o que é precisamente a água. Um peixe não sabe que a água é úmida porque não tem a experiência do seco. Uma vez imersos nos meios, apesar de todas as suas imagens, sons e palavras, como conhecer os efeitos que estes têm sobre nós? (RITCHIN, 2009, p.9) (tradução nossa).

No momento em que a fotografia analógica sofre alterações estruturais, em que há uma mudança no seu estatuto, sua condição de objeto físico e sua capacidade de transmitir informações também se alteram e sua condição ontológica de vínculo com a realidade é interrogada. A fotografia nestes termos passa a ser "pós-fotográfica" (FONTCUBERTA, 2012, p.62), devido à desmaterialização do suporte.

Esta alteração importante na qual "o princípio de realidade inerente à fotografia tradicional obedecia justamente às características dessa gênese tecnológica, segundo a qual a imagem nascia da projeção de uma cena sobre a superfície fotossensível" (FONTCUBERTA, 2012, p.65) coloca em xeque o uso documental da fotografia. Nesse sentido, uma das primeiras discussões que surgiram durante o projeto de multiplicação durante as palestras, foi sobre o processo de catalogação fotográfica e a junção destes metadados no arquivo digital da imagem. Assim há uma certificação das informações contidas do arquivo e uma série de políticas e recomendações de órgãos competentes para o gerenciamento eletrônico de documentos, o que engloba também diretrizes para criação de um repositório digital confiável. Outra questão que norteia o planejamento de informatização do acervo é a obsolescência dos equipamentos. Como vimos no caso da FN é possível intervir neste processo da sociedade de consumo através de parcerias com empresas de equipamentos de informática.

Cabe ressaltar que o trabalho da Fototeca Nacional é exemplar. Há um fluxo estabelecido e os investimentos são planejados para que a digitalização e catalogação, não tenham que ser refeitos ou que ocorram perdas, aproveitando ao máximo os recursos humanos e financeiros. De modo que, o conhecimento, a capacitação técnica, a equipe multidisciplinar sendo valorizados, com certeza se tornam mais importantes que a necessidade de substituição por equipamentos mais avançados.

Para finalizar esta reflexão, é muito pertinente a ideia de RITCHIN (2009), expressa anteriormente, de que estamos intensamente imersos neste processo de transição, no qual temos muitos questionamentos e poucas respostas definitivas. A migração para o domínio digital poderia significar a impossibilidade da leitura humana direta das fotografias? Ou seja, estaríamos definitivamente reféns das novas tecnologias para ter acesso às imagens? Conforme o questionamento de EDMONDSON (2017)

esse acesso e o reconhecimento de que as imagens continuaram existindo depende da manutenção de tecnologias cada vez mais complexas, com os riscos que isso traz. "Esses riscos são aceitáveis? Quanto tempo essas tecnologias resistirão à aparentemente inexorável maré da obsolescência?" (EDMONDSON, 2017, p. 60).

O autor alerta, portanto, para a necessidade de planejamento na gestão de acervos, o que no caso das instituições públicas brasileiras é extremamente necessário. E o que dizer sobre a importância da metodologia de conservação preventiva e o gerenciamento de riscos direcionados às coleções fotográficas em um contexto de desmaterialização do suporte? São questões que problematizam a mudança da tecnologia para o digital e que no caso desta residência profissional puderam ser conhecidas na prática, que não se encerram aqui, ao contrário, estão em constante movimento.

Referências

BURGI, Sergio. **Organização e preservação de acervos fotográficos**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006.

CONARQ. **Recomendações para digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes**. Rio de Janeiro: CONARQ, 2010. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/.../Recomendacoes_digitalizacao_completa.pdf.> . Acesso em: 23/02/2018.

CONARQ. **Diretrizes para a implementação de repositórios arquivísticos digitais confiáveis** - rdc-arq - resolução nº 43, de 04 de setembro de 2015. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Recomendacoes_digitalizacao_completa.pdf.> . Acesso em: 23/02/2018.

CINEMATECA BRASILEIRA (coord.). **O Dilema Digital**: questões estratégicas na guarda e no aceso a materiais cinematográficos digitais. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2009.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual: filosofia e princípios**. Brasília: UNESCO, 2017. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0025/002592/259258POR.pdf>. Acesso em: 10/03/2018.

FONTCUBERTA, Joan. **A Câmera de Pandora**. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

ICOM-CC. **Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível.** Rio de Janeiro: ICOM-CC, 2008. Disponível em: <http://www.abracor.com.br.>. Acesso em: 15/03/2018.

JÜRGENS, Martin. **Preservação de cópias digitais em arquivos e coleções de**

imagens– Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica n°5. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MARÍN, Juan Carlos Valdez et al. **Cadernos del Sistema Nacional de Fototecas**. Mexico: INAH, 2014.

MARÍN, Juan Carlos Valdez. **Conservación de fotografía histórica e contemporánea: fundamentos y procedimientos.** México: INAH, 2008.

MOSCHIARO, Clara. **Diagnóstico de conservação em coleções fotográficas** – Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica n°6. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MOULAIN, Paula. **Normas Catalográficas do Sinafo/INAH**. México: INAH, 2005.

PAVÃO, Luiz. **Conservação de Colecções de Fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 1997.

REILLY, James. **Care and identification of 19th-century photographic prints. USA**: Eastman Kodak Company, 1986.

RITCHIN, Fred. **Después de la Fotografia**. Ve S. A. de C. V. Oaxaca: Fundación Televisa, 2009.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz; ROSADO, Alessandra; FRONER, Yacy-ara (org.). **Tópicos em Conservação preventiva**. Belo Horizonte: LACICOR - EBA- UFMG, 2008.

SPINELLI, Jayme; PEDERSOLI JR., José Luiz. **Biblioteca Nacional: Plano de gerenciamento de riscos: salvaguarda e emergência**. Ed. Rev. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

2.2 Comunicações

2.2.1 A atuação da Rede de Museus nas comemorações dos 135 anos da Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel

Lisiane Gastal Pereira
Graduanda do Bacharelado em Museologia - Universidade Federal de Pelotas; lisi.gastal@gmail.com

Marlene dos Santos de Oliveira
Graduanda do Bacharelado em Museologia -Universidade Federal de Pelotas; marlensoliver@gmail.com

Noris Mara P. M. Leal
Professora do Departamento de Museologia Conservação e Restauro do Instituto de Ciências Humanas - Universidade Federal de Pelotas
norismara@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho aponta para as atividades realizadas através da Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) na realização do inventário do acervo da Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel (FAEM). O trabalho está sendo efetuado através de visitas aos diferentes setores da unidade onde busca-se identificar as coleções que se formaram ao longo dos anos entre documentos, fotografias e objetos, realizar a sua documentação, higienização e o seu devido acondicionamento. O resultado do trabalho irá se constituir na construção de um banco de dados e será base para a organização de um memorial referente aos 135 anos de história da unidade mais antiga da UFPel. O Memorial irá expor parte do seu acervo, contribuindo assim para divulgar sua história, que se mantém ainda hoje viva e ativa, corroborando desta forma a sua importância no cenário acadêmico que atravessou o tempo formando pessoas que auxiliaram a projetar o nome da instituição no âmbito nacional.

Palavras-chave: Museu. Patrimônio. Memória. Acervos universitários. Rede de Museus.

Introdução

A Rede de Museus, é um órgão suplementar da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PREC) da UFPel, e foi criada no ano de 2017 com a missão de unir as instituições, processos e projetos museológico existentes na universidade, para a construção de uma política para a área, de forma a desenvolver ações de gestão, valorização do patrimônio museológico e de aproximação com a comunidade. Neste sentido, a

Rede atua em conjunto com os museus e os demais processos museológicos que fazem parte da universidade, bem como em projetos de extensão que tenham o foco em acervos museológicos, objetivando difundir para a comunidade a história da universidade e suas diferentes unidades e o conhecimento que ela gera.

Além disso, a Rede também atua em busca de parceria com as unidades pertencentes à instituição, a fim de realizar o mapeamento e documentação de suas coleções, pois, ao longo da trajetória de qualquer instituição, ocorre, de forma intencional ou não, a geração de um acervo através da guarda de documentos, fotos e objetos, os quais se tratam de importantes fontes históricas destes locais. Neste sentido, a Rede atua buscando a identificação e documentação destes acervos universitários para poder preservar e, posteriormente, extroverter estas coleções para a comunidade na qual a instituição está inserida, o que valoriza o patrimônio cultural e científico produzido pela universidade.

Desta forma, firmou-se, ainda no ano de 2017, uma parceria entre a PREC e a FAEM, unidade mais antiga da universidade que completará 135 anos de existência neste ano de 2018. Esta parceria propiciou o início do trabalho da Rede de Museus junto à unidade para a realização do inventário do seu acervo. A partir deste trabalho, será organizado um memorial que mostrará a trajetória desta unidade desde a sua implementação até os dias atuais, expondo e comunicando através de suas coleções a sua contribuição no cenário acadêmico dentro da UFPel.

A importância da realização deste trabalho está na divulgação para a comunidade, tanto a acadêmica quanto a externa, deste relevante acervo. As atividades realizadas no âmbito da Rede de Museus auxiliam outras pesquisas através do levantamento que está sendo realizado, e, também, beneficiam os alunos envolvidos no projeto, pois os mesmos tem nestas ações a possibilidade de exercer o que é aprendido em sala de aula, configurando-se assim em um laboratório repleto de informações que propicia que o conhecimento seja colocado em prática de maneira interdisciplinar, fortalecendo na sua formação o tripé ensino, pesquisa e extensão.

A Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel e a atuação da Rede de Museus no seu acervo

Fundada em oito de dezembro de 1883 através de um decreto do Imperador D. Pedro II, e sob a denominação de Imperial Escola de Medicina Veterinária e de Agricultura Prática, a FAEM, inicialmente localizada no centro da cidade (Figura 1), trata-se da instituição de ensino agronômico mais antiga do Brasil em funcionamento ininterrupto. Além disso, trata-se também de uma das unidades fundadoras da UFPel, estando integrada à mesma desde a sua federalização, no ano de 1969, podendo ser considerada, desta forma, como uma das células embrionárias desta instituição de ensino.

Figura 1: Primeiro prédio da FAEM no centro da cidade
Fonte: https://www.facebook.com/Olharessobrepelotas

Durante sua trajetória, ao longo destes quase 135 anos, houve diversos acontecimentos históricos que legitimam a importância desta unidade da UFPel, como a formatura da primeira engenheira agrônoma do Brasil, Maria Eulália da Costa, no ano de 1915, e, também, a inauguração de seu atual prédio no ano de 1959, no Campus Capão do Leão (Figura 2), considerado o maior monobloco do país construído para o ensino de agronomia, que devido sua grande relevância contou com a presença do então Presidente da República Juscelino Kubitschek de Oliveira .

Figura 2: Atual prédio da FAEM
Fonte: https://wp.ufpel.edu.br/faem/page/2/

Ao longo de seus anos de existência, esta unidade acadêmica reuniu um vasto acervo produzido e adquirido durante a sua trajetória e o inventário deste acervo, que se configura como patrimônio universitário, irá contribuir para a preservação da memória dessa instituição, tendo em vista que

> O 'patrimônio universitário' é composto por todos os traços, tangíveis e intangíveis, da atividade humana relacionada ao ensino superior. É uma grande fonte de riqueza acumulada, que nos remete diretamente à comunidade acadêmica de professores/

> pesquisadores e estudantes, seus modos de vida, valores, conquistas e sua função social, assim como os modos de transmissão do conhecimento e capacidade para a inovação (UNIÃO EUROPÉIA, 2005 apud RIBEIRO, 2013, p. 90).

O trabalho está sendo efetuado por bolsistas dos cursos de Bacharelado em Museologia e de Conservação e Restauração, supervisionados por professores dos dois cursos que desenvolvem suas atividades na Coordenação de Patrimônio Cultural e Comunidade. Os diferentes setores da unidade são visitados em busca de documentos, fotografias e objetos tridimensionais que formam diversas coleções que se agruparam ao longo dos anos de existência da unidade e que contam a sua história. Busca-se compreender através deste levantamento de que maneira surgiram essas coleções que compõe a universidade, de que forma se dá a organização da vida acadêmica, os valores e a função social desta instituição de ensino.

A equipe está realizando a primeira fase da documentação deste acervo, processo este que, no âmbito dos museus, trata-se de parte indispensável nos cuidados com essas coleções, como afirma Oliveira (1994, p. 1), a documentação é

> Função básica para todo o restante processo que tem lugar na instituição museológica. Função básica pois dela dependem a conservação, a exposição, a restauração e as atividades educativas. As atividades de documentação são, portanto, atividades meio e não atividades fins.

Até o momento foram encontradas cartas, atas, plantas, publicações de jornais, fotografias de diferentes períodos, materiais e equipamentos didáticos, como as miniaturas de animais em gesso que datam do final do século XIX (Figura 3), entre outros. A realização do trabalho é feita através do preenchimento de ficha catalográfica com informações pertinentes ao item, seu registro fotográfico (ou digitalização, no caso de fotos), higienização e o devido acondicionamento, quando possível. É importante salientar que já foram realizadas mais de 1100 fichas catalográficas, e que ainda há salas e laboratórios a serem visitados, deixando claro que este número ainda irá aumentar e novos itens ainda serão documentados. As etapas realizadas até o momento caminham em direção da preservação deste patrimônio, o que irá assegurar que as futuras gerações terão acesso à história desta unidade que tem marcado gerações.

Figura 3: Miniaturas em gesso de equinos e bovinos.
Foto: Katia Helena Dias, 2017.

Dentre os itens inventariados até o momento, as fotografias (Figura 4) foram as que apresentaram maiores dificuldades com relação a sua documentação, pois se tratam de cerca de 900 fotos, de diferentes períodos, eventos e acontecimentos, com poucas informações a seu respeito. Foi necessário realizar uma primeira análise, onde as fotos foram separadas por períodos e temas e, posteriormente, com o auxílio de técnicos e professores que atuam na unidade, pode-se realizar uma identificação mais minuciosa onde foi possível reconhecer pessoas, eventos, locais e períodos. Essa atividade fez com que estes funcionários da FAEM encontrassem nessa tarefa um modo de evocar suas memórias. No entanto, muitas fotografias ainda precisam ser identificadas, sendo este um trabalho que ainda terá continuidade.

Figura 4: Análise e identificação das fotos.
Fonte: Acervo Rede de Museus, 2017.

A realização deste trabalho já vem trazendo importantes resultados em pesquisas de outras áreas. Os alunos da disciplina de Conservação e Restauração de Pinturas, ministrada pela professora Andréa Bachettini, do curso de Bacharelado em

Conservação e Restauração, utilizou estes materiais para resgatar a memória deste acervo durante o restauro efetuado em um dos quadros de formatura do Curso de Agronomia. No quadro, o nome de alguns formandos já havia se perdido com o passar do tempo e, através dos livros de atas de formatura que foram encontrados por intermédio do trabalho de mapeamento do acervo realizado pelos bolsistas e professores, foi possível identificá-los.

O Banco de Dados e o Memorial Maria Eulália da Costa

De forma a cumprir com parte da missão da Rede de Museus de aproximar os acervos universitários da comunidade, o inventário que está sendo realizado do acervo da FAEM será disponibilizado através de um banco de dados que está sendo desenvolvido em parceria com a Prof Tatiana Tavares da Ciência da Computação. Esse banco de dados terá como objetivo facilitar o acesso da população a essas coleções, suas respectivas informações e imagens, podendo ser utilizado até mesmo como base para futuras pesquisas, pois, assim como é afirmado por Bruno (1997, p. 49) “as coleções e acervos, enquanto suportes de informação são fundamentais para o desenvolvimento de pesquisas nas diferentes áreas de conhecimento”.

Além disso, o trabalho efetuado pela Rede de Museus contribuirá para a realização do memorial da FAEM (Figura 5), que será inaugurado dentro da programação de comemoração dos 135 anos da unidade que ocorrerá ao longo do ano de 2018. O espaço, que levará o nome da primeira engenheira agrônoma do Brasil que obteve seu título através da FAEM, Maria Eulália da Costa, irá se configurar como um importante local de preservação e comunicação da história e memória desta unidade que até então estava guardada nas salas e laboratórios com acesso restrito a poucas pessoas.

Figura 5: Projeto do Memorial Maria Eulália da Costa.
Fonte: https://wp.ufpel.edu.br/faem135anos

Esta etapa de extroversão do acervo é essencial, pois, segundo Roque (2010, p. 51) “no âmbito dos museus, a revitalização do patrimônio passa não só pela forma como o preserva e estuda, mas também pela forma como o disponibiliza e transmite como o comunica ao seu público”. Para Cury (2005, p. 34), no âmbito museológico, a exposição trata-se do principal meio de comunicação com o público já que “é na exposição que se potencializa a relação profunda entre o homem e o objeto no cenário institucionalizado”.

Considerações finais

O patrimônio cultural da FAEM, que faz parte da UFPel, através de sua catalogação e de seu Memorial, constituirá em um meio propício à difusão do saber que circula no âmbito acadêmico de forma a tornar acessível o que é produzido em seu interior. “A comunicação é o elemento estruturante que define e assegura a eficácia das restantes ações museológicas: se falhar torna estéreis as ações de recolha, conservação e estudo” (ROQUE, 2010, p. 51). O trabalho que a Rede de Museus efetua procura a interação e aproximação da sociedade como um todo com o patrimônio da universidade o qual se trata também de um patrimônio histórico das cidades de Pelotas e Capão do Leão.

O trabalho está em fase de execução, portanto, novos itens, ainda, integrarão este acervo, e a documentação continuará a ser elaborada. Os itens que estão sendo documentados são de inestimável importância, pois neles estão gravadas as marcas da história de uma instituição que atravessou o século, produzindo e divulgando o conhecimento, deixando registrados momentos de sua existência, acompanhando mudanças políticas, culturais e sociais, transformando várias gerações e conseguindo transpor barreiras das adversidades.

O presente projeto vem se mostrando como um laboratório de pesquisa para os alunos que dele participam, e o reconhecimento está na quantidade de documentos produzidos e que, em breve, estarão disponibilizados para consolidar a oportunidade de acesso à informação da comunidade, tornando o acervo acessível, cumprindo-se assim, um importante papel social.

Referências

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos.** 2. ed. – rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

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

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

FAEM HISTÓRICO. Disponível em: <http://wp.ufpel.edu.br/faem/historico/>. Acesso em: 24/04/2018.

MOTA, Aline Regiane de Jesus; et al. **A Rede de Museus da UFPel e a pesquisa nos acervos universitários: comunicando o patrimônio cultural.** In: Interdisciplinaridade nas ciências humanas: caminhos da pesquisa contemporânea. 1. ed. – Jaguarão: CLAEC, 2017, p. 2888.

REGIMENTO INTERNO DA REDE DE MUSEUS DA UFPEL. Disponível em: <http://wp.ufpel.edu.br/scs/files/2010/08/Resolu%C3%A7%C3%A3o-15-2017-CONSUN.pdf.>. Acesso em: 24/04/2018.

RIBEIRO, Emanuela Souza. **Museus em Universidades Públicas: Entre o Campo Científico, o Ensino, a Pesquisa e a Extensão**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, Brasília: v. 11, n. 4, maio/junho de 2013.

OLIVEIRA, Vânia Dolores. **As funções de pesquisa e documentação na museologia.** VII Fórum de Museologia do Nordeste, Fortaleza: 1994.

ROQUE, M.I.R. **Comunicação no Museu**. In: BENCHETRIT, S.F.; BEZERRA, R.Z.; MAGALHÃES, A.M. Museus e Comunicação: exposições como objeto de estudo. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. Cap.5, p.47-68.

2.2.2 Conexões entre Acervo Digital, curadoria colaborativa e Patrimônio e Museu Virtual

Rafael Teixeira Chaves
Museólogo - Universidade de Brasília
rafateixeirachaves@gmail.com

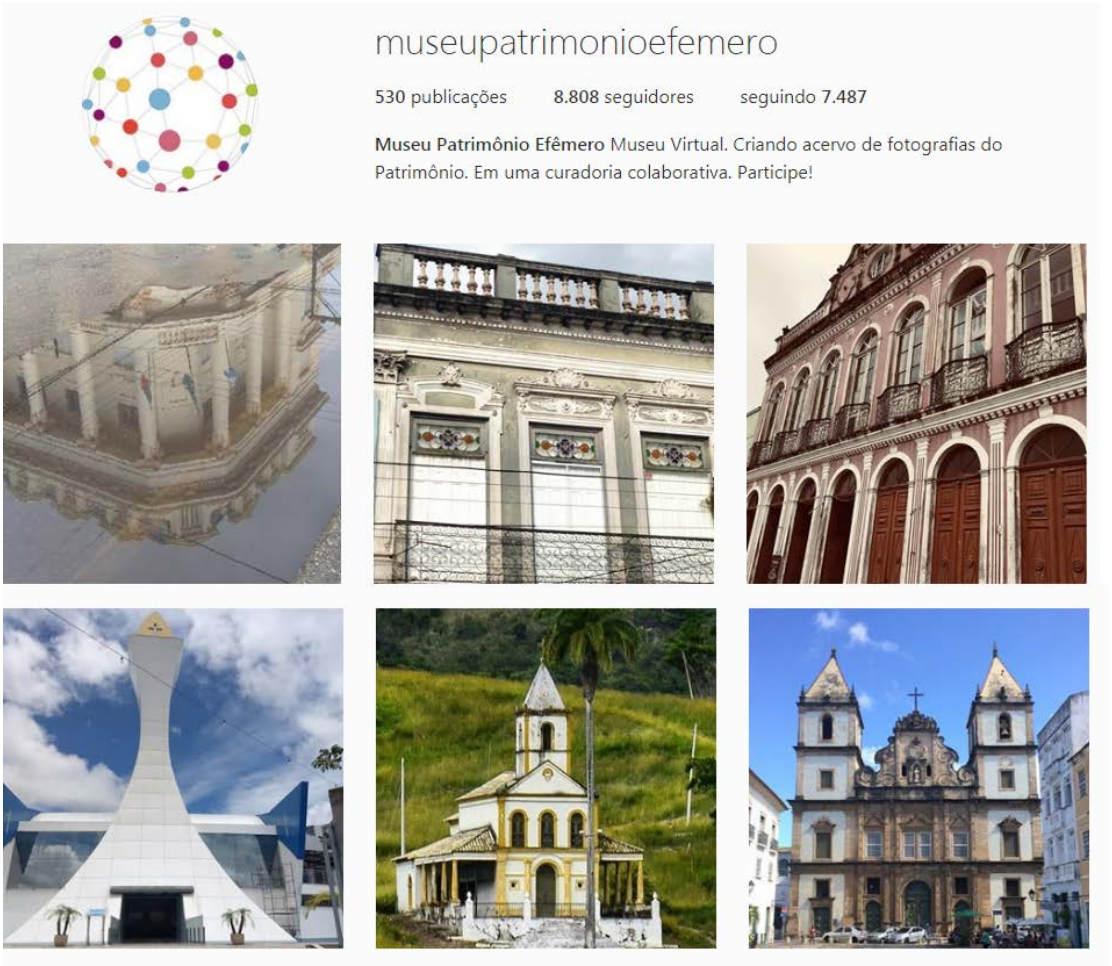
Noris Mara Pacheco Martins Leal
Professora do Departamento de Museologia Conservação e Restauro do Instituto de Ciências Humanas – Universidade Federal de Pelotas
norismara@hotmail.com

Resumo: O Museu Patrimônio Efêmero é um projeto de um museu virtual no Instagram que trabalha com a musealização instantânea através de olhares e contrastes do patrimônio com elementos naturais. Através de fotografias enviadas via endereço eletrônico, o público pode interagir e, assim, experienciar uma ação museológica, familiarizando-se com a missão integradora do Museu. Tendo como principal característica ser totalmente desenvolvido através de uma rede social. Seu acervo já ultrapassou duas mil fotos e já possui mais de oito mil seguidores.

Palavras-chave: Museu Virtual, Instagram, Fotografia, Patrimônio.

Introdução

Utilizando a ferramenta do Instagram como um suporte de rede, buscando a conexão entre as pessoas de diversos lugares desde que estejam conectadas. O Museu Patrimônio Efêmero tem como missão promover a reflexão e o reconhecimento do patrimônio cultural por meio de uma curadoria colaborativa de forma a incentivar a comunicação, preservação e expressão do patrimônio por meio de registros fotográficos, construindo um ambiente virtual e no aplicativo do Instagram.



PrFigura 1 - Print Screan Instagram Museu Patrimônio Efêmero

Procurando entender o processo museológico de um museu virtual, lançando mão de uma das redes sociais mais usadas, o Instagram, convidando os usuários a enviarem fotografias que ressaltem o contraste estético entre vida e edificação. Trata-se de um acervo colaborativo, o usuário torna-se protagonista na formação do acervo de um Museu.

Os dispositivos móveis conectados à internet permitem novos arranjos e novos modos de mediação semântica, narrativa e poética, que são abordados dentro da plataforma e usados com os processos museológicos atuando como um mecanismo contemporâneo de criação de coleções com um acervo captado de forma colaborativa com os usuários, estes enviam para o e-mail museupatrimonioefemero@gmail.com o nome, e seu ID no Instagram para que possa ser creditado na postagem, bem como o local onde a foto foi registrada.

Figura 02 - Print Screan Acervo Museu Patrimônio Efêmero

Pode ser visto como um laboratório, uma experiência e um instrumento, pois ele proporciona uma interação mais próxima e ágil com o público. Dentre as diversas tipologias emergentes dos contextos contemporâneos, podemos destacar os museus virtuais, que inserem as práticas e funções museais em novas perspectivas de interlocuções com seu entorno e com as comunidades com as quais se relacionam.

Metodologia

A mediação vem passando por este desenvolvimento com a tecnologia computacional e das telecomunicações, as instituições museológicas ganharam uma nova ferramenta comunicacional e, ao estudar o campo da museologia atual, percebe-se que ganharam uma nova perspectiva também: a de se renovarem.

Na comunicação no espaço virtual, quando se trabalha com redes sociais na internet, no entanto, os atores são constituídos de maneira um pouco diferenciada. Por causa do distanciamento entre os envolvidos na interação social, principais características da comunicação mediada por computador, os atores não são imediatamente discerníveis.

Assim, neste caso, trabalha-se com representações dos atores sociais, ou com construções indenitárias do ciberespaço (RECUERO, 2009:25).

O Instagram é uma ferramenta de mediação eficaz de comunicação museológica, principalmente pela interatividade proporcionando através de mediação diária. A comunicação museológica que antes era apresentada ao público através de canais específicos para cada mídia, atualmente vem se transformando, sendo possível a produção da comunicação e interação simultânea, esta comunicação nos museus virtuais se torna mais ampla, sendo assim, o visitante faz sua visita percorrendo a instituição no espaço virtual, visualizando o acervo museológico, em alguns casos, enviado por eles mesmos, entendendo que a função das instituições não é somente conservar o acervo, mas também viabilizar o acesso, nesta nova forma de comunicação o uso das novas tecnologias traz uma conexão em tempo real em espaço virtual em que o Museu acompanha as transformações que influenciam a sociedade.

Para o Instagram ser um meio eficaz de comunicação museológica é necessária

a mediação de um profissional habilitado, suas atribuições são muito importantes, tanto na parte de aquisição quanto de comunicação. A mediação é diária e deve ser feita várias vezes ao dia, respondendo mensagens, preenchendo a ficha de documentação do acervo, que é recebido através de e-mail, e nas postagens do acervo.

Então, se no Museu Virtual a mediação é indispensável e necessita ser uma aproximação diária do mediador com o público, podemos compreender o papel domuseólogo na mediação em um ambiente virtual, promovendo e salvaguardando acervos digitais. Executando em ambiente controlado de conversação em rede.

A mediação através do responsável pelo perfil no Instagram denominado Museu Patrimônio Efêmero estabelece a normatização para a aquisição do acervo, assim como desenvolve e mantém um relacionamento do Museu com os colaboradores e os usuários deste aplicativo.

A comunicação no Instagram implica em uma mediação diária, elaborando modelos visuais que aproximam e fidelizam o público. As redes têm uma vantagem extraordinária como a adaptação junto às atualizações, na internet compreendeu como uma rede de comunicação eletrônica permite que os usuários tenham acesso aos mais variados assuntos em diversas áreas do conhecimento. Nessa comunicação, o emissor e o receptor se misturam, tornando possível uma ideia de comunidade virtual através do imaginário da rede.

A rede social é dinâmica e ativa, mas sempre depende do fator de mediação e movimento diário. Para isso devemos conhecer as novas formas de conversação em rede determinando terminologias onde os usuários tenham compreensão deste novo fazer museológico. Através de fotografias enviadas para um endereço eletrônico, os sujeitos podem interagir e, assim, experienciar uma condição museológica.

Resultados

O Museu Patrimônio Efêmero, ainda está em construção uma construção diária, com adesão comprovada pelas interações, registrada desta maneira, nasce uma comunidade no ciberespaço, distribuída e colaborativa.

O ciberespaço é uma entidade real (LEMOS, 2002), pois faz parte de uma cultura planetária crescente. Em vez de um espaço fechado, é um local transnacional onde o corpo é suspenso pela abolição da noção do espaço convencional e pelos usuários que entram em jogo em diversos meios de sociabilidade.

Dentro do Museu Virtual, através de uma postagem referente ao acervo, há interação com as pessoas, de forma que elas interagem entre si, comentando e respondendo, na breve análise que foi possível realizar com as entrevistas, se comprovou a teoria da existência de uma comunidade no mundo virtual, de forma que os seguidores, além da interação, se tornam “amigos’’ no ciberespaço.

Considerações Finais

Museu Patrimônio Efêmero, pode ser considerado um museu com um acervo instantâneo efêmero. Também se analisou se o processo museológico utilizado pelo moderador do projeto é suficiente para o entendimento de como enviar o acervo, o tema do projeto e demais inquietações que os seguidores tenham sobre o projeto, os resultados mostraram que o moderador deve estar em constante atualização, em e-mails, no Instagram, possibilitando um suporte aos visitantes.

As redes sociais em museus estão ligadas à comunicação de forma ampla, estudar a comunicação museológica para além da comunicação, e abordar o fazer museológico, através do estudo de caso do projeto, analisando a influência atual do uso de dispositivos móveis, tornando um facilitador na mediação entre museu e público.

Neste caso apresentado no trabalho, fica entendido como o uso das redes sociais, empregado na comunicação museológica, utilizando métodos da área da museologia, faz com que esta comunicação seja um meio de entender o museu, atrelando os fatores socais e interativos, neste fazer diferente de museu.

Referências

ANICO, Marta. A **pós-modernização da cultura: património e museus na contemporaneidade.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre: ano 11, n. 23, jan/jun 2005, p. 7186.

CURY, M. X. **Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico – de Educação Patrimonial**. In: SOARES, A.L.R e KLAMT, S.C. Brasília, v.3, n. 1, 46, jan./dez. 2010, p. 27.

CHAGAS, Mário de Souza. **Em busco do documento perdido: a problemática da construção teórica na área da documentação**. Cadernos de Museologia, n. 2, 1994, p. 29-47.

FUNARI, P. P. A.; PELEGRINI, S. C.A. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

Guia dos Museus Brasileiros/Instituto Brasileiro de Museus, Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

HENRIQUES, **Rosali. A experiência do Museu da Pessoa**: a história do cotidiano em bits e bytes. Disponível em: <http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/13292 47967_ARQU IVO_historia_oral_rosali.pdf>. Acesso em: 01/10/2015.

HENRIQUES, Rosali. Museus Virtuais e Cibermuseus: A internet e os museus. Portugal, 2004.

MARTELETO, Regina. Redes sociais, **mediação e apropriação de informações: situando campos, objetos e conceitos na pesquisa em Ciência da Informação. Pesquisa Brasileira** MCB Disponível em: <http://wp.ufpel.edu.br/museudascoisasbanais/>. Acesso em: 09/07/2015

MAGALDI, Monique B. **Navegando no Museu Virtual: um olhar sobre formas criativas de manifestação do fenômeno Museu**. Perspectiva, 2010.

No museu com a turma do Charlie Brown. Cadernos de museologia. n. 2, 1994, p. 49 a 65.

PIERRE, Lévy. **O Que é Virtual**. São Paulo: Editora 34, 2011.

PIERRE, Lévy. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010.

PIZA, Mariana Vassallo. **O fenômeno Instagram: considerações sob a perspectiva tecnológica**. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/3243/1/2012_MarianaVassalloPiz a.pdf>. Acesso em: 09/07/ 2015.

POMIAN, Krzysztof. **Coleção. In: Enciclopédia Einaudi,** volume 1, Memória História. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.

RADLEY. Alan. **Artefacts, memory and a sense of the past**. In Collective remembering: Inquiries in social construction series. London: SagePublications, 1994.

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

RECUERO, **Raquel. Redes Sociais na internet.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2014.

RIEGL. Aloïs. **El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen.** Traduzido por Ana Pérez López. Madrid: La balsa de la Medusa, 2008.

2.2.3 Brincando com o patrimônio: as ações educativas desenvolvidas pelo Laboratório de Educação para o patrimônio – LEP/UFPel entre 2013 e 2017

Rafael Teixeira Chaves
Museólogo
rafateixeirachaves@gmail.com

Gizele dos Santos Amaro
Museóloga
gizeleamaroo@hotmail.com

Patrícia Cristina Cruz Sá
Graduanda do Bacharelado em Museologia – Universidade Federal de Pelotas
patricia-cristina-cruz@hotmail.com

Carla Rodrigues Gastaud
Professora do Departamento de Museologia Conservação e Restauro do Instituto de Ciências Humanas – Universidade Federal de Pelotas
crgastaud@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda as ações desenvolvidas pelo Laboratório de Educação para o Patrimônio, LEP, para o Museu do Doce da UFPel, no município de Pelotas/RS, dos anos 2013 a 2017. O LEP é um laboratório de ensino do Curso de Museologia da Universidade Federal de Pelotas, UFPel, no qual os alunos do curso desenvolvem projetos de ação educativa em museus e materiais pedagógicos para serem utilizados nessas instituições. Entre as ações desenvolvidas pelo laboratório estão o Pif Doce, o jogo de trilha Que casa é?, o Jogo de Memória do Museu do Doce, o Jogo de Memória Tátil, o livro de atividades Quindim e seus amigos e o Jogo da Velha do Doce.

Palavras-chave: educação para o patrimônio; ações educativas em museus; jogos para museus; Museu do Doce da UFPel; Laboratório de Educação para o Patrimônio.

O Laboratório de Educação para o Patrimônio – LEP está vinculado ao curso de Museologia da Universidade Federal de Pelotas e tem como propósito refletir sobre os museus como agentes educativos e colaborar com as instituições no desenvolvimento de ações educativas realizadas com o patrimônio cultural material e imaterial. Com o objetivo de propiciar a aproximação do sujeito com o patrimônio de forma lúdica e divertida e de despertar o olhar do indivíduo para o patrimônio cultural , o LEP desenvolveu uma série de jogos para crianças e adultos

O LEP abriga uma mediateca, iniciada em 2012 com a finalidade de agrupar e dispor para consulta uma variedade de materiais educativos e de divulgação produzidos por museus e por instituições voltadas para o patrimônio. Recebe o nome de

mediateca porque tem um acervo com grande diversidade de materiais de diferentes tipologias.

A mediateca já realizou contato com mais 250 instituições e centros culturais e, atualmente possui um acervo de 600 itens distribuídos entre jogos interativos, revistas, livros, livretos DVDs e CDs. Conhecer e receber os materiais educativos de organizações do Brasil e do exterior contribui para enriquecer o acervo da mediateca e as práticas educativas realizadas pelo LEP.

A partir destes materiais, e das condições e interesses locais, são criados os jogos e atividades que o Laboratório oferece às instituições locais, através dos quais os alunos do Bacharelado em Museologia têm a oportunidade de experimentar e realizar diferentes tipos de ação educativa. São atividades duplamente compensadoras: ganham os visitantes dos museus e ganham, também, os futuros museólogos que ampliam seu referencial e praticam o que aprendem no Curso.

Pensando na sociedade de um modo geral é possível verificar que as atividades educativas para o patrimônio podem despertar a consciência acerca da importância da preservação dos bens culturais, assim como Fonseca escreve:

> Ensinar e aprender a história local e do cotidiano é parte do processo de (re)construção das identidades individuais e coletivas, [...] fundamental para que os sujeitos possam se situar, compreender e intervir no espaço local em que vivem como cidadãos críticos (FONSECA, 2009. p. 113-138).

uma vez que, a partir do contato com o bem patrimonial e de um conhecimento maior de documentos e objetos salvaguardados pelas instituições de memória - sejam elas museus, arquivos, bibliotecas ou centros de documentação - é possível desenvolver uma nova visão do que está sendo guardado e da importância da preservação desses acervos.

Ao considerar que alguns processos de aquisição do conhecimento são facilitados quando tomam a forma de jogos (KISCHIMOTO, 2009, p. 57-71), a equipe do LEP optou por criar jogos que facilitassem uma relação mais próxima das pessoas com o bem cultural. Ao reafirmar identidades e trazer à baila referências de um passado por vezes desconhecido, os jogos mostram-se como uma forma de apropriação do patrimônio cultural, por quê:

> [...] são vivências, portanto, viabilização do ciclo de aprendizado: ação, reflexão, teorização e planejamento (ou prática). Um jogo [...] bem estruturado e corretamente aplicado proporciona resultados muito ricos, em termos de assimilação ou reformulação de conceitos (MILITÃO, 2000, p.26).

De acordo com Gonçalves (1996), o brincar, desde o início da civilização, é uma atividade das crianças e dos adultos, pois não se restringe somente à infância, embora seja predominante nesse período. Para Wajskop (1995, p 62- 69), a brincadeira se faz presente na vida adulta das pessoas em forma de jogos, uma vez que o “tocar

e o abraçar, olhar nos olhos e rir juntos pode ser importante em um processo de pluralidade cultural, desaceleração de estereótipos sexuais e maior compreensão das necessidades especiais" (DOHME, 2008).

A importância dos jogos educativos para o patrimônio parte do princípio que o sujeito que reconhece e valoriza o patrimônio tende a preservá-lo no presente e para gerações futuras (CASTRO, R. B.; CRUZ, P. C.; GASTAUD, C. R., 2015, p. 88-97).

Portanto, diante do fato de que o jogo é um facilitador da aprendizagem que estimula as capacidades cognitivas e motoras e promove a criatividade, o raciocínio e o desenvolvimento afetivo-social, desenvolveu-se uma série de jogos para crianças e adultos voltados ao patrimônio da cidade de Pelotas (CASTRO, R. B.; CRUZ, P. C.; GASTAUD, C. R., 2015, p. 50-56).

Entre 2013 e 2017, período objeto deste artigo, o LEP desenvolveu um conjunto de materiais que tinham por tema o Museu do Doce. Estes materiais têm por objetivo despertar no visitante o interesse pelo Museu, por sua arquitetura e pela história que ele conta, afinando os olhares e possibilitando uma aproximação do visitante com esse patrimônio. O Museu do Doce da UFPel, criado pela portaria nº 1.930, de 30 de dezembro de 2011, tem por missão salvaguardar os saberes e fazeres da tradição doceira de Pelotas e região. Adquirido no ano de 2006 pela UFPel, o prédio passou por um processo de restauração financiado pelo MEC, executado pela universidade e entregue à comunidade em maio de 2013. O Museu do Doce promove atividades de educação para o patrimônio, tais como, visitas guiadas e oficinas sobre o patrimônio edificado, o processo de restauro e significado do doce como patrimônio imaterial (GASTAUD, 2014, p. 91-105).

O Museu foi aberto ao público em 2013 com a função de "promover a pesquisa e a divulgação comunicação desse patrimônio". A instituição está sediada na Casa 8 da Praça Cel. Pedro Osório, na parte central da cidade de Pelotas. A casa pertenceu à família do Conselheiro Francisco Antunes Maciel e, mais tarde, serviu como sede do Quartel General da 8ª Brigada de Infantaria Motorizada de Pelotas e como órgao da Prefeitura Municipal.

A cidade de Pelotas, situada na região sul do Brasil, é conhecida pela tradição doceira. O Museu do Doce busca resgatar a memória da tradição doceira e saber o que o doce representa para a comunidade e para aqueles sujeitos diretamente ligados com essas atividades. O propósito do Museu é "justificado pelo papel social, cultural e econômico" do doce em Pelotas. Nesse sentido o museu cumpre a sua função tendo como vetor o Doce (GASTAUD, 2014, p. 91-105).

A partir de 2013 a equipe do LEP, inspirada pelo acervo que a mediateca oferece – que possibilita aos alunos uma ampliação de seus repertórios e de sua criatividade – começou a desenvolver jogos e materiais educativos para o Museu do Doce da UFPel, instituição parceira do Laboratório, com intenção de trazer o olhar dos visitantes aos detalhes e à história do museu.

Quebra cabeça

Em 2014 alguns jogos foram construídos e testados, o primeiro é um quebra-cabeça de 35 peças sobre a Praça Coronel Pedro Osório. O quebra-cabeça é composto por fotografias das casas de números, 2, 6 e 8[1], da Prefeitura Municipal, da Biblioteca Pública, do Grande Hotel e do antigo Banco do Brasil, todos localizados no entorno da praça. O quebra-cabeça é voltado para crianças que ainda não dominam a leitura, tem como objetivo mostrar alguns dos bens culturais do município. Diariamente muitas crianças passam na frente dos prédios históricos e não os reconhecem como patrimônio. Esse jogo busca informar o jogador que esses locais são parte da história da cidade.

Pife Doce

O segundo é um jogo de cartas sobre os doces finos, tradicionais de Pelotas, denominado Pife Doce. Trata-se de dois conjuntos de cartas, sendo um com a imagem dos doces e uma lista dos ingredientes utilizados em sua preparação e o outro com cada carta representando um dos ingredientes que entram na elaboração de diversos doces. Cada jogador retira uma carta do conjunto 1 (carta de receita) e descobre qual doce deverá montar em sua "mão". Os jogadores recebem inicialmente 5 cartas de ingredientes e a cada rodada compram uma carta e descartam outra, com o objetivo de juntar os ingredientes necessários para o doce indicado. Quem completar seu doce em primeiro lugar vence a rodada e soma os pontos atribuídos ao doce, que variam de acordo com a sua complexidade e estão indicados na carta da receita. Ao final do número de rodadas ou ao completar a somatória de pontos acordados, o jogo se encerra com a vitória do jogador que alcançou a maior pontuação.

A elaboração desse material foi feita a partir de uma pesquisa no INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais) Produção de doces tradicionais pelotenses (RIETH, 2008), que ocorreu em 2006 e foi financiada pela Unesco e pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento, por meio do Programa Monumenta.

A realização do INRC – Produção de Doces Tradicionais Pelotenses teve como proponente a Câmara de Dirigentes Lojistas de Pelotas (CDL) e contou com a parceria da Secretaria Municipal de Cultura de Pelotas e do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Foram inventariados 14 doces divididos em duas categorias: doces da zona rural ou doces coloniais e doces da zona urbana ou doces finos.

Que casa é?

O terceiro jogo é um jogo de percurso, que recebeu o nome Que casa é?, onde

[1] O Casarão 8 é a sede do Museu do Doce da UFPel.

os participantes devem identificar e localizar corretamente as imagens dos casarões do centro histórico de Pelotas. Nesse exercício os participantes devem posicionar na planta da Praça Coronel Pedro Osório, os monumentos históricos em suas respectivas localizações. Para isso sorteiam uma carta, que contem dicas históricas sobre um dos bens culturais. A partir dessas informações os participantes devem escolher o monumento correto e fixar no lugar correspondente.

Durante a aplicação dos jogos na segunda edição do "Dia do Patrimônio" – evento promovido pela Prefeitura Municipal de Pelotas, durante um final de semana em que a paisagem cultural e prédios históricos são sinalizados com bandeiras coloridas indicando a condição de tombamento e ficam abertos para visitação – foi possível perceber como essas atividades, desenvolvidas a partir do patrimônio – tanto edificado, quanto imaterial – foram recebidas pela comunidade participante.

Naquela ocasião, os jogos eram protótipos em fase de teste e foi possível avaliar o que deu certo e o que não funcionou, como no jogo "Que casa é?"que se mostrou mais complexo do que o esperado e precisou ser reavaliado em relação a idade dos jogadores, contudo atingiu o objetivo que era informar os participantes sobre a história e a importância da preservação dos bens culturais de Pelotas. Por outro lado, quando o quebra-cabeça foi confeccionado pensou-se que seria apreciado somente pelas crianças, contudo muitos jovens e adultos se sentaram prazerosamente para montá-lo.

Concordamos com Cury sobre a importância da avaliação contínua, para essa autora: a continuidade do processo de avaliação é o princípio que garante que os processos se tornarão sistemáticos e permitirão a comparabilidade dos resultados no decorrer do tempo (CURY, 2005, p.129) , para isso deixamos a disposição dos usuários papeis com a frase "Escreva aqui sua opinião" nos quais, após os jogos, registravam suas expectativas, impressões e sugestões. Nos dois dias em que os jogos estiveram disponíveis para o público, houve a participação de 158 pessoas das quais 38 compartilharam suas opiniões que foram tabuladas e consideradas no processo de finalização destes jogos e de construção dos próximos.

Livro de Colorir

O livro intitulado Colorir para conhecer: detalhes do Museu do Doce da UFPel, foi desenvolvido em 2015. A ação proposta pretende que os participantes aprendam brincando e pintando ilustrações produzidas, a partir dos estuques decorados dos forros do Museu do Doce, possibilitando uma observação atenta dos detalhes que embelezam a edificação.

O projeto Colorir para Conhecer, em uma etapa inicial, foi oferecido ao público ainda em protótipos de simples desenhos, para testar o tamanho das imagens, e sua complexidade. A partir da experiência foram alterados o tamanho dos desenhos a serem coloridos e a forma como foram vetorizados os estuques.

Após esta etapa, se fez o planejamento do livro de pintar, trazendo mais detalhes

arquitetônicos da edificação que abriga o Museu do Doce para perto de seu público. O ato de colorir provoca diversas sensações e ao mesmo tempo estimula a expressão e a curiosidade dentro do próprio museu. O objetivo do Livro de Colorir, alem da fruição do pintar, era despertar o interesse dos visitantes a explorar o Museu como um todo.

As instituições enquanto agentes sociais devem promover ações educativas voltadas para o patrimônio. Essas ações colaboram para que as comunidades reconheçam e valorizem esses espaços culturais. O Museu do Doce em conjunto com o LEP, propõem que as atividades educativas desenvolvidas através dos jogos e das brincadeiras sejam uma maneira de trazer o público para o museu seja de crianças ou de adultos.

Jogo de Memória do Museu do Doce da UFPel

Em 2016, iniciou-se o trabalho com Jogos de Memória[2] que continua até o presente. Na construção do primeiro deles, o Jogo de memória do Museu do Doce da UFPel, considerou-se essencial que o jogador pudesse reconhecer e valorizar a edificação que abriga o Museu do Doce como um bem patrimonial importante para a cidade de Pelotas.

O protótipo do Jogo de Memória do Museu do Doce é composto por 40 cartas. As cartas estão organizadas em duplas que se complementam – chama-se este tipo de jogo de memodíptico – com fotografias de diversas partes da casa como: hall de entrada, sala de jantar, sala de música, quartos, cozinha, exterior da casa, entre outros. Estas 20 imagens foram selecionadas a partir de um conjunto mais amplo para mostrar os detalhes do Museu. Ao pensar no jogo de memória como atividade lúdica para o Museu do Doce, levou-se em consideração que pudesse ser jogado em grupos e por pessoas de diversas idades com o objetivo de afinar o olhar para os detalhes arquitetônicos do Museu do Doce.

Jogo tátil

Os estuques utilizados no jogo de memória tátil estão nos forros do Museu do Doce da UFPel e são relacionados à função de cada ambiente: instrumentos musicais nas salas de música; pratos, talheres e alimentos na sala de jantar, por exemplo. Neste jogo de memória tátil o processo de aprendizagem estimula a capacidade cognitiva e motora e promove a criatividade, o raciocínio e o desenvolvimento afetivo social, através da experiência de conhecer através do tato, disponibilizada tanto para cegos como para videntes, que jogam vendados, para os quais o jogo proporciona também uma compreensão nova da deficiência visual ao vivenciarem o ver com os dedos.

[2] Depois deste primeiro jogo, foram desenvolvidos: o Jogo de Memória do Mercado das Pulgas, o Jogo de Memória Tátil e o Jogo de Memória dos Docinhos.

A observação do jogar mostrou que as associações feitas pelos deficientes visuais ao jogarem foram bem dinâmicas relacionando as cartas com objetos do cotidiano, já os videntes mesmo vendados tentaram adivinhar a imagem a partir de referências visuais e não utilizaram os outros sentidos para fazer associações.

A ação educativa precisa se dar sempre considerando a avaliação, a partir do jogar e de sua avaliação se modificam e aperfeçoam os materiais e processos. O jogo de memória tátil continua em processo, está sendo desenvolvido um novo protótipo, desta vez em impressão 3D, que vai qualificar a experiência.

Museu é sim lugar de brincar e aprender com outros olhares e usando outros sentidos e um jogo de memória tátil que pode ser jogado por todos, coloca a educação para o patrimônio no caminho da acessibilidade e da inclusão.

Livro de atividades

Em 2017 foi desenvolvido o Livro de Atividades do Museu do Doce. Dirigido às crianças, o livro propõe ao visitante do Museu do Doce conhecer os doces tradicionais de Pelotas inventariados pelo INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais). Para isso, pensou-se um livro que contasse a história de uma visita ao Museu do Doce, realizada pelos personagens do livro que são docinhos: Quindim, Bem casado, Ninho, Camafeu, Negrinho , Pastel de Santa Clara. A história, intitulada “Quindim e seus amigos no Museu do Doce”, parte da visita de uma escola ao museu, onde a professora, D. Cana de Açúcar, leva os seus alunos, ou seja, os docinhos, para conhecerem os saberes e fazeres dos Doces de Pelotas. Durante a visita um dos docinhos, o Camafeu percebe que perdeu suas nozes e começa a chorar, seus amiguinhos preocupados começam a procurar e encontram as nozes na lareira que fica no escritório do Barão. Ao final da história o visitante deve desenhar o personagem a que atribui ter escondido as nozes.

Além disso, o livro contém uma série de atividades para crianças e adultos como: caça palavras, jogo dos sete erros, ligue os ingredientes, labirinto, entre outros relacionados aos doces inventariados. Os jogos são momentos de ação, reflexão e transformação, através deles se busca integrar educação e patrimônio.

Jogo da velha com os docinhos e Jogo de memória com os docinhos

Em 2017, os personagens criados para o Livro de Atividades, por serem figuras de menor complexidade, passaram a protagonizar também o jogo da velha e o jogo de memória dos docinhos, que foram desenvolvidos para que as crianças também de todas as idades possam conhecer os doces inventariados de Pelotas.

O jogo da velha é composto por um tabuleiro e quatro conjuntos de cartas, a dinâmica é a mesma do jogo da velha tradicional, são dois jogadores e cada um tem o direito a quatro cartas iguais referentes a um docinho. Vence o jogador que completar

primeiro uma linha no tabuleiro.

O jogo de memória com os docinhos é composto por 20 cartas e segue o processo dos jogos de memória: o participante terá o direito de virar duas cartas, se formar um par de docinhos continua jogando, caso não forme passa a vez para o próximo jogador. O jogo acaba quando não restarem mais cartas sobre a mesa e vence quem ficar com o maior número de cartas.

Elaborar jogos educativos para o Patrimônio implica em conhecer o bem cultural que se vai trabalhar, ter uma boa fundamentação teórica e uma pesquisa de público bem orientada para saber o tipo de público que se pretende atender. Isto colabora para que as atividades propostas venham a atingir o seu objetivo.

Na construção do jogo é essencial que se leve em conta a sua capacidade de estimular o sujeito a desenvolver o seu raciocínio e as suas habilidades. Por intermédio dos jogos o visitante tende a se tornar mais atuante em relação aos bem culturais, uma vez que:

> [...] o jogo se torna um excelente instrumento de aprendizado, na medida em que incentiva seus usuários aos processos de pesquisa, construção de habilidades e estratégias. O jogo permite que o usuário estabeleça oportunidades de encontrar soluções, criar estratégias e interagir com outros usuários, ocasionando então, o processo de atividades colaborativas e ampliando as estratégias coletivas de uma maneira estimulante e lúdica (ZORZAL, s/d).

Para atrair e despertar o interesse do público pelo patrimônio e aumentar o seu potencial educacional, os museus têm buscado dinâmicas diferentes que envolvam o lúdico, para isso utilizam diversas ferramentas entre elas os jogos que facilitam o aprendizado.

As práticas educativas em museus têm como foco o Patrimônio Cultural. Esse patrimônio, com o qual a sociedade nem sempre se reconhece e/ou se identifica, pode ser construído coletivamente por meio do diálogo entre as instituições de cultura e a comunidade. A educação para o patrimônio através dos processos educativos formais (escola) e não formais (museus) compreende o sujeito como parte integrante do patrimônio, e busca colaborar com a sua valorização e preservação. As ações educativas desenvolvidas pelos museus são uma forma de estreitar os laços entre o público e os bens culturais estimulando a sua proteção e salvaguarda.

A educação para o patrimônio contribui para o conhecimento da história local, de forma que se possa participar do processo de reconhecimento, valorização e preservação do patrimônio. Conhecer a história local colabora no processo de construção da identidade, fundamental para o exercício da cidadania[3] (HACK, 2013, p 03). Foi, ainda, possível perceber que os bens culturais podem ser considerados suportes para a construção do conhecimento, entretanto a eficácia desse processo educativo

[3] HACK, Édina. Entre o ensino de História e a educação patrimonial: em busca da investigação de bens culturais locais, Revista Confluências Culturais v. 2 n. 1, março de 2013. p. 03.

só é possível quando são consideradas as expectativas e necessidades dos coletivos envolvidos.

Estas ações educativas produzidas pelo LEP aproximam os públicos dos bens patrimoniais por meio do ato de brincar. Assim, podemos perceber que as ações educativas são uma forte integração de educação e patrimônio. Cada jogo e cada participação nas edições do Dia do Patrimônio demonstraram que é possível abordar os bens culturais de forma lúdica e divertida, indo além da contemplação do patrimônio, tomando-o como um objeto próximo ao cotidiano. De modo que, nesses processos educacionais, que tem como base o patrimônio cultural, deve-se procurar integrar as ações educativas às demais dimensões de vida dos sujeitos, ou seja, os bens culturais devem ser percebidos como parte das práticas cotidianas das comunidades.

Referências

ALBUQUERQUE, Umbelino Peregrino de. **Educação Patrimonial:** reflexões e práticas. Cadernos Temáticos 2, p.5, 2012.

ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca. **A Função Educativa dos Museus de Bertha Lutz**. Acervo, Rio de Janeiro, v. 26, Nº 2, pp. 123-132, Jul./Dez. 2013.

ALMEIDA, Marcos Teodorico Pinheiro de. **Brincar Cooperativo**: vivências lúdicas de jogos não competitivos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

BARBOSA, Neilia Marcelina; OLIVEIRA, Anna Luiza Barcellos de; TICLE, Maria Letícia Silva. **Ação Educativa em Museus:** Caderno 04. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus e Artes Visuais de Minas Gerais, 2010. 24 p.

BRASIL. **Estatuto Brasileiro de Museus**. Art. 29, Lei nº 11.9004, 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm Acesso em: 23 jul. 2017.

CASTRO, R. B.; CRUZ, P. C.; GASTAUD, C. R. Uma proposta de reflexão sobre a educação nos museus da colônia de Pelotas através de oficinas para a produção de material educativo. **Expressa Extensão** (UFPel), v. 20, 2015a. p. 88-97.

CARVALHO, Cristina; LOPES, Thamiris. O Público Infantil nos Museus. **Educação e Realidade**, Set. 2016, v. 41, nº3, pp. 911-930. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-62362016000300911&lang=pt> Acesso em: 26 jun. 2017.

CRUZ, Matheus. **Entrevista concedida pelo museólogo do Museu do Doce da**

UFPel. Data: 27/07/2017.

CRUZ, Patrícia Cristina; CASTRO, Renata Brião; GASTAUD, Carla Rodrigues. Considerações sobre a educação para o patrimônio no município de Pelotas/RS: uma possibilidade de aproximar museu e sociedade. **Cadernos Temáticos 4**, 2015. p. 50-56.

CRUZ, P. C.; CASTRO, R. B. ; GASTAUD, C. R. . Brincando com o Patrimônio. *In:* II Seminário de História e Patrimônio, 2014, Rio Grande. **Caderno de Resumos do II Seminário de História e Patrimônio**. Rio Grande: FURG, 2014. v. 1. p. 105-107.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005, p. 129.

DOHME, Vania. **O valor educacional dos jogos: jogos e dicas para empresas e instituições de educação.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

FLORÊNCIO, Sônia Rampim; CLEROT, Pedro;BEZERRA, Juliana;Rodrigo, RAMASSOTE. **Educação Patrimonial:** histórico, conceitos e processos. Brasília, DF: iphan/DAF/Cogedip/ceduc, 2014.

FONSECA, Selva Guimarães. O estudo a história local e do cotidiano. *In:* **Fazer e ensinar História**. Belo Horizonte: Dimensão, 2009. p. 113-138.

FORTUNA, Tânia Ramos. **O Museu em Jogo**: Museu é lugar de brincar? Disponível em: < http://revistamuseu.com/artigos/art_.asp?id=9249> Acesso em 03 jul. 2017.

GALERIA LUNARA. **Memodíptico**. Disponível em: <http://galerialunara.blogspot.com.br/2012/06/exposicoes-em-2002.html>. Acessado em: 23 jun. 2017.

GASTAUD, Carla et al. **Do sal ao açúcar:** as ações educativas do Museu do Doce da UFPel (Universidade Federal de Pelotas). Expressa Extensão. Pelotas, v.19, n.2, 2014. p. 91-10.

GONÇALVES, C. **Brincar, o despertar psicomotor**. Rio de Janeiro: Sprint, 1996.

GRINSPUM, Denise. **Educação para o patrimônio**: Museu de Arte e Escola-Responsabilidade compartilhada na formação de públicos. 2000. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, FEUSP.

GUAPO, Amanda L. G. P. D. **Avaliação Museológica Estudo de caso**: avaliação da exposição permanente do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra “Segredos da Luz e da Matéria”. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/14226/1/Avalia%C3%A7%C3%A3o%20Museol%C3%B3gica.pdf> Acesso

em: 25 jul. 2017.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia básico de Educação Patrimonial.** Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.

ICOM. Mesa Redonda de Santiago do Chile – 1972. *In:* **A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo** – Documento e Depoimentos. Comitê Nacional Brasileiro do ICOM. São PAULO: 1995.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM. **Carta De Belém**: Programa Nacional de Educação Museal. Disponível em: <http://fnm.museus.gov.br/wp-content/uploads/2014/11/Carta_Belem_PNEM_6FNM.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2017.

JULIÃO, Letícia (Coord.); BITTENCOURT, José Neves (Org.). **Cadernos de diretrizes museológicas 2:** mediação em museus: curadoria, exposições, ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008, p. 152.

KISCHIMOTO, Tizuco Morchida. **Jogo, brinquedo, brincadeira e a educação**. 12 ed. São Paulo: Cortez, 2009. p. 57-71.

LEAL, Noriset al. **Narrativas e imagens**: história de vida da região do Anglo. Ed. da Universidade Federal de Pelotas, 2016.

LONDRES, Cecília. O Patrimônio Cultural na formação das novas gerações: algumas considerações. *In:* TOLENTINO, Átila Bezerra (Org.). **Educação patrimonial**: reflexões e práticas. João Pessoa: Superintendência do iphan na Paraíba, 2012. Cadernos temáticos 2.

MILITÃO, Albigenor& Rose. **Jogos, dinâmicas & vivencias grupais**. Rio de Janeiro: Qualitymark Editora, 2000, p. 26.

PACHECO, Ricardo de Aguiar. Educação, memória e patrimônio: ações educativas em museu e o ensino de história. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 30, nº 60, pp. 143-154 – 2010.

PANOSSO, Mariana Gomide; SOUZA, Silvia Regina; HAYDU, Verônica Bender. Características atribuídas a jogos educativos: uma interpretação Analítico-Comportamental. **Revista Quadrimestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional**, SP. Volume 19, Número 2, Maio/Agosto de 2015: 233-241.

RIETH, Flávia et al. **Inventário nacional de referências culturais**: produção de do-

ces tradicionais pelotenses (relatório final). Pelotas: Ed. Universitária/UFPel, v. 1, 2008. Disponível em: <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2027/flavia%20maria%20rieth.pdf>. Acesso em 23 jul. 2017.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. Museu e Educação: conceitos e métodos. Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, proferida na abertura do Simpósio Internacional **"Museu e Educação: conceitos e métodos"**, realizado no período de 20 a 25 de agosto 2001.

SELLI, Paula Hilst. **Crianças, Museus e Formação de Público em São Paulo**. Cultura Acadêmica, 2013.

STUDART, Denise C. **Museus e famílias:** percepções e comportamentos de crianças e seus familiares em exposição para o público infantil. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 12 (suplemento), pp. 55-77, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/03.pdf> Acesso em: 03 jul. 2017.

VERGARA, IldaianePintanela; CHAVES, Rafael Teixeira; GASTAUD, Carla Rodrigues. Implantação da Mediateca do LEP - Laboratório de Educação para o Patrimônio. **Congresso de Extensão e Cultura da UFPel** (1.:21-26 p. 139, Set 2015: Pelotas).

WAJSKOP, G. O brincar na educação infantil. *In:* **Cadernos de Pesquisa**, n° 92, 1995. P. 62- 69.

ZORZAL, Ezequiel et al. **Aplicação de Jogos Educacionais com Realidade Aumentada.** Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/renote/article/viewFile/14575/8482>. Acesso em: 20 jun. 2017.

2.2.4 Museografía experimental en comunidades afrovenezolanas

Yara Altez
Dra. em Ciências Sociais
yara.altez@gmail.com

Resumen: Se presentan aquí algunas reflexiones sobre los intentos de puesta en valor y uso de artefactos antiguos cotidianos y restos arqueológicos, en comunidades afrodescendientes de la costa central venezolana. Se trata de actividades desarrolladas por el equipo de investigación "Antropología de la parroquia Caruao" de la Universidad Central de Venezuela, entre los años 1993 y 2017. El equipo pretendió promover activaciones patrimoniales al advertir que en las mencionadas comunidades el pasado de la esclavitud había sido relegado al olvido. Para lograr los fines de puesta en valor y uso se emplearon metodologías de participación comunitaria y extensión universitaria. El objetivo de las actividades desarrolladas fue fomentar la vigencia histórica de antiguos artefactos de cultura material en las comunidades de Osma y La Sabana, de cara a incluirlos –además- en proyectos socio-productivos capaces de generar ingresos a la población. El siguiente objetivo fue combatir el clientelismo que estas comunidades experimentan respecto al Estado, representado en la figura de los funcionarios públicos. Finalmente se concluye aquí que el olvido local respecto a su pasado esclavo es tan válido como sus memorias.

Palabras claves: comunidades afrodescendientes; puesta en valor; olvido del pasado; participación comunitaria.

Los esclavos olvidados de la parroquia Caruao

"Parroquia Caruao" es el nombre que recibe hoy la micro región de unos aproximados 52 kilómetros de largo, ubicada en el centro Norte y costero de Venezuela, haciendo parte del estado Vargas. Allí se encuentran seis pequeñas comunidades semi-rurales cuyas poblaciones afrodescendientes oscilan entre dos mil y cinco mil habitantes cada una: Osma, Oritapo, Todasana, La Sabana, Caruao y Chuspa[1]. En ellas conviven descendientes de esclavizados africanos arribados a Venezuela durante el siglo XVII, tal como se puede constatar en las investigaciones que el equipo "Antropología de la parroquia Caruao"[2] (APC)[3] ha efectuado (ALTEz, 1999a; ALTEZ;

[1] No hay cifras oficiales que puedan certificarlo.
[2] Proyecto adscrito a la Escuela de Antropología de la Universidad Central de Venezuela, auspiciado por el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la misma universidad.
[3] Ver resultados y avances del trabajo en: http://antropologiacaruao.wordpress.com/

RIVAS, 2002). En el territorio de Caruao fueron confinados y esclavizados individuos procedentes de diversas naciones africanas, repartidos en haciendas de cacao instaladas a lo largo de la costa, en donde colonizadores españoles invadieron y expropiaron fértiles valles a principios del siglo XVII. Siendo la producción y exportación de cacao el negocio más próspero del siguiente siglo, Caruao pasó a incorporarse al área productiva de las haciendas costeras de la Provincia de Caracas, que debido al auge económico del cacao durante el siglo XVIII, aumentaron considerablemente su demanda de mano de obra esclavizada (TROCONIS DE VERACOECHEA; 1992). Esa ya era la zona más poblada de la provincia, la de mayor movimiento comercial y fue la que convirtió a Venezuela…*"en el más provechoso de los países no mineros durante el siglo XVIII"(* LOMBARDI; 1974, p.17).

En la "Instrucción General y Particular del Estado Presente de la Provincia de Venezuela en los años 1720 y 1721" (elaborada por Don Pedro José de Olavarriaga, un enviado especial del Rey para hacer inventario de las infraestructuras coloniales en Venezuela), se cuentan catorce haciendas de cacao en el territorio de Caruao. En unos 52 kilómetros de valles angostos flanqueados por el Mar Caribe al Norte y por la cordillera de la costa al Sur, se ubicaron aquellas haciendas trabajadas por esclavos, entre los cuales, a inicios del siglo XVIII, todavía algunos eran africanos (ALTEZ; RIVAS; 2002). Evidencias de sus vidas se localizan en dos fuentes importantes de información: el material arqueológico extraído en campañas de excavación efectuadas por APC, y los datos histórico-documentales aún mantenidos en algunos archivos antiguos de Caracas y La Guaira (ciudad esta última que desde aquella época es el principal puerto del país). En base a esa clase de información, APC ha logrado reconstruir buena parte del pasado colonial de la parroquia Caruao, tal como se puede constatar en sus publicaciones[4]. Pero existe otra fuente de información sustancial, que si bien ha sido trabajada por los investigadores, no reporta datos que puedan verificarse con los obtenidos en las otras dos fuentes. Se trata de la memoria oral en los poblados actuales de Caruao. Aunque se ha logrado comprobar también que descienden de quienes fueron esclavizados durante la colonia, estas personas no confirman parentesco alguno ni con esclavos ni con africanos.

Años de etnografía y búsqueda de información sobre el pasado colonial y ancestral de las actuales familias del lugar, arrojan como resultado una especie de "corte" en las memorias, lo cual no permite recuperar versiones orales de la historia local que se remonten a la época colonial. En consecuencia, se han obtenido dos relatos históricos sobre la parroquia Caruao: uno elaborado en base a la investigación arqueológica y a la revisión de documentos históricos, y otro contenido en los testimonios de los habitantes de Caruao, quienes desde 1984 -cuando quien escribe comenzó el trabajo de investigación en la zona- vienen siendo entrevistados y no reconocen ancestralidad africana. Esta afirmación está respaldada por largas transcripciones de diálogos en

[4] Para obtener una síntesis de la investigación arqueológica y documental de la parroquia Caruao consultar: ALTEZ, Yara; RIVAS, Pedro. **Arqueología e historia colonial de la Parroquia Caruao**. Caracas, Ediciones FaCES-UCV, Fondo Edit, Tropykos, 2002.

campo efectuadas por los estudiosos de APC, representados no sólo por los antropólogos responsables del proyecto sino además por los grupos de estudiantes que han estado adscritos al mismo en condición de auxiliares de campo.[5]

Debido a ello es que se llegó a concluir que los antiguos esclavizados en aquellas haciendas no constituyen un recuerdo, o bien, no hacen parte de un pasado familiar entre los actuales pobladores (ALTEZ, 1996; 1997; 1999b; 1999c; 1999d; 2000; ALTEZ; RIVAS, 2002; Altez, 2003; 2006; 2010; 2013a; 2013b; 2014a; 2014b; 2015b; 2016; 2017). Sin pretender algún juicio categórico, podría hablarse en este caso de *olvido*, pues se trataría de una memoria social cuya selección de imágenes optó por omitir al pasado esclavo y a sus protagonistas como ancestros locales. A su vez, se observa una re-significación de las historias de estas comunidades, tal como consta en los testimonios recolectados, de los cuales el siguiente es sólo una pequeña muestra. Se podrá apreciar de inmediato un extracto de diálogo entre la antropóloga española Soledad Oviedo y una habitante del poblado de Caruao, una mujer nativa de 77 años. La conversación tuvo lugar el día 20 de agosto de 2013 y hace parte de los datos etnográficos recolectados por Oviedo durante su estadía en APC. Se observará que en la estructura del diálogo se inscriben las iniciales del nombre de la antropóloga (SO), y también las iniciales del nombre de la persona entrevistada, en este caso IE, preservando así su identidad.

La conversación se estaba desarrollando en torno al toque de tambor, práctica musical típica de los poblados afrovenezolanos:

-IE: Bueno, el tambor sí que es africano…

-SO: Ah… ¿y quién le contó?

-IE: Bueno, no me acuerdo, pero lo he oído decir.

-SO: Ah, y ¿cómo fue que llegó aquí el tambor, entonces? De África?

-IE: Bueno, sinceramente no sé…

-SO: Ah… bueno… pero… el tambor viene de…?

-IE: O sea, sería de los antepasados que vivieron aquí que tenían eso.

-SO: Pero entonces aquí hubo antepasados de África?

-IE: Sería… bueno, yo nací oyendo tambor, me encanta el tambor como que lo llevara en la sangre, pero de dónde vino… no sé.

-SO: Claro y usted ¿ha escuchado alguna vez que hubiera antepasados de la gente de aquí del pueblo que trabajaran en la hacienda como esclavos?

-IE: No, eso no lo escuché…

-SO: Es que hay gente que me cuenta…

-IE: Sí, sí, pero de que hayan habido esclavos aquí, no.

-SO: ¿Y en otros pueblos de la parroquia?

-IE: Tampoco, no he oído.

Con este ejemplo se quiere ilustrar la manera como los habitantes de la parroquia

[5] Para corroborarlo se sugiere visitar el site de APC y descargar de allí publicaciones e información sobre los equipos de trabajo en campo: https://antropologiacaruao.wordpress.com/

Caruao adaptan la versión de su propia historia local hasta "limpiarla" de antepasados esclavos. Comienza el texto con la entrevistada admitiendo la procedencia africana del toque de tambor, tradición por la que siente mucho aprecio y familiaridad. Sin embargo, cuando la antropóloga intenta ubicar su origen como tradición traída al poblado por antiguos africanos, IE evade la respuesta, se identifica sobremanera con el tambor y finaliza diciendo que no sabe de dónde proviene, luego de haber afirmado que …*"el tambor sí que es africano"*... Más aún, no admite que en su comunidad hubiera esclavos haciendo extensiva la misma respuesta con respecto a los demás poblados de la parroquia. En síntesis, la señora IE acepta de entrada la procedencia africana del tambor pero no sabe de dónde provino esa misma tradición en su comunidad. A esta clase de testimonios se les ha identificado como muestras de olvido histórico en la parroquia Caruao, quedando abiertos, por supuesto, para otras interpretaciones.

Metodologías de participación comunitaria y pasado local

Tras años de encontrar similares declaraciones, y en sintonía con las demandas de los movimientos afrovenezolanos que buscan reivindicar la ancestralidad africana como muestra de su identidad (IZARD; 2013), APC aplicó desde 1993, algunas metodologías destinadas especialmente a: 1) entregar a los habitantes los resultados de la investigación; 2) promover el reconocimiento de las historias locales de la parroquia Caruao y 3) estimular la participación sociopolítica en torno a la valoración de su pasado, toda vez que además se observó una fuerte relación clientelar con el Estado. Se habló entonces de metodologías de participación comunitaria (ALTEZ, 1996; ALTEZ, 2007) y se elaboró un modelo de trabajo cuyo eje de ejecución fue la recuperación de las historias locales reconstruidas -en este caso- por los investigadores. Es decir que se pretendió reconectar a los afrodescendientes de Caruao con el pasado colonial olvidado, al cual los antropólogos de APC han ido recuperando en excavaciones arqueológicas y entre documentos históricos aún mantenidos en repositorios oficiales de Caracas y La Guaira. Fue debido a ello que se formuló un diseño de participación comunitaria, heredero de la investigación-acción de Orlando Fals Borda y del Modelo Altadir de Planificación Popular (MAPP) de Carlos Matus. En este caso, al dicho diseño se le llamó *Modelo para la Promoción de la Participación Popular* (ALTEZ; 1996; ALTEZ, 2007), y tuvo por objetivo re-valorizar el pasado olvidado de Caruao, como fórmula sociopolítica alternativa al populismo y al clientelismo fundado en la relación con los partidos y el Estado (ALTEZ, 1996; 2007).

Las actividades implementadas en función de ese modelo de participación ideado, se presentaron también como trabajo de *extensión universitaria*, involucrando a los estudiantes[6] y a los investigadores de APC en dinámicas articuladas con los habitantes de Caruao. Así se fueron estrechando y solidificando lazos entre unos y otros.

[6] Se hace referencia a los alumnos de la Escuela de Antropología que se desempeñaron en APC como auxiliares de investigación en campo.

Al mismo tiempo que esto ocurría, se elaboraron nuevas reflexiones sobre la experiencia con los habitantes, coincidiendo con otros autores como James Clifford, cuando habla de *co*-autorías y autorías plurales (CLIFFROD; 1991), reconociendo la presencia originaria de los "informantes" en el texto etnográfico. Esa fue la condición de los habitantes de Caruao para el equipo de APC: se convirtieron en co-autores (ALTEZ, 2007).

Algunas experiencias de museografía comunitaria en la parroquia Caruao

Pronto se pudo comprobar la importancia de poner en escena restos de artefactos recuperados en excavaciones con el fin de retornar a las comunidades datos y evidencias recolectados. A la par, se quiso activar un conjunto importante de objetos más contemporáneos y pertenecientes a la vida cotidiana. Efectivamente, enseres que fueran empleados por las familias locales antes de abrirse en 1962 la única y rudimentaria carretera que les comunica con el resto de la región. En aquel entonces, las condiciones materiales de la vida doméstica en Caruao estuvieron estrechamente articuladas al medio ambiente natural (ALTEZ; 2014), por lo cual fueron aprovechados recursos como tierra, maderas, bambú y cañas, piedras, arena, plantas, frutos, animales. La naturaleza local se convirtió así en patrimonio familiar destinado a la construcción de viviendas, al procesamiento de alimentos, a la elaboración de utensilios y mobiliario, medicamentos y todo lo necesario para la subsistencia. Al abrirse la carreta en 1962, se fueron perdiendo usos y costumbres que habían subsistido desde la época colonial, quedando algunos restos y viejos objetos apilados como trastes en galpones y lugares desechados ya por las familias.

La meta de reivindicar el pasado local en pos de ganarle terreno al olvido, hizo posible organizar montajes de puesta en valor y uso de esos objetos, tal como aconteció en Diciembre de 1995 con la *Sala de Antigüedades La Sabana*, ubicada en la Casa Artesanal de ese poblado. Allí se logró reproducir una antigua vivienda sabanera hecha de barro, en donde se podían apreciar utensilios de la vida cotidiana empleados hasta la primera mitad del siglo XX[7]. A esta experiencia le siguió en 2003 "Memorias de Osma", en la Biblioteca Pública de la comunidad que lleva el mismo nombre. Se expusieron igualmente enseres domésticos[8] ahora acompañados de reconstrucciones de vasijas y objetos pre-hispánicos y coloniales recuperados en excavaciones efectuadas por APC en Osma. Posteriormente en 2014 se experimentó con un diseño de antropología visual, al exponerse fotografías antiguas de familias locales de La Sabana. El montaje se llamó *Memoria Visual de La Sabana* y se ejecutó en una plaza pública del poblado[9]. Alternando con estas activaciones, se produjeron talleres de formación

[7] Fueron recolectados entre los habitantes de La Sabana quienes los cedieron para la exposición.
[8] También cedidos por las familias de Osma.
[9] Las experiencias de puesta en valor en la parroquia Caruao fueron auspiciadas por el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela.

comunitaria en diversas áreas, con el objetivo expreso de capacitar a los pobladores para hacerse cargo de las puestas en valor, ya con miras a convertirlas en proyectos socio-económicos capaces de generar recursos monetarios, basados generalmente en su potencial turístico.

Fue en Osma y en La Sabana que se logró la puesta en valor de enseres cotidianos antiguos y restos arqueológicos. Esas experiencias culminadas –junto a otras importantes iniciativas que no pudieron completarse en Todasana- permitieron corroborar la estrecha vinculación entre el equipo de APC y los habitantes de Caruao.

Sin embargo, y al mismo tiempo, también se pudo comprobar la existencia de una relación de dependencia con los investigadores que fracturó el sostenimiento de las activaciones. En efecto, se esperaba de los antropólogos una presencia continuada y sin interrupciones que garantizara la efectividad de esas iniciativas y otros emprendimientos. Aun cuando fueron proyectos formulados en conjunto con los habitantes, y aunque éstos se comprometieran a cuidarlos y mantenerlos, los abandonaron. En esa medida, ninguna de las museografías experimentales sobrevivió.

Los materiales empleados, los artefactos y objetos reconstruidos, así como textos expuestos, fotografías, afiches y demás, se encuentran guardados esperando tal vez una segunda oportunidad. Mientras tanto, la dependencia respecto a los investigadores de APC junto al reclamo de su establecimiento casi permanente en las comunidades, se evaluó en el equipo como un síntoma más de clientelismo que, paradójicamente, podía combatirse con mayor permanencia de los investigadores en campo.

En efecto, se consideró atender el llamado comunitario ideando capacitación que permitiera independizarlos de la posible tutela ejercida por los investigadores de APC.

A su vez, se quiso disminuir la presencia obtusa y abyecta de los funcionarios públicos enviados como representantes del Estado a fortalecer los tradicionales lazos clientelares. Se pensó entonces en mantener el diseño de participación comunitaria en torno a las historias locales, ejecutando talleres en materias como desarrollo local, proyectos socio-productivos, metodologías sociales y otras que ya no sólo permitieran valorar el pasado olvidado sino también reducir la dependencia clientelista impuesta por el Estado a través de sus funcionarios. En resumen, se consideró que la recuperación de las historias locales, su valoración positiva (combatiendo al olvido), podría generar cambios socio-políticos en el presente de estas comunidades. Fundamentalmente, enfrentar al clientelismo.

Populismo de Estado en la parroquia Caruao

El actual populismo de Estado en Venezuela se viene desarrollando desde 1998 cuando Hugo Chávez gana por primera vez la presidencia. Su especial política clientelista se hizo visible en los sectores populares del país (barrios urbanos, poblados

rurales y semi-rurales) a través de “los funcionarios públicos”[10]. Éstos solían encargarse – entre otras cosas – de adiestrar y organizar políticamente a los habitantes, a cambio de lo cual, y convertidos en partidarios del gobierno, podían recibir beneficios materiales y económicos financiados con las arcas de Estado. Era común ver entonces a los funcionarios impartiendo formación política entre los ciudadanos. A partir de la debacle económica experimentada en el país desde hace cinco años, la presencia de los funcionarios ha mermado significativamente y sólo se les nota en tiempos de campaña electoral.

La parroquia Caruao fue un destino frecuente entre los funcionarios de diversos ministerios e instituciones de gobierno, por ser un importante enclave afrodescendiente. En efecto, el color oscuro de la piel importa sobremanera al Estado populista, que requiere del pernicioso binomio “raza y pobreza” para ejecutar su papel. Es necesario entonces acercarse a las comunidades afrodescendientes, “tocarlas” en su negrura y su desdicha, por lo cual desde Caruao incluso se transmitieron alocuciones del fallecido Hugo Chávez a través de medios masivos de comunicación. Siendo así objetivo de políticas públicas que nunca se cumplieron, las comunidades afrovenezolanas en general (que hoy continúan subalternizadas) fueron visitadas y re-visitadas por funcionarios encargados de efectuar diagnósticos locales de problemas acuciantes. Se les vio elaborando datas de necesitados, listados de enfermos, de madres solteras, de ancianos e indigentes, de escuelas sin mobiliario, de calles sin alumbrado, de diques secos y de otros innumerables problemas comunitarios aún hoy sin resolver.

En la parroquia Caruao los funcionarios ejecutaron la misma actuación, involucrándose además con líderes culturales representantes de tradiciones tan importantes como el toque de tambor. Fueron esos líderes de grupos musicales tradicionales de Caruao los que pasaron a devengar subsidios gubernamentales en nombre de organizaciones culturales, cuyos demás miembros no llegaron a percibirlos. Esa, que fue una práctica acostumbrada antes de la presidencia de Chávez, se agravó a partir del año 2000, permitiendo a dichos líderes reproducir todavía más el rol clientelista que hacia ellos proyectaron el mismo Estado y sus personeros gubernamentales. El vínculo con el Estado paternalista se hizo efectivo a través de funcionarios provenientes de ministerios e instituciones diversas. En materia de gestión cultural, y mientras hubo dinero, mantuvieron promesas de museos y lugares destinados a la “cultura ancestral”. Los funcionarios visitaban Caruao con planillas en mano, efectuando listados, diagnósticos y registros de los cuales nunca más se tuvo noticia. Colgaron carteles anunciando grandes obras, planes y programas culturales que sólo se conocieron por su nombre. Así, los funcionarios dejaron la huella de un Estado que se quedó con todo el dinero prometido sin dar más explicaciones.

Ese fue el telón de fondo de las museografías experimentales en la parroquia Caruao. Debido a ello, dichas experiencias pretendieron constituirse además en alternativa de formación política destinada a combatir los vicios impuestos por el populis-

[10] Llegan a convertirse en figuras de prestigio por encarnar a la autoridad gubernamental y consecuentemente a los recursos económicos del Estado.

mo. En parte, la imposibilidad de sostener en el tiempo los ensayos de puesta en valor y uso, podría deberse al clientelismo experimentado en la relación con el Estado.

Derecho al olvido

La costumbre de esperar recursos del Estado (aunque nunca aparezcan), ha sido una constante en Caruao. Se ha hablado así de un fuerte clientelismo capaz de inhabilitar respuestas alternativas de desarrollo local (ALTEZ, 1996; 2007). En efecto, si los proyectos y otras iniciativas similares no provienen del Estado, pueden ser objeto de indiferencia y apatía. Esa no fue la experiencia de las puestas en valor de APC, pero irremediablemente fracasaron. La activación de objetos históricos locales y los intentos por reivindicar el pasado olvidado de los esclavizados, fueron bien recibidos, atendidos y aceptados pero también cerrados por falta de sostenibilidad. La idea de reivindicar un pasado ya olvidado, habría sido sólo una necesidad de los investigadores, así que no puede extrañar la demanda de su presencia para mantener la vigencia de tales iniciativas. En este sentido, se cometió el mismo error de muchas políticas culturales que asocian al patrimonio con sentimientos de una supuesta identidad, mientras ciertamente no existe una relación lineal entre ambos (PEIXOTO, 2004). Sin embargo, la insistencia en activar el pasado olvidado se pretendió como un recurso sociopolítico capaz de promover cambios que trastocaran la dependencia de estas comunidades con respecto al Estado (ALTEZ, 1996; 2007). Es decir, re-valorar positivamente el propio y doloroso pasado de la esclavitud, serviría para enfrentar el presente con nuevas fortalezas. En esa medida, se consideró además que la relación con los investigadores -aun cuando también dependiente- sería la cara inversa del clientelismo.

Con las museografías experimentales en Caruao se quiso disminuir la actuación de los funcionarios gubernamentales y revertir su influencia nociva en las comunidades, activando la valoración de sus historias locales como si ello constituyera un "deber de memoria" (HARTOG, 2006). Parte de su fracaso consistió en que los habitantes de Caruao no llegaran a sentir tal "deber". No obstante, entre los resultados de las museografías experimentales, debe contarse su falta de sostenibilidad ya como dato de investigación, y resaltarse que optar por el olvido es absolutamente respetable y a la vez interesante, pues en efecto: *"Lo único que los miembros de un grupo o de una sociedad comparten realmente es lo que olvidaron de su pasado en común"* (CANDAU, 2011, p. 60).

Ciertamente, la parroquia Caruao no puede servir de ejemplo como lugar de memoria, sino más bien como un *lugar de amnesia* según lo reseñado someramente por Candau (2011, p.114-115) al respecto, planteamiento que representa retos conceptuales y políticos muy importantes.

Referencias

ALTEZ, Yara. Dios de Todasana. **Boletín Antropológico**. Universidad de los Andes, N° 36, Enero-Abril, 1996. p. 62-73.

_____**La participación popular y la reproducción de la desigualdad**. Primera Edición. Caracas: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. Universidad Central de Venezuela. Colección Monografías, N° 45, 1996.

_____Aportes de un pasado para la construcción de un futuro en una comunidad negro-venezolana. Publicaciones de F. A. C. E. S. Dirección de Coordinación de Extensión (CODEX), N° 85, 1997.

_____**Todasana, el trayecto de su singular identidad.** Caracas: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. Universidad Central de. Venezuela. Colección Monografías, N° 61; 1999a.

_____Apuntes sobre el estudio y la interpretación de la cultura en comunidades negras. En: **Hacia la Antropología del siglo XXI. Mérida: Coedición**: CONICIT, CONAC, Museo Arqueológico-ULA, CIET-ULA, 1999b, p. 183-189.

_____El patrimonio desconocido y la autoridad del olvido. **Boletín Antropológico**. Mérida: Universidad de Los Andes,. Pp. 78-91. N° 45; 1999c.

_____Formación histórica y actual de la identidad en la Sabana. **Boletín Antropológico**. Mérida: Universidad de Los Andes. N° 47, 1999d, p. 5-15.

_____Clientelismo y mismidad conflictuada de una comunidad negro-venezolana en un fin de siglo. **Fermentum**. Año 10, Nº 29, 2000, p. 433-444.

_____y Rivas, Pedro. **Arqueología e historia colonial de la parroquia Caruao**. Caracas: Fondo Editorial Tropykos; 2002.

_____Los fantasmas de una afro-identidad. **THARSIS**, N° 13, Vol.4, Año 7, enero-junio, 2003, p. 153-176.

_____Historia e identidad cultural en comunidades afrodescendientes de Venezuela. **Boletín Antropológico**. , Mérida: Universidad de los Andes, N°. 68. Set.- Dic; 2006, Pp. 381-396.

_____**La participación popular y la reproducción de la desigualdad**. Segunda Edición. Caracas: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, U.C.V., Colección Monografías, No. 86, 2007.

_____El patrimonio del olvido y la investigación antropológica. **Boletín Antropológico.** Universidad de Los Andes, No. 74. Vol. 3, 2008, p. 233-263.

_____Tierra y Pasado en las comunidades afrodescendientes de la Costa Central venezolana: el caso de Osma. En: Banko, C. y Eggers M. A. **Las ciencias sociales: perspectivas actuales y nuevos paradigmas**. Primera edición. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales "Dr. Rodolfo Quintero" 2013a, p. 388-404.

_____y Acuña, Ángel. Los tambores de San Juan en La Sabana. Historia, cuerpo y lenguaje. **Revista Venezolana de Ciencias Económicas y Sociales**, Caracas: Vol. 19. No. 1,Enero-abril, 2013b, p. 63-80.

_____La Sabana, el diseño de una vida cotidiana ancestral. **Revista Imago Crítica,** Granada: N° 5; 2014ª, p. 201-214.

_____Aproximación a la construcción histórica de identidades afrodescendientes: la parroquia Caruao. **Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales.** Caracas: Vol. 20, Nº 1. Ene-jun, 2014b, p. 191-207.

_____El olvido y la des -memoria en comunidades afrodescendientes de la costa central venezolana En: GUNTHER, Dietz; STALLAERT, Christiane; VILLEGAS, Irlanda (Coord.) **El poder de la memoria. Reconstrucción de identidades colectivas en el triángulo atlántico**, México: Universidad Veracruzana, 2016, p. 223-242.

_____Afrodescendencia y tierra en la costa central venezolana. **Revista Estudios sobre Culturas Contemporáneas**. Colima: Época III. Vol. XXIII. Número 46. Invierno, 2017, p. 57-82.

CANDAU, Joel. **Antropología de la Memoria**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2011.

CLIFFORD, James. Sobre la autoridad etnográfica. En: GEERTZ, C.; CLIFFORD, J. y otros: **El surgimiento de la antropología postmoderna**. México: Gedisa, 1991.

HARTOG, François. Tempo e patrimônio. **Varia Historia**. Belo Horizonte: V.22. N°.36, 2006.

IZARD MARTÍNEZ, Gabriel. Del olvido a la memoria y la presencia: Estrategias de visibilización de los movimientos sociales. **Humania del Sur**. Año 8, Nº 14, Enero-junio, 2013, p.121-133.

2.2.5 Processos e reflexos da Educação Patrimonial sob metodologia continuada e progressiva: um caso com alunos da rede pública de ensino de Bagé-RS

Pétrya Bischoff
Pedagoga; Mestranda em Educação; Acadêmica do Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis -Universidade Federal de Pelotas; petryabischoff@hotmail.com

Resumo: O objetivo geral do presente trabalho é analisar os possíveis reflexos da mediação cultural na construção dos saberes sobre Patrimônio e os objetivos específicos são suscitar a importância do mediador instruído em espaços culturais para a compreensão e aquisição do Patrimônio Cultural, e observar os possíveis reflexos da mediação cultural em escolares do Ensino Médio da rede pública do município de Bagé. A presente pesquisa, realizada no Da Maya Espaço Cultural (Bagé-RS), no ano de 2015, com um questionário aberto para os professores foi desenvolvida com o método dialético, sendo descritiva e explicativa, com a abordagem do problema qualitativa e os procedimentos técnicos levantamento e estudo de caso. Os resultados apontam que os professores buscam alternativas fora do ambiente escolar para consolidar as aprendizagens de sala de aula e creem nas propostas de ensino desenvolvidas pelos mediadores nas ações educativas desses espaços culturais, considerando o seu trabalho como um complemento na construção do saber dos sujeitos. É possível concluir que os alunos que estiveram no Espaço em, pelo menos, três ocasiões apresentam significativa melhora na postura para o lugar, posicionamento crítico quanto aos trabalhos apreciados e consciência da relevância desse patrimônio para a comunidade e para sua própria construção social.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural. Educação Patrimonial. Mediação.

Introdução

Uma preocupação em locais como museus, galerias de arte, centros culturais, casas de cultura, etc. é tornar a experiência vivenciada no espaço uma aprendizagem significativa na construção cultural e social do público. Para tal, indo além da mera contemplação do objeto/proposta, é importante contextualizar e subsidiar o sujeito na construção dessas aprendizagens de maneira a significar cada visitação, consolidando essas experiências. Sendo a Educação Patrimonial o instrumento de alfabetização cultural utilizado com essa finalidade, quais os possíveis reflexos da mediação na compreensão dos saberes sobre Patrimônio em escolares do Ensino Médio?

Diante da relevância da temática Patrimônio Cultural em função da aquisição da história da comunidade em que se está inserido, constata-se a vital importância dos estudos acerca da Educação Patrimonial em prol de gradual e progressiva tomada de consciência para consequente sentimento de preservação. Tendo como objetivo geral analisar os possíveis reflexos da mediação cultural na construção dos saberes sobre Patrimônio Cultural e objetivos específicos suscitar a importância do mediador instruído em espaços culturais para a compreensão e aquisição do Patrimônio Cultural, e observar os possíveis reflexos da mediação cultural em escolares do Ensino Médio da rede pública município de Bagé, considera-se aqui a atuação do pedagogo na Educação Patrimonial em ambiente não escolar, tendo em vista que a ação pedagógica no processo de mediação consiste na problematização das vivências do sujeito na sociedade atual, observando a conduta da mesma em relação ao seu passado e suas produções culturais.

Patrimônio Cultural, Educação Patrimonial e Mediação

O Patrimônio Cultural, seja material ou imaterial, constitui todas as produções humanas - e também naturais, como no caso do Patrimônio Ecológico, significativas para a história de uma comunidade ou povo, e remete a um período de tempo caracterizado por determinada população e suas produções. No entanto, não necessariamente há de ser um objeto ou monumento extremamente antigo, desde que seja dotado de significância cultural para um grupo. Para Horta, Grunberg, e Monteiro (1999), mesmo o objeto mais comum de uso cotidiano carrega consigo informações acerca de seu contexto histórico, bem como da sociedade que o criou. Muitos desses objetos passam despercebidos, devido o seu uso diário, outros, que não tão usuais, acabam sendo consagrados pela sociedade como símbolos da memória de seu povo.

A apropriação consciente pelas comunidades do seu patrimônio fortalece o sentimento de identidade e cidadania. De tal maneira, a conscientização de cada pequena e isolada parte da sociedade de que, por exemplo, seu artesanato ou lendas locais possui, para sua comunidade, o mesmo valor que um grande monumento de uma capital, acarreta não só a possível preservação, como também a apropriação emocional daquele símbolo.

A Educação Patrimonial vem a ser a ferramenta de educação cultural, com a finalidade de aproximar o sujeito dessa história e possibilitar que ele, naturalmente, aproprie-se daquele símbolo; do significado daquele objeto. A educação em torno do patrimônio cultural é uma forma de valorizar sua importância e enriquecer o conhecimento da comunidade, cultivando o interesse em preservar sua própria identidade (ANGELIN, 2010). Essa apropriação, quando efetiva, resulta em uma tomada de consciência para a relevância dos bens culturais com os quais tem-se contato e consequente sentimento de preservação. Horta, Grunberg, e Monteiro (1999) apontam que a Educação Patrimonial desperta nos alunos o interesse em resolver questões complexas mesmo em suas vidas, a partir das provocações nas situações de apren-

dizado sobre o processo cultural e seus produtos.

Para tal, não basta que o profissional mediador porte apenas conhecimentos históricos e técnicos acerca do objeto, mas também conduza, de maneira correta, a metodologia da Educação Patrimonial. Em um espaço cultural o público poderá ser majoritariamente estudantil, mas não se limitará a ele. O mediador deve desenvolver uma fala apropriada para cada público. Quando voltado aos “espectadores comuns”, há de ater-se as informações gerais sobre o objeto, apanhado histórico relevante para a identificação no tempo/espaço e estar receptivo para quaisquer dúvidas que surgirem. No entanto, quando em trabalhos com os escolares, a ação educativa deve ser minuciosa em todos os aspectos e cuidadosamente voltada às faixas etária. O mediador deve ter em mente o nível de reflexão que busca instigar no aluno, adequando à sua idade e capacidade de discurso reflexivo. Para Bulgraen (2010) a ação pedagógica será capaz de constituir sujeitos críticos e ativos em sua própria aprendizagem, e a intervenção e orientação do mediador faz-se imprescindível nesse processo. A aproximação com o objeto deve permitir livres interpretações e o resgate histórico deve contemplar todas as informações relevantes de maneira a não tornar-se enfadonho.

Metodologia

Para o desenvolvimento do presente trabalho, utilizou-se o método dialético, sendo uma pesquisa descritiva e explicativa, onde a abordagem do problema foi qualitativa e os procedimentos técnicos levantamento e estudo de caso.

A pesquisa desenvolveu-se no ano de 2015 no Da Maya Espaço Cultural, museu/galeria de arte situado na cidade de Bagé, Rio Grande do Sul, que trabalhava voltada à arte, cultura, turismo, sustentabilidade, patrimônio e conscientização junto à comunidade, onde a pesquisadora atuava como Educadora Patrimonial, na mediação das exposições e percursos patrimoniais.

Os sujeitos pesquisados foram cinco professores da rede pública do município de Bagé, dos quais um do sexo masculino e quatro do sexo feminino, com idades entre 34 e 54 anos e formações que variam entre graduação, especialização e mestrado, das áreas de artes, história e sociologia, atuantes no Ensino Médio da rede pública estadual e federal que tenham frequentado o Espaço em três ou mais ocasiões com uma mesma turma.

Visou-se análise crítica responsável dos profissionais que lidam com o público escolar continuamente em sala de aula e podem verificar com maior precisão os reflexos das atividades desenvolvidas no Espaço, tais como atenção às condutas normativas do lugar ou espaços semelhantes, interesse em voltar ao Espaço ou freqüentar outros locais como museus e galerias, construção da capacidade de discurso crítico-reflexivo para a proposta e conscientização para o reconhecimento dos aspectos artísticos e históricos da comunidade.

Além da observação direta do fenômeno, suas variáveis e características diante da constância da pesquisadora no Espaço, utilizou-se, com os professores, um ques-

tionário aberto com nove questões para coleta de dados. Foi desenvolvida a análise textual das respostas dos questionários e interpretação, relacionando com o referencial teórico, bem como com as observações realizadas pela pesquisadora.

Sentimento de apropriação diante da constância no Espaço

Ao serem questionados sobre o interesse dos alunos que estiveram no Espaço em voltar em outro momento ou mesmo conhecer outros lugares semelhantes, o professor A destaca que, além de os alunos demonstrarem interesse em retornar ao Espaço, a disponibilidade de transporte auxilia, visto que tanto a escola quanto os próprios alunos, muitas vezes por residirem longe ou não possuírem condições financeiras, não poderiam fazê-lo por seus próprios recursos. Segundo a Secretaria Estadual da Educação (2012, p.39) quanto mais estímulo houver no meio educacional para as obras artísticas, mais essa aproximação será desejada por parte dos educandos.

Os professores B, C e E relataram que os alunos apresentaram vontade em voltar ao Espaço e muitos deles retornaram com seus amigos e familiares em outro momento. Como o Professor B apontou isso indica que muitos outros sujeitos são indiretamente (e, posteriormente diretamente) influenciados pelas propostas educativas do Espaço.

> "(...) a instituição, agindo como mediadora da informação, estará também promovendo o conhecimento e, assim, transformando a realidade das pessoas, ao passo que possibilita mudança na visão delas em relação ao patrimônio ali resgatado" (ANGELIN, 2010, p. 3).

Essa abrangência do público de maneira gradual, progressivamente atinge sujeitos de vários setores da comunidade enquanto os primeiros a terem esse contato relatam aos demais, propiciando ramificações desses saberes.

Já o professor D ainda relatou que, além da proposta de passeio educativo partir realmente dos alunos, as exposições passam a ser temas recorrentes em sala de aula, mesmo passado muito tempo de sua visitação.

Diante disso, é possível afirmar que não somente a apresentação da proposta para os sujeitos, mas também sua constância em espaços culturais bem como o pleno desenvolvimento das mediações e ações educativas resulta em uma significativa construção cultural até mesmo para aspectos de outras áreas do conhecimento, auxiliando, efetivamente, na construção social dos sujeitos envolvidos.

O papel do mediador segundo os professores

Ao questionarmos sobre a posição do professor acerca do mediador e o trabalho de mediação desenvolvido em determinados locais, os professores A, C e E destaca-

ram que, independentemente de o professor ter conhecimentos técnicos e metodológicos acerca da obra/objeto, o trabalho do mediador é imprescindível naquele espaço, pois ele possui, também, conhecimentos específicos sobre o trabalho em questão e informações importantes sobre a biografia do artista, além de ser um profissional com outra ótica e que já experimentou esse diálogo com diversos públicos. Para a Secretaria Estadual da Educação de São Paulo (2012, p. 10) "O professor mediador que organiza, estimula, questiona e aglutina em sua ação educativa precisa considerar as relações de uns com os outros e as várias camadas contextuais que o mundo nos oferece." De tal maneira, fica evidente a necessidade de outros profissionais tão capacitados quanto o professor colaborarem no processo educativo.

Os professores B e D deram ênfase à metodologia utilizada pelo mediador, que diz respeito às situações de aprendizagem onde haja um momento de sensibilização do sujeito pela proposta, seja pela simples contemplação silenciosa, seja através da experiência tátil, sonora ou olfativa. Pois esse momento poderá propiciar um diálogo extremamente significativo entre ele e a obra, onde suas próprias impressões resultarão no ponto de partida para a mediação efetiva. Horta, Grunberg, e Monteiro (1999, p. 9) afirmam que:

> Todo um complexo sistema de relações e conexões está contido em um simples objeto de uso cotidiano [...]. Descobrir esta rede de significados, relações, processos de criação [...] que dão sentido às evidências culturais [...], é a tarefa específica da Educação Patrimonial.

Quanto à aplicação das técnicas de Educação Patrimonial em mediações artístico-culturais, Angelin (2010, p.24) destaca que:

> A atividade da Educação Patrimonial pode ser desenvolvida em qualquer manifestação cultural, (...). É importante deixar claro essa flexibilidade de atuação da Educação Patrimonial e levar em consideração que ela não diz respeito apenas a monumentos, sítios históricos e arqueológicos, sendo muito mais abrangente que os exemplos acima.

O primeiro contato onde o sujeito ainda desconhece os pressupostos do artista é a primeira etapa da Educação Patrimonial, as quais conheceram por observação. Ela pode vir acompanha de questionamentos ou não, mas é imprescindível que o sujeito se sinta à vontade com a proposta e a explore tanto quanto for possível para decodificá-la. Posteriormente ocorre o registro, seja fotográfico, seja através de desenhos, descrição verbal ou escrita, e a exploração, onde o mediador finalmente apresenta as questões metodológicas, técnicas, e de relevância histórica acerca do objeto. Abrem-se discussões e são levantados e respondidos questionamentos.

A última etapa, a culminância do processo de Educação Patrimonial, a apropriação, é desenvolvida, geralmente, pelo professor, posteriormente, em sala de aula através de diferentes maneiras de releitura, seja por dramatizações, danças, desenhos, pinturas, esculturas, literatura, etc.

Para a Secretaria Estadual da Educação de São Paulo (2012, p. 53) “[...] é importante traçar projetospara colocar os distintos educadores, das escolas e dos museus, lado a lado, trabalhando emconjunto.” Nessa última etapa reside o elo entre o mediador e seu trabalho de problematização pedagógica e o professor regente.

Construções significativas diante de um trabalho continuado e progressivo

Ao serem questionados acerca das turmas que estiveram no espaço em três ou mais ocasiões, participaram das ações educativas ou mesmo do Percurso e os reflexos em relação à sua postura, contemplação da proposta e discurso crítico/reflexivo desenvolvido, os professores A e D destacaram a postura adquirida/desenvolvida pelos alunos ao longo das exposições no Espaço. Há regras que instituem o tom de voz a utilizar nas galerias, se é ou não possível tocar nos objetos, a impossibilidade de grandes movimentações no espaço e isso lhes é passado sempre que adentram o local. No entanto, é perfeitamente normal que, nos primeiros contatos, alguma ou mesmo todas as regras sejam burladas, principalmente se o grupo configurar um grande número de alunos. São situações trabalhadas em todos as visitas e que resultam nesse respeito às normas, principalmente porque passam a compreender seus motivos; compreendem que é necessária uma atenção madura, focada e sem interrupções para a contemplação eficaz e resultante compreensão da proposta. “A capacidade de interpretar os objetos e fenômenos culturais amplia a nossa capacidade de compreender o mundo” (HORTA, GRUNBERG E MONTEIRO 1999, p. 9).

Mesmo que não diretamente voltado aos aspectos artísticos ou patrimoniais, as experiências com o patrimônio cultural refletem construções sociais. Para a Secretaria Estadual de Educação de São Paulo (2012, p.54) “Para estabelecer relações significativas com o patrimônio é necessário antes pensar a cultura como práticas dinâmicas que comportam transfusões e mestiçagem, uma cultura em movimento.” Antes de “incitar” a crítica à arte ou uma discussão intelectual acerca do patrimônio, é necessário situar sujeitos sociais que compõe esse meio cultural e ainda o desconhecem, desconhecem a si mesmos.

Os professores B, C e E apontam a tomada de consciência para a significância da proposta vivenciada. O sentimento de inquietude para vislumbrar e deduzir as obras, bem como conhecer as técnicas e procedimentos empregados e a biografia do artista configuram um primeiro passo efetivo na construção cultural.

Para Bulgraen (2010, p. 37) a “[...] prática social só pôde ser alcançada através de uma ação pedagógica mediadora e problematizadora dos conteúdos sistematizados, das vivências dos alunos e dos acontecimentos da sociedade atual.” A educação como um todo é um processo ascendente, lento e que exige paciência, constante revisão e dedicação de todos os agentes envolvidos, sobretudo dos educadores, principais responsáveis pela construção formal diária do conhecimento. Da mesma maneira, as mais variadas experiências educativas no decorrer da vida escolar que

contribuem no processo educacional só refletem resultados significativos quando consideradas em um contexto, geralmente, de igual continuidade.

Experiências fora do ambiente escolar auxiliando na consolidação do conhecimento

Ao questionarmos acerca da contribuição ou não das experiências educativas fora do ambiente escolar na consolidação do conhecimento construído em aula, o professor A destaca os registros feitos a partir da vivência no ambiente externo e aponta o trabalho de educação para o Patrimônio Ecológico desenvolvido no Percurso Da Maya como fundamental para proporcionar a conscientização, valorização e conseqüente sentimento de preservação pela comunidade. Para Horta, Grunberg, e Monteiro (1999, p. 6):

> O conhecimento crítico e a apropriação consciente pelas comunidades do seu patrimônio são fatores indispensáveis no processo de preservação sustentável desses bens, assim como o fortalecimento do sentimento de identidade e cidadania.

Proporcionar para a comunidade e, em especial para os escolares essas experiências educativas onde seus próprios caminhos cotidianos, seu bairro e cidade são esmiuçados histórica e ecologicamente, com um diálogo acessível e que possibilite intervenções e contribuição, mesmo que com fragmentos orais da história que a constitui, resulta em uma (re) descobertadas ruas, praças, prédios, arroio; um novo olhar sobre a própria identidade, enquanto sujeito constituído e constituidor daquele meio.

Os professores B e D creem que a educação ocorre em vários lugares que não somente a sala de aula e o professor D ainda enfatiza que há a necessidade de se reconhecer isso; que a educação deva ser pela e para a vida. Angelin (2010, p. 35) aponta que:

> Os educadores precisam, em sua prática educacional, desenvolver formas de educar que de fato possam possibilitar a construção do conhecimento, e não persistirem em técnicas educativas que apenas promovem a mera transferência de conhecimento, algo que muito pouco contribui para a formação crítica do sujeito envolvido.

Nesse sentido, as aulas planejadas com um plano de ensino que aborde e se valha dos saberes diários e das experiências cotidianas passam a ser precursoras e imprescindíveis nessa educação contextualizada.

Já os professores C e E afirmam que as propostas didáticas fora do ambiente escolar operam como uma ferramenta do processo educativo, tornando as aulas mais dinâmicas e prazerosas. A Secretaria Estadual da Educação de São Paulo (2012, p.16) aponta que “A existência de uma ligação tão forte entre a instrução e a frequ-

ência a museus mostra que só a escola pode criar [...] a aspiração à cultura, mesmo à cultura menos escolar". De tal maneira, mesmo o passeio mais despretensioso aos olhos dos alunos, mas que possua objetivos previamente elaborados, capazes de desenvolver habilidades ou mesmo propiciar a constância do aluno nesses ambientes, de maneira a deixa-lo à vontade, construindo uma familiaridade com esses espaços, pode resultar na reeducação, ou reinserção cultural que a maioria das camadas de nossa sociedade carece.

Conclusão

As respostas obtidas dos cinco professores questionados convergiram, de maneira geral, para a confirmação dessa construção social proveniente da educação cultural. Todas as cinco turmas analisadas estiveram no Da Maya Espaço Cultural pela primeira vez no ano de 2014 e, até setembro de 2015 haviam participado das ações educativas em pelo menos três ocasiões distintas.

Diante das respostas dos professores, contatou-se que tão importante quanto a contextualização prévia da atividade é a apropriação cultural através de atividades posteriores, onde o conhecimento adquirido fora do ambiente escolar passa a ser consolidado. Caso contrário, os passeios tornam-se meramente recreativos.

Um aspecto a ser destacado que resulta dessas visitas, é o sentimento de apropriação do próprio espaço, seja ele qual for. Passados os momentos iniciais de estranheza diante do desconhecido, o sujeito passa a sentir-se parte daquilo, principalmente tratando-se de adolescentes e pré-adolescentes que estejam visitando o local pela segunda ou terceira vez. Há a necessidade, proveniente do ego humano, de exibir ao outro seus conhecimentos. Nesse caso, isso não acarreta prejuízos, uma vez que esse processo desencadeará outras pessoas adquirindo aquele conhecimento, sejam elas colegas, amigos ou familiares dos primeiros sujeitos.

O mediador cultural, nesse momento, desempenha um papel de extrema relevância, pois, apesar de os professores de artes e história possuírem conhecimentos sobre técnicas artísticas ou fatos históricos gerais, para aquela situação de ensino-aprendizagem, o mediador está melhor instruído, além de utilizar-se da metodologia correta e no caso do Pedagogo, valer-se de um diálogo adequado para cada faixa etária.

No que tange as efetivas construções resultantes das visitas ao Espaço, pode-se destacar a tomada de consciência para as situações vivenciadas. Isso caracteriza-se no sentimento de inquietude, por parte dos alunos, aos aspectos históricos e técnicos do objeto, biografia do artista em questão, conceito da obra exposta e tentativa de decodificação e assimilação da proposta. Essas características são importantes para a efetiva construção cultural do sujeito, no entanto, são resultados posteriores a todo o trabalho de Educação Patrimonial e, tão importante quanto eles, são as pequenas construções sociais resultantes desse processo, tais como a postura adquirida no que diz respeito às condutas normativas do local.

Finalmente, é possível apontar que as vivências fora do ambiente escolar contribuem a nível integral no desenvolvimento dos alunos. São trabalhadas questões culturais específicas, sejam históricas ou artísticas e, indiretamente, tanto as metodologias utilizadas, quanto as próprias questões abordadas, auxiliam no desenvolvimento de uma postura para determinadas situações, e na capacidade de um discurso crítico-reflexivo necessário para um bom posicionamento na sociedade atual.

Referências

ANGELIN, S. F. N. A **Educação Patrimonial como mediadora no Projeto de Arqueologia Preventiva na Área de Intervenção do Projeto Juruti/Pará**. São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.scientiaconsultoria.com.br/site2009/pdf/estudos/edmediadora.pdf> Acesso em: 20 de abril de 2018.

BRASIL, Lei de Diretrizes e B. Lei nº 9.394/96, de 20 de dezembro de 1996.

BULGRAEN, V. C. **O Papel do Professor e sua Mediação nos Processos de Elaboração do Conhecimento.Revista Conteúdo**, Capivari, V.1, n.4, ago./dez. 2010 Disponível em: <http://www.conteudo.org.br/index.php/conteudo/article/viewFile/46/39> Acesso em: 9 de Abril de 2018.

HORTA, M. L. P., GRUNBERG, E., MONTEIRO, A. Q. **Guia Básico de Educação Patrimonial.** Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999. Disponível em: <file:///E:/TCC/Guia%20B%C3%A1sico%20de%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20Patrimonial.pdf> Acesso em: 16 de abril de 2018.

LIBÂNEO, J. C. **Pedagogia e pedagogos: inquietações e buscas.** Educar, Curitiba, n. 17, p. 153-176. 2001. Editora da UFPR.

SECRETARIA ESTADUAL DA EDUCAÇÃO DE SÃO PAULO. **Recepção e mediação do patrimônio artístico e cultural.** São Paulo, 2012.

2.2.6 Piedra Pintada y la musealización del patrimonio arqueológico venezolano

Leonardo Páez
Pesquisador do Laboratorio de Estudios Interdisciplinarios de Cultura Material (LEICMA) – Universidade Federal de Pelotas
leopaezorama@gmail.com

Resumen: En los últimos años, los nuevos marcos jurídicos nacionales e internacionales han concedido cierta relevancia a la preservación y puesta en valor de los vestigios arqueológicos del tiempo precolonial venezolano. Sin embargo, aún se está lejos de experimentar una eficaz gestión cultural y un grado de concienciación social que permita el sano disfrute de estos bienes. Esta situación se evidencia en el caso del Museo Parque Arqueológico Piedra Pintada, ejemplo que permite comprender los factores que intervienen tanto en la activación como en la valoración del patrimonio arqueológico venezolano. En tal sentido, a partir de la aplicación de técnicas de investigación documental y de campo, se indaga sobre los procesos desencadenantes de la actual desidia gubernamental y olvido social que enfrenta el Museo Parque Arqueológico Piedra Pintada, intentando comprender los factores que intervienen en la musealización in situ del patrimonio arqueológico venezolano.

Palabras clave: Museo Parque Arqueológico Piedra Pintada, patrimonio arqueológico, musealización.

Musealización y patrimonio arqueológico

En las últimas décadas, la noción de patrimonio cultural ha venido sufriendo sustanciales transformaciones a nivel internacional, otorgando mayor significación a la relación entre los lugares de patrimonio y su espacio o área territorial de influencia (Unesco, 2014 [2013]: 14). Los nuevos enfoques conservacionistas señalan al patrimonio cultural como un conjunto de lugares, donde los factores sociales y culturales cumplen y cumplieron un significativo rol (Ídem.). En sintonía con estas ideas, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) promovió en la década de los ochenta del pasado siglo la adecuación del término museo, incorporando el principio de conservación de los restos arqueológicos in situ (Carmona y Basterrica, 2011). Esta apertura otorgó a los sitios arqueológicos la posibilidad de que operen como un tipo de museo extramuros, dependiendo esta activación de la significación social y política concedida a los objetos alojados en sus predios.

Cobra así relevancia el término musealización, entendido como una renovada concepción que persigue la activación del patrimonio con criterios fundamentados en la educación (Ordaz y Vázquez, 2014). Musealizar es una forma de gestión patrimo-

nial, un cúmulo de acciones que pretende alcanzar el conveniente uso de los bienes tomando en cuenta normas de conservación acordes con las exigencias sociales actuales (Ballard y Tresserras en Carmona y Basterrica, Ibíd.). A través de la musealización se puede hacer accesible física e intelectualmente el patrimonio arqueológico, poniéndolo al alcance y uso de todos.

La musealización, siguiendo las ideas de Prats (1998), en tanto resultado de la activación de unos referentes potencialmente patrimonializables, es impulsada por versiones ideológicas de la identidad. Al decir de este autor (Ibíd.; 2005), la activación de estos referentes se enmarca dentro de ideas y valores previamente establecidos, comúnmente subordinada a particulares intereses políticos compelidos a expresar y motorizar las significaciones compartidas de la sociedad. La musealización, vista desde esta perspectiva, se entiende entonces como un mecanismo de imposición utilizado por regímenes políticos dominantes para hacer valer proyectos o identidades políticas, en aras de la consecución de un presente valioso y la edificación de un futuro considerado necesario (Cuesta Bustillo, 1998).

La musealización del patrimonio arqueológico in situ, significa entonces la oportunidad de activar los vestigios del pasado en los espacios donde antaño habrían sido concebidos por sus productores y usuarios. Esta labor supone la creación de áreas protegidas bajo régimen especial (parques arqueológicos), los cuales -dicho sea- pudieran acarrear ingentes beneficios materiales e inmateriales a las comunidades locales. Otro beneficio inherente a la apertura de estas instituciones museísticas, está en la posibilidad de investigación de los objetos patrimoniales en el mismo contexto arqueológico en el que se insertan, aumentando con ello la efectividad en la comprensión de los mismos (Martínez Celis, 2012).

Para el sano desenvolvimiento de los parques arqueológicos, se hace indispensable la implementación de una efectiva gestión patrimonial, esto es, la puesta en marcha de una serie de operaciones dispuestas con el fin de optimizar la conservación de los bienes y un uso mesurado del espacio por parte del público visitante (Carmona y Basterrica, Ibíd.). La gestión del patrimonio también supone un conjunto de actuaciones destinadas a otorgar viabilidad al conocimiento y difusión del patrimonio, a la par de ordenar y facilitar las intervenciones que en él se ejecuten (Ibíd.). Se trata a su vez de establecer una serie de estrategias dirigidas a visibilizar y comprender el patrimonio, tomando en cuenta factores de identidad cultural y de rentabilidad social y económica (Baldeón, 2005). En ese sentido, como campos de acción estarían la investigación, la protección, la conservación-restauración, y la difusión-didáctica (Ibíd.). La sostenibilidad del proceso de musealización de los sitios arqueológicos in situ, estaría determinada entonces por los resultados de la gestión patrimonial de las instituciones destinadas para tal fin (los parques arqueológicos), sincronizada ésta con los marcos jurídicos vigentes y la organización administrativa del espacio donde ésta se active.

Agentes de la musealización del patrimonio arqueológico

Siguiendo lo señalado por Prats (1998), la musealización del patrimonio arqueológico se enmarca en un proceso donde las decisiones atañen principalmente a los poderes políticos, bien locales, regionales o nacionales. En palabras del autor, dichos poderes se valen de la musealización para la formalización, explicación, representación y legitimación ideológica de sus referentes. Esto significa que ninguna musealización llevaría en esencia atributos de neutralidad, pues sería deudora ...*"de una correlación entre ideas y valores (...) que se corresponden con unos determinados intereses"*... (Ibíd.: 68). En consecuencia, apunta Prats, las musealización puede entenderse como una estrategia política, asociada a intereses, valores y situaciones históricamente variables (Ídem.).

De manera que el poder político, en la figura de los gobiernos nacionales, regionales o locales, sería el principal agente interventor en los procesos de musealización del patrimonio arqueológico. Cualquier activación patrimonial pretendida desde otras instancias sociales, tendría que contar con el aval de este poder, pues sin éste -concluye Prats- no existiría el patrimonio. La musealización de los sitios arqueológicos se entendería entonces como el resultado de la legitimación de ideas y valores identitarios auspiciados por factores de poder político que precisan de la patrimonialización como apuntalamiento de ciertos referentes simbólicos, siendo éstos favorecidos con espacios propicios -como los parques arqueológicos- para su admiración y preservación (Ibid.).

Ahora bien, como principal agente de la musealización, el poder político se ve confrontado por otros poderes fácticos que, actuando sobre la base del consenso y de cierto grado de espontaneidad (no exenta de intereses), conceden, en la praxis, valoraciones patrimoniales (Prats, 2005). Se produce entonces una especie de negociación, dice Prats (Ibíd.), donde diferentes factores otorgan o no legitimidad a las pretendidas activaciones patrimoniales del poder político, acorde a realidades socialmente percibidas. Entre estos factores se encuentran los económicos y los intereses académicos, los primeros invirtiendo recursos en aras de obtener beneficios de imagen y los segundos intentando el reconocimiento social, recursos económicos o estatus, por ejemplo (Ibíd.). Por otro lado, Prats resalta los factores turísticos (tal vez una variante económica), con lo cual las activaciones patrimoniales adquieren otra dimensión, sobre todo en las sociedades capitalistas avanzadas (Ibíd.).

Un aspecto importante de advertir en ese sentido, está en la poderosa simbiosis que se genera entre poder político y discurso historiográfico, devenido este último de las esferas del poder académico de la sociedad. En palabras de Carrera Damas (1969), en la historiografía oficial se maneja la historia para convalidar o legalizar situaciones y actos públicos promovidos por el poder político. De acuerdo con el autor, en ella se instrumentalizan las ideologías, creada y recreada en función de difundir masivamente la propuesta hegemónica de los regímenes dominantes (Ibíd.). La musealización, en tanto estrategia de legitimación e imposición de proyectos políticos, sería entonces un proceso supeditado al manejo de la historia acorde con intereses

políticos dominantes.

Por su parte, y antepuestos a cualquier activación patrimonial impulsada por el poder político en negociación con otros poderes fácticos de la sociedad, se encuentran los significados vinculados puntualmente con la biografía de los individuos. De acuerdo a lo señalado por Prats (2005), objetos, lugares y manifestaciones obtienen en la praxis cotidiana una legitimación al interior de las comunidades, con contenidos y significados previos medianamente independientes al propio discurso de la patrimonialización. Este es un aspecto importante de considerar en las activaciones patrimoniales, pues ...*"nos revela la verdadera naturaleza del patrimonio local, que se basa en la memoria"* (Ibíd.: 26).

Siguiendo entonces estas ideas, pudiera entenderse a la memoria compartida como un agente de la musealización del patrimonio arqueológico. Pues, si bien la activación patrimonial no surgiría de los discursos cambiantes que la comunidad tendría sobre sí misma, la memoria compartida intervendría como elemento de coacción en las actuaciones del poder político, las cuales deben hacerse eco de las particularidades identitarias de la población, ...*"so pena de perder apoyos políticos"* (Idem.). No obstante, a pesar que la memoria establece los referentes con los cuales los individuos de una localidad, cualesquiera sean sus dimensiones, determinan sus discursos y contenidos identitarios (Ídem.), hay que tomar en cuenta que ésta no estaría libre de las influencias de la acción política-historiográfica. El fino proceso de recordar u olvidar es, dice Cuesta (2011), ineludiblemente creado o influido por espacios de poder que ordenan el presente acorde a ...*"una economía política del recuerdo y de una lógica de gestión del pasado"* (p. 19).

El SAR Piedra Pintada: breve historia de su musealización

El Sitio con Arte Rupestre (SAR) Piedra Pintada, es un yacimiento arqueológico del territorio Centro-norte de Venezuela, situado en el llamado Paisaje con Arte Rupestre del Área Noroccidental Tacarigüense[1], un singular paisaje cultural de la región geohistórica del lago de Valencia. Se ubica puntualmente al pie del cerro Las Rosas, en la comunidad de Tronconero del valle del río Vigirima, en el municipio Guacara del estado Carabobo, comprendiendo un área alrededor de doce hectáreas pertenecientes a la zona Sureste del Parque Nacional San Esteban[2].

La distinción de Piedra Pintada se debe a la presencia conjunta de una importante cantidad de rocas grabadas con inscripciones simbólicas (petroglifos), además de la existencia de monumentos megalíticos y demás construcciones pétreas, rastros de

[1] Un particular paisaje cultural de una extensión aproximada de 560 km2, el cual aloja hasta ahora 40 Sitios con Arte Rupestre (SAR) contentivos de petroglifos, morteros, puntos acoplados y monumentos megalíticos (Páez, 2017).

[2] el Parque Nacional San Esteban es un Área Natural Protegida para la conservación de sus recursos naturales y culturales (Artículo 35 de la Ley Orgánica para la Planificación y Gestión de la Ordenación del Territorio) bajo la administración del Instituto Nacional de Parques.

antiguas caminerías y vestigios cerámicos. Según el inventario realizado por el Instituto del Patrimonio Cultural (IPC), Piedra Pintada contiene ...*"más de 165 conjuntos de figuras [diseños o grabados] distribuidos en varias estaciones (áreas con grandes concentraciones de grabados) y, por lo menos, dos alineamientos de piedras"*... (Rivas, 1999 [1997]: 9). Todo ello, da cuenta de una humanización del espacio realizada por comunidades aborígenes que habitaron la región tacarigüense antes del arribo de los europeos a América.

Desde mediados de siglo XIX hasta 1939, posiblemente Piedra Pintada se habría mantenido como un espacio medianamente distinguido en los medios locales, desconociéndose con propiedad los imaginarios y contactos asociados a los pobladores de sus cercanías. Luego de esa fecha saltaría a la palestra pública, con la presentación de los estudios de Luis Oramas (1959 [1939]) en el 27° Congreso de Americanistas, celebrado ese año en México. Sacado del anonimato público en el que se encontraba, comenzaría entonces un relevante periplo en el ámbito académico y científico venezolano, acrecentando en esas esferas el interés y la fama de la región tacarigüense como importante centro de confluencia de culturas indígenas precoloniales (ver Cruxent y Rouse, 1982 [1958]; Sanoja y Vargas, 1992 [1974]; entre otros). Esto se evidencia con los posteriores trabajos de campo hechos por insignes investigadores, que recabaron y documentaron importantes datos gráficos y métricos del yacimiento, así como con las visitas periódicas de instituciones educativas (medias, universitarias) para prácticas de prospección, charlas y recorridos con fines didácticos (Páez, 2016). De esta manera, los agentes de la musealización -en este caso del poder académico- sentarían las bases que desembocaron a la activación patrimonial de Piedra Pintada, materializada en su posterior declaratoria patrimonial y conversión a parque arqueológico.

Así, el poder político, en los años 90 del pasado siglo, luego de medio siglo de exaltaciones de los factores de poder académico e influenciado por los movimientos y corrientes de pensamiento globales que declaraban la significación del patrimonio para el desarrollo sostenible de los pueblos, activaría los mecanismos necesarios para la patrimonialización de Piedra Pintada. En principio, el sitio arqueológico obtendría estatus dentro del Plan de Ordenamiento y Reglamento de Uso del Parque Nacional San Esteban (decreto presidencial Nº 1.368, 12 de Junio de 1996). Luego, se alzaría con una declaratoria como Bien de Interés Cultural de la Nación (Gaceta Nº 5.299 Ext. del 29 de enero de 1999). Y, en el mismo año de su declaratoria patrimonial -y como corolario de todo el proceso-, pasaría a conformar parte de la Red de Circuito de Museos del Estado Carabobo, en la categoría de museo parque arqueológico.

4. La gestión patrimonial de Piedra Pintada

A casi veinte años de su apertura, el Museo Parque Arqueológico Piedra Pintada se presenta hoy como un caso fallido de gestión del patrimonio arqueológico venezolano. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la desidia gubernamental sostenida en los

últimos años frente a los graves problemas infra-estructurales que lo aquejan, sumado a su desvaloración patrimonial entre los colectivos sociales, locales, regionales o nacionales. Frente a este panorama, importaría ensayar tentativamente una explicación sobre los factores concomitantes de este negativo desempeño.

En primer lugar, cabría destacar la hipótesis del manejo oficial de la historia. En este caso, la adversa gestión patrimonial de Piedra Pintada pudiera relacionarse directamente con la influencia del discurso historiográfico oficial en las actuaciones del poder político. El planteamiento supone que el manejo oficial de la historia estaría lanzando estereotipos negativos hacia los valores de la cultura indígena y, en contraposición, encumbrando los valores de la clase europea a través de la exaltación -por ejemplo- de los sucesos de la llamada Guerra de Independencia. Los acontecimientos de esta "gesta heroica" condensarían, de acuerdo a la versión oficial, los hechos fundamentales de la "historia patria", manifestados en principios esenciales e indivisibles a la existencia misma del país como ..*"la nación, la ciudadanía, la libertad, la soberanía, la igualdad, la república, la identidad, y otros muchos elementos"* (Altez, 2011: 22).

De manera que la cualidad de sitio arqueológico precolonial de Piedra Pintada, se presume, estaría afectando cualquier intento de patrimonialización, en tanto que entraría en disonancia con la visión sesgada del concepto de nación formada por el discurso político-historiográfico oficial. Esta visión, aparte de permear las actuaciones del poder político, también intervendría en los recuerdos y los olvidos de los individuos.

En segundo lugar, pudiera plantearse la hipótesis del desinterés identitario local. Este argumento asume que la licencia otorgada inicialmente por los factores de poder político y social para llevar a efecto la musealización de Piedra Pintada, se habría desarrollado a espaldas de los intereses identitarios de la población tacarigüense. Esta consideración tendría sus bases en los datos etnográficos recabados por quien escribe en la comunidad de Tronconero y zonas aledañas, donde los testimonios dan cuenta del mantenimiento, arraigado hasta hace pocas décadas, de una aparente condición agorera asociada a los sitios con arte rupestre de la región (Páez, 2016). De manera que la posible categorización nefasta o funesta del sitio contrastaría con una resignificación patrimonial, auspiciada externamente por los factores de poder político y social. El carácter apartado y en apariencia incólume de Piedra Pintada en 1939 (puesto en evidencia en el trabajo de Oramas, antes referenciado), reforzaría esta presunción.

Por último, estaría la hipótesis de los factores externos de la globalización. La ampliación de la noción de patrimonio cultural y de los límites espaciales de los museos, los cuales otorgarían preponderancia a los sitios arqueológicos precoloniales como potenciales lugares de patrimonio, se encontrarían lejos de obtener un sitial preponderante dentro de las políticas públicas culturales de los gobiernos nacionales, regionales o locales del país. Esto se evidenciaría en las desventajas comparativas de Piedra Pintada frente a las demás instituciones museísticas que conforman la *Red de Circuito de Museos del Estado Carabobo*, fundada ésta con espacios edificados

que representan referentes patrimoniales que remiten a la historia de la clase blanco-criolla Colonial y Republicana, por ejemplo.

En síntesis, se sostiene preliminarmente que el estatus jurídico patrimonial otorgado a Piedra Pintada sería una construcción social desvinculada de los intereses identitarios de la población tacarigüense en general. Al contrario, tal estatus se habría gestado por factores externos en principio asociados con la mediación de factores político-sociales nacionales y, luego, con las influencias globalizantes que propugnan la importancia del patrimonio como recurso para la cohesión social y la identidad de los pueblos. De allí devendría entonces el estado de desidia gubernamental y de olvido social en que se encuentra esta institución museística. Sirvan estas palabras preliminares como insumo e inspiración a futuros trabajos exploratorios.

Referencias

ALTEZ, ROGELIO. **Independencia, mito genésico y memoria esclerotizada**. En: Quintero, Inés (coordinadora). El relato invariable. Editorial Alfa. Caracas. 2011. Disponible: https://www.academia.edu/12551446/Independencia_mito_gen%C3%A9sico_y_memoria _ esclerotizada [Fecha de acceso: 27/07/2017].

BALDEÓN, AMELIA. **Patrimonio arqueológico y museos. El Museo de Arqueología** de Álava. Munibe (Antropologia-Arkeologia) 57, 2005. Disponible: http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/munibe/aa/200503473484.pdf [Fecha de acceso: 15/2/2018].

CARMONA, GABRIELA Y BASTERRICA, TANIA. **Gestión del Patrimonio arqueológico: musealización de un sitio arqueológico integrado en el Parque Naturalia, Quilpué, Región de Valparaíso**. Ponencia presentada al Primer Congreso Nacional de Gestión Cultural. “Escenarios, tensiones y desafíos de la Gestión Cultural en Chile”. Santiago de Chile. 2011. Escuela de Gestores y Animadores Culturales, Egac. Universidad de Los Lagos. Disponible: https://congresogcchile.files.wordpress.com/2012/04/gestic3b3n-del-patrimonio-arqueolc3b3gico-musealizacic3b3n-de-un-sitio-arqueolc3b3gic -integrado-en-el-parque-naturalia-quilpuc3a91.pdf

CUESTA, RAIMUNDO. **Historia con memoria y didáctica crítica**. Revista Con-Ciencia Social, (15), pp. 15-30. 2011. Disponible: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3797 181.pdf [Fecha de acceso: 13/07/2017].

CUESTA BUSTILLO, JOSEFINA. **Memoria e historia**. Un estado de la cuestión. [Artículo en línea]. Revista Ayer, nº 32. Pp. 203-246. 1998. Disponible: http://cesycme.co/wp-content/uploads/2015/07/memoria-e-historia-un-estado-de-la-cuesti%C3%B3n.pdf [Fecha de acceso: 13/07/2017].

CRUXENT, J. M. Y ROUSE, I. (1982) [1958]. **Arqueología cronológica de Venezue-**

la, volumen 1. Ernesto Ermitano Editor. Caracas.

MARTÍNEZ CELIS, DIEGO MAURICIO. **Lineamientos para la ges¬tión patrimonial de sitios con arte rupestre en Colombia como insumo para su apropiación social.** 2012 (tesis) (maestría). Trabajo de Grado para optar al título de Magíster en Patrimonio Cultural y Territorio. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Arqui¬tectura y Diseño. Bogotá, Colombia. Disponible: https://re-pository.javeriana.edu.co/handle/10554/3585 [fecha de acceso: 10/02/2015].

ORAMAS, LUIS. P**rehistoria y arqueología de Venezuela. Construcciones y petrografías de una región de Venezuela.** Varias deducciones al respecto. **Boletín de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales.** Tomo 20, # 93. Pp. 207-253. 1959. Reproducción del artículo aparecido en las Actas de la primera Sesión del 27º Congreso Internacional de Americanismo. Pp. 277-302.

ORDAZ, T. M., Y VÁZQUEZ, J. A. **La Musealización, una vía para preservar los sitios arqueológicos en Campeche, México.** Revista Jangwa Pana ISSN: 1657-4923 Vol. 13 34 - 50 Enero - Diciembre de 2014. Disponible: revistas.unimagdalena.edu.co/index.php/ jangwapana/article/download/1370/790/ [Fecha de acceso: 13/07/2017].

PÁEZ, LEONARDO. **Arqueología del arte rupestre de la región geohistórica del lago de Valencia, Venezuela (2.200 a.C.-1.400 d.C.).** Boletín antropológico, Año 35. Julio - Diciembre 2017, N° 94. Universidad de Los Andes, Museo Arqueológico, Mérida, Venezuela. pp. 174-204. 2017. Disponible: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/44200/1/articulo2.pdf [Fecha de acceso: 15/12/2017].

PÁEZ, LEONARDO. **Arte rupestre de la región Noroccidental de la cuenca del lago de Valencia. Un acercamiento desde la arqueo¬logía, la etnohistoria y la etnografía.** 2016. (tesis) (maestría) Trabajo presentado para optar al grado de Magister Scientiae en Etnología Mención Et¬nohistoria. Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela.

PRATS, LLORENÇ. **Concepto y gestión del patrimonio local.** Cuadernos de Antropología Social, núm. 21, pp. 17-35 Universidad de Buenos Aires Buenos Aires, Argentina. 2005. Disponible: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180913910002 [Fecha de acceso: 16/07/2017].

PRATS, LLORENÇ. **El concepto de patrimonio cultural. Revista Política y Sociedad.** v.27, pp. 63-76. 1998. Disponible: https://download.myslide.es/getdownload/document/?id=N d9e7Ffawo16i74A4yKb3XPOkVI16WEbCyi%2F5951NbBgUuOarYIlVIwrjBAKz8%2F VPp1O7BdzlNZrOhqGnknkJA%3D%3D [Fecha de acceso: 16/07/2017].

RIVAS, PEDRO. Piedra Pintada. *In:* Sitios arqueológicos de Venezuela I. **Cuadernos del Patrimonio Cultural**, Serie Inventarios. Instituto del Patrimonio Cultural. Caracas. Pp. 9-11. 1999.

SANOJA, MARIO Y VARGAS, IRAIDA. **Antiguas formaciones y modos de producción venezolanos**. 3era edición. Monte Ávila Editores. Caracas. 1992.

UNESCO. **Gestión del patrimonio cultural.** Colección de manuales de referencia sobre el Patrimonio Mundial. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. París, Francia. 2014. Disponible: http://whc.unesco.org/document/130490 [Fecha de acceso: 12/12/2016].

2.2.7 Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter: Desafios e Perspectivas para Museus de Ciências Naturais Universitários

João Iganci
Doutor em Ciências: Botânica; Professor do Instituto de Biologia - Universidade Federal de Pelotas,
joaoiganci@gmail.com

Resumo: O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter apresenta em seu acervo uma importante coleção representativa da biodiversidade do Bioma Pampa. Conservar este patrimônio e levar o conhecimento à comunidade são importantes atividades desenvolvidas pelo museu e capazes de despertar o interesse pelo conhecimento e conservação da biodiversidade. Aqui são apresentados os principais desafios e perspectivas do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, como um museu de ciências universitário, frente aos paradigmas atuais. Dentre os principais desafios reconhecidos, destacam-se a falta de um diagnóstico atual sobre o acervo, de uma catalogação sistematizada da coleção, de profissionais especializados e os problemas relacionados à conservação do acervo. Como perspectivas, são apontadas a disponibilização das informações sobre a coleção através da informatização do acervo, incrementar as ações de ensino, pesquisa e extensão no museu através da integração de estudantes e professores de distintas áreas abrangidas por cursos da Universidade Federal de Pelotas, reelaborar a expografia do museu através da adequação da reserva técnica e da dinamização das exibições, elaborar um plano museológico e implementar uma associação de amigos do museu. Por fim, são indicadas algumas diretrizes que direcionarão os esforços de trabalho no museu com o intuito de suprir as necessidades apontadas.

Palavras-chave: Biodiversidade, Coleções Biológicas, Conservação, Diretrizes, Pampa.

Introdução

Museus de ciências naturais são responsáveis por coletar, estudar e se responsabilizar pela guarda e manutenção de acervos biológicos (PEIXOTO, 2003). As coleções zoológicas no Brasil tiveram início durante as expedições de naturalistas europeus e posterior fundação do Museu Nacional por D. João VI e, em seguida, o Museu Goeldi e o Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo (YOUNG, 2003).

Grande parte dos museus de ciências brasileiros estão ligados às universidades

e, além do espaço dedicado à expor objetos, atuam na preservação e organização das diferentes coleções, no ensino, na pesquisa e na extensão (FIORAVANTI, 2018). Assim, é evidente que as coleções biológicas transpassam limites e constituem a matéria prima para o trabalho de pesquisadores e professores em universidades e são peças fundamentais para a formação de recursos humanos como ferramentas educativas de alto impacto (PEIXOTO, 2003). Os museus de ciências são coleções dinâmicas, que exigem equipes especializadas para identificar, classificar, catalogar e armazenar os exemplares que são incorporados continuamente, como resultado de pesquisas científicas (FIORAVANTI, 2018). Estima-se que as coleções zoológicas brasileiras somam mais de 26.000.000 espécimes em seus acervos, constituindo a mais importante coleção de fauna neotropical (YOUNG, 2003).

A biodiversidade tem a sua documentação básica nas coleções científicas, através do depósito de espécimes provenientes de trabalhos de pesquisa (PRUDENTE, 2003). Assim, para atingir um alto nível de desenvolvimento científico e tecnológico no país, é necessário destinar mais recursos à ciência, sobretudo aos setores de alto impacto multiplicadores de conhecimentos e de formação de recursos humanos (PEIXOTO, 2003). Os estudos sobre a diversidade biológica necessitam ser integrados em diferentes disciplinas e atores envolvidos para assegurar maior qualidade e efetividade nas ações com ênfase em conservação, valorização e utilização sustentável da biodiversidade (MAGALHÃES; BONALDO, 2003). Os autores ressaltam ainda que:

"As instituições detentoras de coleções devem ser estimuladas a criar políticas ou diretrizes claras de suporte às coleções que estão sob sua guarda, de modo a evitar a perda, por descaso ou falta de manutenção adequada. Especificamente, recomenda-se: estabelecer programa institucional, com respaldo orçamentário, para gerenciar o conjunto das coleções mantidas pela instituição; incentivar a criação de uma estrutura administrativa específica para o gerenciamento de coleções, abrangendo de um quadro mínimo de pessoal, com cargos e funções definidos. A profissionalização dessa atividade permitirá a melhoria, tanto da dinâmica de curadoria, quando dos serviços prestados pelas coleções. Além disso, a implantação dessa estrutura otimizará o tempo dos pesquisadores, aumentando a produtividade científica." (MAGALHÃES; BONALDO, 2003, p. 152).

Neste contexto, aqui é apresentado o estado da arte do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, como um estudo de caso para apontar os principais desafios e as perspectivas de mudanças frente às condições atuais.

O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter

O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR) pertence à Universidade Federal de Pelotas (UFPel), constitui um órgão suplementar do Instituto de Biologia e teve seu acervo primordial constituído por animais taxidermizados e por quadros entomológicos, confeccionados pelo patrono do museu, Carlos Ritter (1851-1926) entre o

final do século XIX e o início do século XX (OLIVEIRA *et al.,* 2010). O acervo foi doado pela esposa de Ritter à Escola de Agronomia Eliseu Maciel em 1926, apesar de não haver registros de termo de doação (OLIVEIRA *et al.,* 2010). O MCNCR consta como pertencente à Universidade Federal de Pelotas em seu decreto de criação, ali referido apenas como "Museu" (Decreto nº 65.881 de 16 de dezembro de 1969). Entretanto, o museu foi aberto ao público apenas em 21 de maio de 1970 (OLIVEIRA *et al.,* 2010). Da mesma forma, vários outros museus dedicados à pesquisa e ao ensino no Brasil surgiram como coleção muito antes das universidades que os abrigam (FIORAVANTE, 2018).

Além da coleção de animais taxidermizados, o MCNCR possui ainda uma importante coleção entomológica. Parte dos espécimes colecionados e estudados pelo reconhecido professor Ceslau Maria Biezanko foi doada ao acervo do MCNCR após a sua morte, em 1986 (ofício n.07/86, de 27 de junho de 1986). Entretanto, a maior parte da coleção permaneceu vinculada à Faculdade de Agronomia, conforme decisão do conselho universitário (Ata n.05/91, CONSUN, 1991). Os insetos constituem um dos grupos mais diversificados, sendo estimados mais de 1.000.000 de espécies, mas com apenas entre cinco e dez por cento destas conhecidas (YOUNG, 2003). As coleções de insetos são fontes importantes para estudos taxonômicos e constituem a base para informações sobre a biodiversidade.

O MCNCR apresenta uma coleção expográfica que atualmente constituiu toda a exibição do museu e coleções científicas que estão sob a responsabilidade de curadores específicos de cada área de pesquisa. As propostas de exposições que seguem um tema, que buscam preencher e ilustrar lacunas de conhecimento, são frutos da pesquisa científica e da constituição de um acervo técnico, formado a partir de pesquisas básicas e aplicadas desenvolvidas por professores e estudantes de cursos ligados ao museu (VOLKMER-RIBEIRO, 2005). A constituição destes acervos inicia-se com a coleta de material em campo, a preparação dos exemplares através de técnicas específicas para cada grupo e o tombamento e registro de informações de campo que constituem o catálogo da coleção e as etiquetas que acompanham cada exemplar (OLIVEIRA *et al.,* 2005).

Desde sua concepção inicial o museu formado a partir da coleção de Carlos Ritter foi essencialmente caracterizado por acervos zoológicos. Entretanto, o caráter naturalista de Carlos Ritter foi muito além. Registros históricos mostram que o naturalista autodidata era também um colecionador de plantas nativas e exóticas, que cultivava no jardim de sua residência na Avenida Duque de Caxias. Parte desta área atualmente abriga a Faculdade de Medicina e foi bastante alterada pela construção de prédios e supressão de parte da vegetação. Ainda assim é possível observar espécies não comumente cultivadas na região, incluindo palmeiras e pinheiros. A área destinada às plantas se estendia em um bosque, que permanece parcialmente preservado e sob a administração do exército. No entanto, as informações históricas acerca das coleções botânicas de Carlos Ritter são escassas e dispersas em publicações avulsas.

Transformar o conhecimento científico e informar a comunidade acerca dos valores ambientais é compromisso e obrigação do Estado (VOLKMER-RIBEIRO, 2005).

Esta transposição de informações torna os resultados das pesquisas científicas acessíveis à comunidade de diferentes formas, possibilitando o conhecimento sobre a biodiversidade e contribuindo para a sua preservação. O papel dos museus enquanto instrumento educativo é tema de discussão entre tomadores de decisões em esferas internacionais (BRITTO, 2005). O principal público frequentador do MCNCR é constituído por estudantes de ensino fundamental e médio, de escolas de Pelotas e região. Além das visitas periódicas à exibição permanente, existe um grande acréscimo no número de visitantes a cada exposição temporária apresentada pelo museu. Estas exposições são organizadas por colaboradores, em geral professores da UFPel que possuem projetos de ensino, pesquisa ou extensão em temas relacionados ao MCNCR e à biodiversidade da região.

Desafios

O primeiro passo para definir estratégias e diretrizes para a manutenção da coleção do MCNCR é diagnosticar a situação então existente e apontar o que necessita ser modificado. Assim como as espécies na natureza, coleções biológicas também podem se extinguir e clamam por recursos, por pessoal técnico de apoio, por amostragem adequada, por espaço físico adequado, por boas condições de armazenamento e preservação dos exemplares e por reconhecimento (PEIXOTO, 2003).

A preocupação com a conservação do acervo do MCNCR é evidente em estudos anteriores (OLIVEIRA *et al.,* 2010). Na tentativa de elaborar e implementar uma metodologia para análise do estado de conservação do acervo do MCNCR, foram estabelecidos quatro parâmetros gerais que incluem a comparação com espécimes vivos, a análise do histórico através de documentação, a análise de cicatrizes da taxidermia e de ataques de agentes biológicos de degradação (OLIVEIRA *et al.,* 2010). A estes parâmetros foram ainda adicionadas anotações referentes à data de confecção, ao histórico de ataques por agentes biológicos de degradação, a manutenção e processos de restauro. O estudo foi aplicado em seis peças da coleção, como um estudo de caso, onde vários destes exemplares já apresentavam sinais de degradação em diferentes graus. A falta de profissionais qualificados nas áreas de biologia e de museologia implica diretamente na dificuldade de estabelecer processos de conservação preventiva do acervo e na detecção precoce de agentes de degradação.

Da mesma forma, a falta de um espaço físico adequado e problemas estruturais do prédio que sedia atualmente o MCNCR elevam os problemas relacionados à conservação do acervo. Além disto, a combinação entre falta de espaço adequado para abrigar a reserva técnica e a quase totalidade do acervo ser permanentemente exibido ao público resultam em maior exposição do acervo aos agentes de degradação. A exibição permanente fixa e contínua diminui a atratividade do museu para o público em geral. Estas deficiências podem ser minimizadas através da adequação da reserva técnica e da seleção das peças a serem exibidas no museu. A modernização da coleção, inserindo mais informações biológicas e culturais relacionadas às peças

exibidas gera conteúdo educativo mais aprofundado e constitui também um atrativo maior aos visitantes. Parte destes problemas é solucionado através da organização de exibições temporárias, entretanto, a falta de recursos para a manutenção destas exibições sobrecarrega os curadores com todo o ônus dispendido.

Atualmente a catalogação do acervo do MCNCR não é completa e reflete várias tentativas de organização através da presença de diferentes modelos de etiquetas e de números de tombo sobrepostos. A catalogação sistematizada de todo o acervo, incluindo tanto o acervo zoológico quanto documentos é imprescindível para o planejamento adequado de médio e longo prazos e para a preservação da memória e do patrimônio do museu.

As instituições de ensino e de pesquisa passam atualmente por um momento de fragilidade frente às inconstantes concepções políticas adotadas. A Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul é uma das principais instituições científicas do estado e possuiu uma das maiores e mais importantes coleções biológicas do sul do Brasil, sobretudo considerando as notáveis coleções de aves, insetos, plantas herborizadas e fósseis (Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul, 2005). Assim mesmo, sofre com a falta de reconhecimento e com a iminente ameaça de fechamento.

Políticas públicas institucionais devem assegurar a manutenção adequada das coleções e a difusão do conhecimento gerado através de programas de ensino, pesquisa e extensão.

Perspectivas

A organização e disponibilização de informações acerca do acervo biológico é imprescindível para efetivar o gerenciamento e permitir o acesso às informações de forma adequada (MAGALHÃES; BOLANDO, 2003). O acervo do MCNCR foi inventariado em 2012, constituindo um catálogo dos acervos ornitológico, herpetológico, mastozoológico, paleontológico, aracnológico e entomológico (DORNELLES, 2012). No entanto, o MCNCR ainda carece de uma catalogação informatizada sistemática de sua coleção. A informatização das coleções biológicas possibilita a disponibilização de dados biológicos e a análise de grande volume de informações taxonômicas, biogeográficas, ecológicas e conservacionistas acerca das espécies depositadas na coleção (PRUDENTE, 2003). O acervo das coleções científicas constitui um banco de dados testemunho do conhecimento gerado pela pesquisa pregressa (OLIVEIRA *et al.,* 2005). Estas informações são essenciais para a avaliação do estado de conservação de espécies e para tomadas de decisões em políticas públicas para conservação de espécies e áreas. Com o intuito de estabelecer um sistema integrado de informação de dados acerca do acervo, permitindo a disponibilização das informações de forma transparente e diálogo com nossos pares, o MCNCR passa atualmente por um processo de informatização das informações sobre a coleção, seguindo os parâmetros do Sistema de Informações Sobre a Biodiversidade Brasileira (SIBBR). O SIBBR disponibiliza uma plataforma de reposição de dados biológicos, integrando informa-

ções sobre coleções científicas do Brasil.

Segundo MAGALHÃES & BONALDO (2003) as coleções biológicas necessitam passar por mudanças em sua filosofia de utilização, que somente pode ser alcançada a partir de uma estrutura eficiente e apoio continuado. Assim, são necessárias políticas institucionais de apoio às coleções, incluindo melhorar a qualidade e a disponibilidade das informações, formar e fixar recursos humanos qualificados para atuar em coleções biológicas e manter e ampliar a infraestrutura instalada (MAGALHÃES; BONALDO, 2003).

Considerando o papel educacional dos museus de ciências, a formação de recursos humanos qualificados para atuar em diferentes áreas pertinentes à tipologia das coleções traz oportunidades aos acadêmicos de diferentes cursos de graduação e de pós-graduação (MOTHES; OLIVEIRA, 2005). São inúmeras as possibilidades de desdobramentos em estudos de ensino, pesquisa e extensão inerentes aos museus de ciências naturais: “As informações contidas nas coleções biológicas têm abrangência multidisciplinar. Das Artes à Botânica, da Genética à História, da Bioinformática à Museologia... Muito, muito mais.” (PEIXOTO, 2003, p. 17).

Através das práticas exercidas no MCNCR estudantes dos cursos de Ciências Biológicas, Museologia, História, dentre outros, têm a possibilidade de adquirir experiência e motivação para desenvolver atividades ligadas à pesquisa, ensino e extensão. Estas atividades são capazes de despertar um olhar crítico em relação à construção da identidade do museu, contribuindo não só para a formação do estudante como também para a consolidação da instituição. A integração de diferentes cursos e especialidades dentro do museu é um reflexo dos inúmeros cenários e possibilidades de fonte de pesquisas que a coleção oferece sob diferentes pontos de vista. Entretanto, estas atividades não suprimem a necessidade de contratação de profissionais especializados para atuar diretamente nos setores específicos que demandam a tipologia de museu apresentada. Assim, o MCNCR carece de profissionais especialistas, principalmente nas áreas de museologia, biologia e conservação.

Exibições de curta duração são capazes de atrair um público que não está habituado a frequentar o museu, expandindo a capacidade de educação não formal em ciências oferecida pela instituição (BRITTO, 2005). O MCNCR realiza em torno de seis exibições temporárias a cada ano. Estas exibições são um grande atrativo para escolas de ensino fundamental e médio, que buscam no museu uma forma de complementar o ensino tradicional. O caráter temporário das exibições pode ser otimizado através da dinamização da política expográfica do museu, alternando a temática das exibições e tornando parte do acervo de exibição permanente como de exibição temporária ou semi-permanente e explorando a coleção sob diferentes perspectivas. Entretanto, para atingir esta meta é necessário antes constituir um espaço adequado para abrigar a reserva técnica do museu e um laboratório para a conservação do acervo e para a elaboração de novas peças. Estas necessidades devem ser supridas a partir da iminente perspectiva de realocação do museu e de medidas para a modernização da coleção e criação de espaços adequados para a manutenção do acervo.

O MCNCR carece ainda de um plano museológico para completar seu diag-

nóstico atual e planejar de forma estratégica as ações futuras de curto, médio e longo prazos, garantindo melhor eficiência no planejamento e execução das atividades. O museu deverá contar com um plano museológico a partir de 2019, bem como com a implementação de uma associação de amigos, que dará suporte às atividades do museu.

Considerações finais

Atualmente o MCNCR é o único museu ativo em sua categoria e abrangência na porção sul do estado do Rio Grande do Sul, sendo uma importante referência para a biodiversidade do Bioma Pampa. O MCNCR é um patrimônio da UFPel e da cidade de Pelotas e é nossa responsabilidade zelar por sua integridade e manutenção. O museu deve se estabelecer como coleção de referência contribuindo para o conhecimento e a conservação de espécies e ecossistemas associados ao Bioma Pampa. Desta forma, algumas medidas mostram-se prioritárias para ações de aprimoramento das atividades do MCNCR:

- Incentivar a formação de profissionais especializados em curadoria de coleções científicas.
- Integrar cursos, estudantes e professores das diferentes áreas correlatas à museologia presentes na UFPel.
- Adequar o espaço físico para a manutenção e conservação do acervo.
- Otimizar a integração de estudantes de pós-graduação e pesquisadores ao museu com o intuito de atualizar a identificação dos espécimes.
- Ampliar a atuação como fiel depositário de coleções científicas provenientes de trabalhos de pesquisa de professores e estudantes do Instituto de Biologia da UFPel.
- Informatizar o acervo formando uma base de dados integrativa acerca da coleção e disponibilizando as informações sobre a coleção em repositórios em rede.
- Reiterar o compromisso com a comunidade de Pelotas, através da manutenção das atividades de extensão oferecidas às escolas do município e da região.
- Ampliar a atuação do MCNCR na Rede de Museus da UFPel, contribuindo para sua consolidação e integração institucional.

Referências

DORNELLES, J.E.F. (Org.) **Acervo do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter**. 3ª edição. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária – UFPel, 2012.

BRITTO, G.P. **Educação Ontem e Hoje**. *In:* FUNDAÇÃO ZOOBOTÂNICA DO RIO GRANDE DO SUL. **Museu de Ciências Naturais:** 50 Anos Pesquisando a Biodiversidade Gaúcha. Porto Alegre: Publicações Avulsas FZB, p. 96-103, 2005.

FIORAVANTI, C. Museus Universitários: Centros de Produção de Conhecimento. **Pesquisa FAPESP**, São Paulo, v. 272, p. 34-35, 2018.

FUNDAÇÃO ZOOBOTÂNICA DO RIO GRANDE DO SUL. **Museu de Ciências Naturais:** 50 Anos Pesquisando a Biodiversidade Gaúcha. Porto Alegre: Publicações Avulsas FZB, p. 46-57, 2005.

MAGALHÃES, C.; BONALDO, A.B. **Coleções Biológicas da Amazônia**: estratégias sugeridas para o desenvolvimento e plena realização das suas potencialidades. *In:* PEIXOTO, A. (Org.) **Coleções Biológicas de Apoio ao Inventário, Uso Sustentável e Conservação da Biodiversidade**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, p. 149-167, 2003.

MOTHES, C.B.L.; OLIVEIRA, M.L.A.A. **A Formação de Novos Pesquisadores**. *In:* FUNDAÇÃO ZOOBOTÂNICA DO RIO GRANDE DO SUL. **Museu de Ciências Naturais:** 50 Anos Pesquisando a Biodiversidade Gaúcha. Porto Alegre: Publicações Avulsas FZB, p. 114-117, 2005.

OLIVEIRA, M.L.A.A. et al. 2005. **Testemunhos da Biodiversidade**. *In:* FUNDAÇÃO ZOOBOTÂNICA DO RIO GRANDE DO SUL. **Museu de Ciências Naturais:** 50 Anos Pesquisando a Biodiversidade Gaúcha. Porto Alegre: Publicações Avulsas FZB, p. 58-95, 2005.

OLIVEIRA, É.R. et al. **Estabelecimento de Metodologia Científica para Análise do Estado de Conservação de Espécimes de Taxidermia Artística do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter**. 1.ed. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária – UFPel, 2010.

PEIXOTO, A. (Org.) **Coleções Biológicas de Apoio ao Inventário, Uso Sustentável e Conservação da Biodiversidade**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2003.

PRUDENTE, A.L.C. **Diagnóstico das Coleções Brasileiras de Répteis. In: PEIXOTO, A. (Org.) Coleções Biológicas de Apoio ao Inventário, Uso Sustentável e Conservação da Biodiversidade.** 1ª Edição. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, p. 183-198, 2003.

VOLKMER-RIBEIRO, C. **Como Pesquisa Básica Gera Pesquisa Aplicada.** *In:* FUNDAÇÃO ZOOBOTÂNICA DO RIO GRANDE DO SUL. M**useu de Ciências Naturais**: 50 Anos Pesquisando a Biodiversidade Gaúcha. Porto Alegre: Publicações Avulsas FZB, p. 46-57, 2005.

YOUNG, P.S. **Avanços na Integração dos Acervos Zoológicos Depositados em**

Instituições Brasileiras. *In:* PEIXOTO, A. (Org.) **Coleções Biológicas de Apoio ao Inventário, Uso Sustentável e Conservação da Biodiversidade**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, p. 215-228, 2003.

2.2.8 Iconografia e discussão de proposta de tratamento de restauro da escultura de São João de Deus pertencente ao Museu de Arte Sacra da Bahia

Isis Fófano Gama
Bacharel em Artes Plásticas; Universidade Federal da Bahia;
Graduanda em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis;
Universidade Federal de Pelotas
isis.fofano@gmail.com

Resumo: A escultura de São João de Deus, pertencente ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, com características do século XVIII. Partindo da sua concepção, a obra passou por modificações estéticas identificadas por exames organolépticos, e ensaios com radiação visível e ultravioleta. Também foram identificadas restaurações anteriores inconclusas e danosas que mudaram drasticamente a leitura da obra. Estudos iconográficos, iconológicos foram feitos além da análise bibliográfica. A realização deste trabalho propõe um estudo de caso da discussão sobre a restauração voltada para o meio museológico ou para o devocional, levando em consideração pontos importantes sobre as duas funções.

Palavras-chave: Escultura sacra policromada. São João de Deus. Iconografia. Restauração de bens culturais.

O estudo se funda através de interpretação de exames organolépticos e ensaios que ajudam na discussão, auxiliando na tomada de decisões do que poderá ser a apresentação estética da obra. Para isso, também, foi levada em consideração a análise bibliográfica, técnica construtiva, intervenções anteriores e discussões com profissionais da área de restauro.

Dados preliminares, são importantes antes das discussões e decisão sobre a conservação e restauração. Para esse artigo focaremos nos estudos iconográficos e iconológicos a respeito da representação de São João de Deus e a análise de teorias da conservação e restauração de Cesare Brandi. Os estudos foram feitos entre os anos de 2015 e 2016.

As imagens sacras são realizadas por motivos didático/devocionais, sejam elas destinadas a algum templo ou oratório doméstico. Variam construtivamente/esteticamente de acordo com o período em que são realizadas e condições de quem manda confeccioná-las, e há muito tempo permeiam o âmbito da Conservação e Restauração.

Por meios de documentos do Museu de Arte Sacra (MAS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), nos é revelado o momento da aquisição da Escultura de São João de Deus (número de registro interno M534, figura 1), e parte do seu trajeto

pelas dependências desta instituição. A documentação permitiu acesso ao recibo de compra da obra em 1965, a identificação do estado de conservação no ano de 1988, quando se registra a passagem da obra pelo setor de Conservação e Restauração do MAS, e ainda há sua descrição no Catálogo da Imaginária de 2004 da instituição.

Figura 1 – São João de Deus (M534). Fonte: Isis Gama

A função da obra interfere diretamente no tratamento que essa terá em procedimentos de restauração. Sendo que uma escultura sacra, se mantém sua função devocional após a restauração receberá um tratamento estético que pode ser diferente se essa mesma obra estiver em um ambiente museológico.

Um dos fundamentais temas litúrgicos da Igreja Católica é a imagem. Em meados do século XVI, a Igreja passava por consideráveis mudanças, principalmente por questões relacionadas à adoração das imagens, surgindo a necessidade de se redefinir. Para isso se fez imprescindível a realização do Concílio[1] de Trento (1545 -1563). O concílio voltou-se principalmente contra os excessos e crítica protestante. Serviu como um método de auto definição, tratando de temas como purgatório, indulgências[2], abuso com relação à adoração de santos, relíquias[3] e imagens. Foi determi-

[1] Assembleia do alto clero para tomar decisões disciplinares ou de fé. (disponível em https://www.priberam.pt/DLPO/conc%C3%ADlio, acessado 30/04/2016

[2] Significa “tolerância”, “benevolência”, é o meio através do qual a Igreja concede a remissão total ou parcial do castigo temporal devido ao pecado já perdoado [...] Embora tecnicamente elas não pudessem ser vendidas, visto serem uma dádiva graciosa da Igreja aos cristãos, esperava-se que estes ofertassem em troca uma “contribuição”. (disponível em http://www.ultimato.com.br/revista/artigos/318/as-indulgencias-a-reforma-protestante-e-o-significado-do-evangelho, acessado 30/04/2016).

[3] Restos (em latim: reliquiae = restos) dos corpos dos santos ou beatos. Em um sentido mais amplo, incluem-se também objetos que os santos e beatos utilizaram durante a sua vida ou ainda objetos que foram tocados nas relíquias. (disponível em http://capuchinhos.org.br/artigos/detalhes/igreja/o-que-sao-as-reliquias-sagradas, acessado 30/04/2016).

nada a função e uso das imagens e com quais maneiras deveriam ser concebidas e adoradas.

A escultura tinha como função a representação didática pedagógica de Cristo, Maria e dos santos de tal maneira que deveriam ser figurados com dignidade. Era um instrumento litúrgico que tinha como principal ideal servir de memória aos homens, como deveriam se portar para levar uma vida de virtudes tendo como exemplo os ícones ali representados. A imagem deveria servir de instrumento ao fiel para canalizar suas energias, rompendo o estado físico por meio da oração, (BAUMGARTEN,2009, p.77) o autor ainda nos diz que "testemunhos de honra perante as imagens, tais como prosternação, beijos e despojamento da cabeça" eram permitidos por remeter à lembrança daquilo que era representado.

Para a correta identificação de uma obra escultórica devocional, esta deveria vir acompanhada com os atributos, vestes e gestos que caracterizam tal personagem, gerando uma espécie de narrativa através do estudo iconográfico[4] e iconológico[5]. No caso da escultura em estudo, a designação de São João de Deus foi sabida por meio documental, já que esta não estava acompanhada de seu atributo no momento da aquisição pelo MAS.

São João de Deus vem vestido com o hábito agostiniano. Segundo Augusto Moutinho Borges, era comum nas esculturas do século XVII e XVIII ele trazer uma romã e/ou uma cruz. Também pode vir acompanhado de uma sacola, pão, cajado, bastão, livro, carregando um enfermo ou ainda levando o símbolo de sua própria Ordem, uma romã coroada com uma cruz.

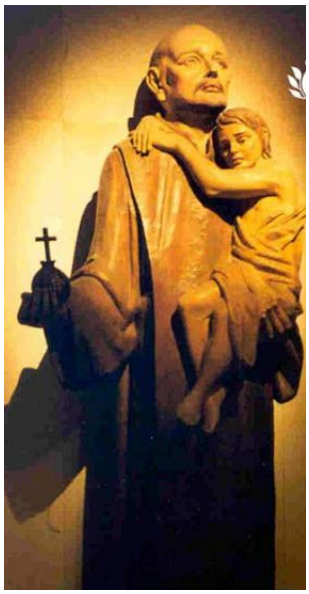


Figura 2: São João de Deus carregando a romã corada com a cruz na mão direita e enfermo. Fonte: http://www.ordenhospitalaria.com.co, acessado 04/05/2016

[4] Estudo e descrição das imagens, quadros, bustos e pinturas antigas e modernas. (disponível em http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/iconografia, acessado 30/04/2016).

[5] Estudo e interpretação de imagens, monumentos antigos, figuras alegóricas e seus atributos. (disponível em http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/iconologia, acessado em 30/04/2016).

Cada um desses elementos traz consigo um significado atribuído que são associados a São João de Deus como símbolos de passagens da sua vida e obra.

A romã é símbolo da cidade de Granada (Espanha), onde passou parte de sua vida e iniciou sua Ordem.

A cruz latina é o principal símbolo do cristianismo. Ela representa o sacrifício de Cristo para salvar a humanidade. É configurada com a repartição das partes superior e inferior de maneira assimétrica, podendo também ser interpretada como a figura do homem com braços abertos.

Levando em consideração a decisão de que a escultura de São João de Deus procederá como uma obra museológica, de estudo e não mais devocional – como em sua origem – muitas discussões foram feitas para definição da proposta do tratamento e da apresentação estética que esta deveria alcançar.

Quanto ao suporte, a grande questão foi sobre a remoção das próteses (mão esquerda, pé direito e base), já que não são contemporâneas à obra. Em relação à mão, a qualidade da talha não é compatível com o todo da escultura.

O principal ponto é que a mão está intimamente ligada à iconografia do santo que provavelmente segurava algum atributo. Isto é reforçado com o olhar que o santo direciona para essa mão. Porém, por se tratar de uma prótese, não se sabe ao certo qual seria sua posição real.

Possibilidades foram feitas através de desenhos de estudo (figuras 3 e 4) para despertar o pensamento de que qualquer cogitação de outra prótese, após a remoção da atual, poderia causar distorções iconográficas, já que não há documentos que nos traga referência da real posição desta mão.

Figura 3: Possibilidade de atributo – Romã coroada com cruz.
Fonte: Isis Gama

Figura 4: Possibilidade de atributo - cruz latina
Fonte: Isis Gama

Depois de muitos debates envolvendo uma equipe de, direção do museu, e também a equipe técnica do Setor de Conservação e Restauração do Museu de Arte Sacra da UFBA, foi planejada a remoção da mão esquerda, o que nos levaria a respeitar a obra com as cicatrizes de sua própria história. Além do mais, a ausência dessa parte não comprometeria a unidade potencial da obra. Cesare Brandi em Teoria da Restauração diz:

> Na base da nossa experiência, ou seja, em nosso cotidiano ser no mundo, está precisamente a exigência de reconhecer ligações que conectem entre si as coisas existentes e de deduzir ao mínimo ou eliminar as coisas inúteis, aquelas, em outras palavras, cujo nexos com a nossa existência são ou ignorados ou, de certa forma, enfraquecidos. É claro que essa conexão existencial das coisas é função do próprio conhecimento, e é o primeiro momento da ciência: com base nessa elaboração científica, as leis se estabelecem e se tornam possíveis as previsões. Donde ninguém duvida, ao ver a cabeça de um cordeirinho sobre o balcão de um açougueiro, que ele tivesse, quando vivo, quatro patas [...] quem observa o retrato de um homem de quem se vê apenas um braço, de modo instintivo reproduz em si a unidade orgânica de um homem com dois braços, vice-versa, a recepção intuitiva e espontânea da obra de arte se dá exatamente de modo que indicamos, limitando a substância cognitiva da imagem, ou seja, o seu valor semântico, àquilo que dá a imagem e não além disso [...] Com isso, mostra-se que a unidade orgânico-funcional da realidade existencial reside nas funções lógicas do intelecto, enquanto a unidade figurativa da obra de arte se dá concomitantemente com a intuição da imagem como obra de arte (BRANDI, Cesare, 1963, p. 44-45-46).

Como já foi dito anteriormente sobre o olhar voltado para a mão esquerda se adequa outra parte do texto de Brandi:

> Ademais, produz-se a coma de a intervenção voltada a retraçar a unidade originária, desenvolvendo a unidade dos fragmentos daquele todo que é a obra de arte, dever limitar-se a desenvolver as sugestões implícita nos próprios fragmentos ou encontráveis em testemunhos autênticos do estado originário (BRANDI, Cesare, 1963, p. 47).

Esse trecho encaixa-se ainda na proposta de tratamento da camada pictórica.

Após a limpeza mecânica e química da obra, é proposta a remoção da terceira policromia, por essa ser de má qualidade e da subjacente (segunda) ser de melhor qualidade técnica (figura 5). Há o intuito de deixar a carnação da mão direita e do rosto com camadas correspondentes a anterior da atual camada. Também é proposto o nivelamento das lacunas, deixando como documento pequenas janelas, para que futuramente haja a informação de que ainda há extratos abaixo do que vai representar esteticamente a obra.

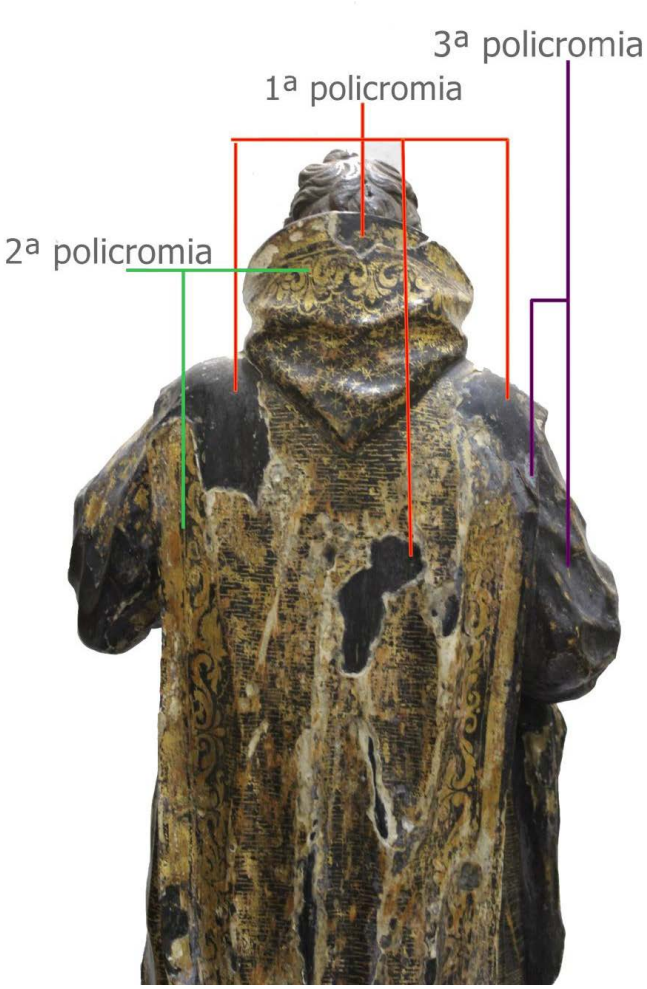


Figura 5: Indicação das policromias na parte de trás da escultura.
Fonte: Isis Gama

Depois de estudos utilizando uma previa edição da imagem de SJD e impressão em papel contendo a fotografia da parte posterior da escultura, tivemos a discussão para definição da aparência final da apresentação estética. Para a reintegração cromática, será adotada a técnica do *trateggio*, pois é a que mais se aproxima visualmente para a proposta de uma obra didática, e também integra as lacunas existentes com o remanescente.

Não será utilizado o mesmo critério que deverá ser adotado para a talha, já que, segundo Brandi, uma lacuna na pintura acaba transformando-se em figura e o original da obra em fundo, subvertendo, desvalorizando a importância dos fragmentos existentes, aquilo que nasceu como. Esse conceito de Brandi nasce para reestabelecer as pinturas de cavalete, mas o efeito da lacuna da policromia de uma escultura sofre os mesmos efeitos mencionados entre figura e fundo.

Referências

BAUMGARTEN, Jens. **Tempo do Renascimento**: O concílio de Trento e as Imagens. Ed. Nº 5, São Paulo. Duetto Editorial, 1009

BORGES, Augusto Moutinho. **Azulejaria de S. João de Deus em Portugal**: séculos XVII-XXI, Roteiro Cultural e Turístico, 1ª ed. Lisboa. CLEPUL, 2013.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**, 4ª ed. São Paulo. Ateliê Editorial, 2014.

CARMONA, Juan Muela. **Iconografia de los Santos**, 1ª ed. Madri. Ediciones Akal, 2008.

CASAZZA, Ornella. **Il Restauro Pittorico:** Nell'Unità de Metodologia, 2ª ed. Firenze; Centro Internazionale del Libro, 1983.

CASTRO, Francisco de. **Biografia de San de Juan de Dios**: História de la Vida e Sanctas de Iuã de Dios. 4ª ed. Madri. 1950.

COELHO, Beatriz, QUITES, Mª Regina Emery. **Estudo da Escultura Devocional em Madeira**. 1ª ed. Belo Horizonte. Fino Traço, 2014.

GIL, Antonio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. 4ª ed. São Paulo, Editoras Atlas S.A. 2002

GÓMEZ, Mª Luisa. **La Restauración**: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. 5ª ed. Madri. Edciones Cátedra, 2008.

HARRY, Ian: et al. **Signos y Símbolos**: Guía Ilustrada de Origen y Significado. 1ª ed.

Santiago. Dorling Kindersley, 2008.

MIDGLEY, Barry. **Guia Completa de Escultura, Modelado y Ceramica**: Técnicas y Materiales.1ª ed. Madri.Tursen Hermann Blume Ediciones, 1993.

RIBEIRO, Myriam. **Revista Barroco nº 13, Escultura Colonial Brasileira**: Um Estudo Preliminar. Belo Horizonte. UFMG, 1984.

DANNEMANN, João. **Coleção de Bustos-Relicários da Antiga Igreja do Colégio de Jesus de São Salvador da Bahia**: preservação de 30 esculturas do século XVII. UFMG, p. 239. Dissertação. Programa de Pós-Graduação. Arte e Tecnologia, Criação e Preservação da Imagem. Belo Horizonte, 2003.

GUANAIS, Cláudia Mª. **Padrões, Cromatismos e Douramentos na Escultura Sacra Católica Baiana nos Séculos XVIII e XIX.** UFBA, p.102. Dissertação. Programa de Pós-Graduação. História da Arte. Salvador, 2010

SANTOS, Sandra Teles dos. **A escultura dourada e policromada de São Francisco:** intervenção de restauro na escultura de São Francisco de Paula, p. 69. Monografia. Especialização em Cultura e Arte barroca. UFOP. Ouro Preto, 2013.

RAMOS, Rosaura García; MARTINÉZ, Emilio Ruiz de Arcaute. **La escultura policromada**: Critérios de intervención y técnicas de estúdio. Arbor, p. 667-668. 2001

SAN JUAN DE DIOS GRANADA. **Amplio Programa de actos para celebrar la festividad de San Juan de Dios em Granada** (disponível em http://www.sjdgranada.es/?q=noticias-detalle-hsr/1237 , acessado 04/05/2016)

LINGUATECA. **Repositório** (disponível em http://www.linguateca.pt/Repositorio/MemoriasTraducao/ArquiArtePort.txt acessado em 18/04/2016).

MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA. **Nossa História** (disponível em http://www.mas.ufba.br/#/o-museu acessado em 23/05/2016)

PROVíNCIA CARMELITA DE SANTO ALIAS. **O Escapulário de Nossa Senhora do Carmo** (disponível em http://www.pcse.org.br/escapulario.htm, acessado 30/04/2016)

PRIBERAM. **Dicionário da língua Portuguesa** (disponível em https://www.priberam.pt/, acessado 30/04/2016)

ORDINE OSPEDALIERO DI SAN GIOVANNI DI DIO. **Página Inicial**. (disponível em http://www.oh-fbf.it/Objects/Home1.asp, acessado 30/04/2016)

MATOS, Alderi Souza de. **As indulgências, a Reforma Protestante e o significado do Evangelho** (disponível em http://www.ultimato.com.br/revista/artigos/318/as-indulgencias-a-reforma-protestante-e-o-significado-do-evangelho, acessado 30/04/2016)

HENRIQUE, Paulo. **O que são as relíquias?** (disponível em http://capuchinhos.org.br/artigos/detalhes/igreja/o-que-sao-as-reliquias-sagradas, acessado 30/04/2016)

INFOPÉDIA. **Dicionário Porto Editora** (disponível em http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/iconografia, acessado 30/04/2016)

CIPOLINI, Pedro Carlos. **Escapulário** (disponível em http://www.basilicadocarmo-campinas.org.br/origem.htm, acessado 30/04/2016)

Arquivo do Museu de Sacra da Universidade Federal da Bahia. Ficha de Diagnóstico de São João de Deus de 1988.

Arquivo do Museu de Sacra da Universidade Federal da Bahia. Recibo de Compra de São João de Deus

Arquivo do Museu de Sacra da Universidade Federal da Bahia. Catálogo da Imaginária, 2004.

2.2.9 Conexão entre extensão e comunidade: o Projeto Documentação, Restauração e Exposição da Obra Senhoras Tomando Chá da Pinacoteca Matteo Tonietti, Rio Grande, RS

Isis Fófano Gama
Bacharel em Artes Plásticas; Universidade Federal da Bahia;
Graduanda do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis; Universidade de Pelotas
isis.fofano@gmail.com

Kerllen Peres Cavalheiro
Graduanda do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis; Universidade Federal de Pelotas
kerllen12@hotmail.com

Andréa Lacerda Bachettini
Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural; Professora Adjunta da Universidade Federal de Pelotas
andreabachettini@gmail.com

Resumo: O presente trabalho estabelece as conexões entre as diferentes ações de extensão e sua relação com públicos diversos, citando sua importância e aclarando o que é tido com extensão dentro do projeto Documentação, Restauração e Exposição da Obra Senhoras Tomando Chá da Pinacoteca Matteo Tonietti, Rio Grande, RS, além de apresentar a metodologia adotada no processo de restauração da obra.

Palavras-chave: Conservação. Restauração. Pinturas. Senhoras Tomando Chá. Projeto de Extensão.

É importante iniciar apresentado as ações do projeto de extensão “Documentação, Restauração e Exposição da Obra Senhoras Tomando Chá da Pinacoteca Matteo Tonietti, Rio Grande, RS”, que incluem a restauração, exposições, ações educacionais em escolas públicas, produção de material audiovisual e literário que estão previstas com a finalidade de estabelecer conexões entre a recuperação da obra e a comunidade. Essas ações que compõem o projeto contemplam diferentes modalidades extensionistas, que de acordo com enquadramento disponível no site da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) podem ser apresentadas como: evento (exposições), prestação de serviços (laudo e serviço eventual, o qual inclui restauração de bens móveis), publicação e outros produtos

acadêmicos (produção literária e audiovisual), além de fazer parte das atividades propriamente dita de extensão, por meio das ações educativas que propõe o projeto.

> "Entende-se por propriamente dita de extensão aquela que não pode ser enquadrada em eventos, cursos, prestação de serviços e publicações e que se define no âmbito estrito da intervenção integral do projeto com o público alvo e sob determinação do escopo e da metodologia proposta" (Disponível em https://wp.ufpel.edu.br/prec/sobre-a-prec/acoes-extensionistas/).

Portanto, o projeto de extensão para a recuperação da pintura "Senhoras Tomando Chá" inicia-se com a parceria firmada entre o curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPEL e a Secretaria Municipal da cidade do Rio Grande.

O projeto visa reunir, analisar e sistematizar os documentos, materiais como artigos e outras comunicações já realizadas referentes à obra "Senhoras Tomando Chá" com a proposta de remontar sua trajetória e torná-la mais acessível ao público, agregando, tornando conhecido mais um pequeno fragmento da história, do que se diz respeito, principalmente, às boas relações comerciais que a cidade de Rio Grande tinha com a Escandinávia em um momento anterior.

Assim como qualquer matéria, a pintura de cavalete referida, pertencente ao século XIX, vem passando pela ação natural do tempo e influência dos agentes que a circunda. A trajetória da obra no Brasil começa com chegada na década de 50, passando pela Escola Municipal de Belas Artes, nesta mesma década até início dos anos 80[1], onde foi transladada para o Salão Nobre da Prefeitura, local que permaneceu até o ano de 2003. Posteriormente foi encaminhada para a Pinacoteca Municipal Matteo Tonietti. Hoje a pintura se encontra, em processo de restauração, no Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura do Instituto de Ciências Humanas da UFPel.

[1] ROMEU, Diva. *Depoimento pertencente ao banco de história oral Chá – Lembranças, Memória e Saudades.* Rio Grande: Fototeca Municipal Ricardo Giovannini, 2003.

Figura 01: Senhoras Tomando Chá. Autor Desconhecido. Óleo S/ Tela. Séc. XIX.
Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura.

A obra “Senhoras Tomando Chá”, como dito anteriormente, pertence à cidade do Rio Grande. Foi uma doação dos Barcos Escandinavos, representa o firmamento de um forte elo comercial relacionado com as transações portuárias entre Rio Grande e a região da Escandinávia.

> [...] a pintura chegou ao Brasil pelo Porto do Rio Grande, na década de 1950 [...] em um navio de origem Alemã, com proveniência dos países escandinavos e cuja obra deveria ser encaminhada à prefeitura. A tela chamou muita atenção pela sua beleza e tamanho (BACHETTINI, Andréa; MACALOSSI, Ângela; SCOLARI, Keli. 2014, p. 3).

Figura 02: Detalhe da Moldura – Placa Comemorativa.
Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, 2013.

As intervenções adotadas para restauração da pintura "Senhoras Tomando Chá" vêm seguindo critérios preconizados atualmente pelo ICOM-CC[2] como os princípios da autenticidade, compatibilidade, estabilidade, reversibilidade e retratabilidade (MACALOSSI; BACHETTINI; SCOLARI, 2013).

O processo visa a consolidação e estabilização do suporte, a mínima intervenção, a reestruturação estética da obra, a redução de ruídos em sua leitura, buscando o reestabelecimento da sua unidade potencial.

> [...] a intervenção voltada a retraçar a unidade originária, desenvolvendo a unidade dos fragmentos daquele todo que é a obra de arte, dever limitar-se a desenvolver as sugestões implícita nos próprios fragmentos ou encontráveis em testemunhos autênticos do estado originário (BRANDI, Cesare. 1963, p. 47).

Em todo processo de restauração científica o bem cultural envolvido perde algo, porém ganha muito mais (BECK; DALEY, 1997), desde que seja feita uma abordagem que leve em consideração os aspectos históricos, formais, iconográficos, iconológicos além de suas particularidades materiais e técnica construtiva. As intervenções visam a maior permanência do objeto em questão, projetando-o para o futuro, estabilizando as ações de agente de deterioração além de intencionar a preservação de suas características estéticas.

A metodologia que está sendo adotada para restauração da pintura "Senhoras Tomando Chá" envolve a sistematização da documentação já existente da obra, o seguimento da realização de documentação fotográfica, diagnóstico do estado de

[2] Conselho Internacional de Museus – Comitê de Conservação.

conservação, realização de exames organolépticos e com luzes especiais, exames pontuais e de laboratório, análise da técnica construtiva da obra, iconográfica, iconológica, realização da pesquisa histórica e execução do processo de restauração.

A pintura tem como tema uma cena interior, tendo características de pintura gênero, considerada como decorativa. A data da obra não é certa, porém há uma inscrição na mesma com o ano de 1812, dando possível indicativo de período de sua manufatura. Tendo dimensões sem moldura de 140 cm x 195 cm, a técnica construtiva da obra obedece ordem característica de seu momento de concepção, século XIX, tendo como suporte tecido de linho, base de preparação, e a tinta utilizada foi a base de óleo. Sua autoria é desconhecida, ainda que haja evidências de uma assinatura no canto esquerdo inferior da tela.

O processo de restauração se faz necessário por atribuir à obra leitura de características perdidas por ações diversas. Seguindo a restauração, foi feito o diagnóstico da obra por meio de exames organolépticos e com luz ultravioleta, onde foram constatadas intervenções anteriores, estas sem registro de época e materiais utilizados.

Pela fragilidade do suporte e partes faltantes se optou por fazer enxertos, reentelamento em mesa térmica e confecção de um novo chassi.

Durante o ensaio com luz UV foi possível observar a presença de intervenções anteriores e verniz oxidado, o que impede uma fruição plena da obra, por isso foi feita a opção da retirada do verniz e parte das intervenções anteriores alteradas, juntamente com sujidades.

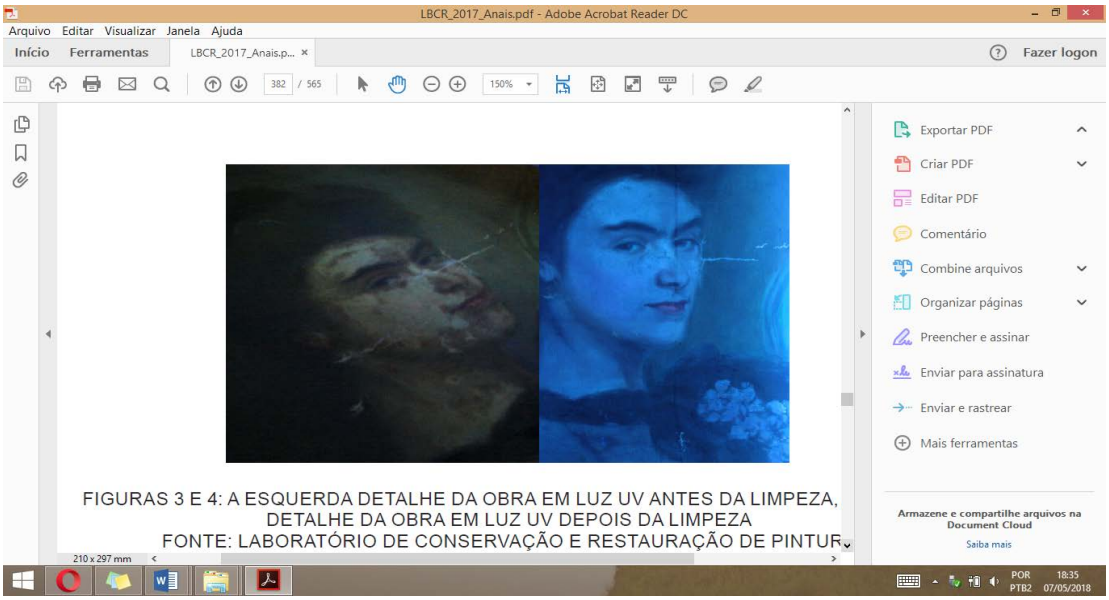


Figura 03: A esquerda detalhe da obra em luz UV antes da Limpeza, a direita detalhe da obra em luz UV depois da limpeza. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, 2017.

Um verniz foi aplicado como interface, sua função é saturar a cor após a limpeza e separar o remanescente da camada pictórica da obra dos novos materiais de nivelamento e reintegração cromática. Seguindo o princípio da legibilidade da restauração está sendo adotada a técnica do pontilhismo para a reintegração cromática. Depois

dessa etapa será feita a aplicação de um novo verniz de proteção.

Figura 04: Aplicação de Verniz de Interface à Esquerda.
Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, 2017.

Figura 05: Processo de Reintegração Cromática com Pontilhismo.
Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, 2017.

As escolhas dos procedimentos foram feitas de maneira a julgar respeito e segurança à obra. Levando em consideração sua importância histórica, sua qualidade enquanto obra arte, e também seu nível de símbolo representante de uma época, respeitando os princípios éticos da Conservação e Restauração.

O processo de restauração vem gerando material, fonte de conhecimento que será usado nas ações futuras. A documentação audiovisual que será feita, além de

servir de registro dos procedimentos e estar disponível para fins científicos, servirá para a elaboração de um vídeo que será veiculado em exposições da obra e em meios educativos, como escolas públicas da região de Pelotas e Rio Grande, além de estar disponível on-line, o que aumenta consideravelmente o alcance do trabalho que vem sendo realizado. Os acessos às atividades do projeto são divulgados por meio de produções literárias e participação em eventos de âmbito nacional e internacional.

As atividades de extensão foram pensadas com intuito de divulgar o processo de restauro permeando a área da educação patrimonial tentando abranger públicos diversos pelas distintas modalidades de extensão.

A educação patrimonial, além de permitir difundir o conhecimento, também soma no quesito de ser capaz de aquilatar o patrimônio e despertar a consciência para a salvaguarda dos bens culturais (PELEGRINI, 2009). As ações educativas do projeto Senhoras Tomando Chá não só pretendem o mencionado anteriormente, mas também vai proporcionar tal conhecimento como meio de apropriação de parte da cultura de uma sociedade que está no esquecimento, visto que a obra estava anteriormente na reserva técnica da Pinacoteca Matteo Tonietti por seu frágil estado de conservação.

O campo educacional servirá de apoio não só referente a pintura proposta, mas do patrimônio em geral e sua preservação, além de sensibilizar os jovens e adolescentes das escolas públicas participantes através da arte, os incitando, também, a frequentar museus, espaços expositivos dentre outros equipamentos culturais[3]. A maior disposição dos equipamentos culturais é em zonas centrais e onde há moradores com maior poder aquisitivo e capital cultural voltados ás práticas de caráter clássico, cultura cultivada[4] (KOPTCKE, CAZELLI, LIMA, 2005). Há outros fatores que ainda podem dificultar as visitas como a falta de divulgação e o preceito desses ambientes serem considerados elitizados por uma parcela social.

As ações educativas visam uma divulgação dos espaços expositivos, que os alunos participantes possam voltar a sua comunidade com mais conhecimento, que também se torne um difusor cultural dentro do seu círculo e possa inspirar mais gente a frequentar o espaço museal, seja em busca de mais conhecimento sobre o acervo e sua temática, conhecer as instalações do museu ou para acompanhar outras pessoas, já que as práticas de sociabilidade também podem ocorrer nesses espaços. A intenção é gerar um ponto de ignição para o fluxo de acesso as instituições culturais.

Posteriormente às ações interventivas, a tela, voltará ao circuito expositivo para apreciação do público em geral por meio de duas exposições, previstas no projeto de extensão, a primeira no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo do Centro de Artes da UFPEL, e a segunda em Rio Grande no Centro Municipal de Cultura Emil Martensen, momento em que a obra será devolvida aos riograndinos. O projeto viabiliza o envolvimento profissional de alunos do curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPEL, possibilitando a participação destes, em

[3] Museus, Centros Culturais, Teatros, Cinemas e Bibliotecas. (KOPTCKE, CAZELLI, LIMA, 2005)
[4] Concertos de música clássica, espetáculos de dança, teatro, cinema, exposição livrarias e bibliotecas. (KOPTCKE, CAZELLI, LIMA, 2005)

processos e questões pertinentes à área fora da sala de aula.

Com projeto ligado à Universidade Federal de Pelotas foi criada a importante oportunidade à comunidade acadêmica de ter e participar do estudo de um valioso objeto de pesquisa interdisciplinar, permeando aspectos que abrangem o processo de conservação e restauração como: estudos teóricos; além de procedimentos técnicos interventivos. Possibilitando, aos alunos envolvidos, articularem os conhecimentos teóricos adquiridos em sala de aula, na experiência prática da sua futura atuação profissional.

A realização dos trabalhos envolvendo a Senhoras Tomando Chá é de importância por abarcar diferentes etapas educativas e investigativas da Conservação e Restauração indo da parte documental, passando pela prática, exposições, ações indo à devolução e projeção ao futuro de um bem cultural da comunidade de Rio Grande, de importância pelo o que representa em sua memória social e seu valor como obra de arte.

Referências

BACHETTINI, Andréa; MACALOSSI, Ângela; SCOLARI, Keli. **Estudo da Obra Senhoras Tomando Chá da Pinacoteca Matteo Tonitti, Rio Grande, RS**. 2014.

BACHETTINI, Andréa; MACALOSSI, Ângela; SCOLARI, Keli. **"Senhora Tomando Chá" – Pinacoteca Matteo Tonietti -, Rio Grande – RS: o papel do conservador e restaurador na análise do estado de conservação e a discussão preliminar ao restauro.** Cadernos de Resumos: Pôsteres – v.3, 2º Encontro Luso-bra-sileiro de Conservação e Restauração. São João de Rei, MG, 2013.

BACHETTINI, Andréa; MACALOSSI, Ângela; SCOLARI, Keli. **Documentação, Restauração e Exposição da Obra Senhora Tomando Chá, da Pinacoteca Matteo Tonietti, Rio Grande, RS.** Expressa Extensão, volume 19. Pelotas, RS 2014.

BECK, James; DALEY, Michael. **La Restauración de obras de arte:** Negócio, cultura, controvérsia y escândalo. 1ª ed. Ediciones del Serbal, 2001.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração.** 4ª ed. São Paulo. Ateliê Editorial, 2014.

CASAZZA, Ornella. **Il Restauro Pittorico:** Nell'Unità de Metodologia. 2ª ed. Firenze; Centro Inter¬nazionale del Libro, 1983.

GÓMEZ, Mª Luisa. **La Restauración:** Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. 5ª ed. Madri. Edciones Cátedra, 2008.

KOPTCKE, Luciana Sepúlveda, et. **Museus e Seus Visitantes:** Relatório de Pesqui-

sa perfil-opinião 2005. Brasília: Gráfica e Editora Brasil, 2009.

MACALOSSI, Ângela. **"Senhoras Tomand Chá"- Pinacoteca Matteo Tonietti – Rio Grande – RS: o papel do conservador e restaurado na análise do estado de conservação de a discussão preliminar ao restauro.** Trabalho de Conclusão de Graduação. Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais. UFPEL. Pelotas, 2013.

PELEGRINI, Sandra. **Patrimônio Cultural: consciência e preservação.** 1ª ed. São Paulo, Editora Brasiliense, 2009.

Modalidades das Ações Extensionistas. Pelotas. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/prec/sobre-a-prec/acoes-extensionistas/ Data de Acesso: 07/05/2018.

2.2.10 Leitura Iconográfica: uma visão artística do clipe *Otherside*

Francielle Rosa dos Santos
Graduanda do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais – Universidade Federal de Pelotas
franrsts@hotmail.com

Andréia Zanchetti
Mestre – Universidade Federal do Rio Grande.
andreia.zanchetti@gmail.com

Resumo: é bastante comum que pessoas se desinteressem pela "arte" pelo desconhecimento, por acreditar que arte é somente aquela exposta em galerias e museus, locais de acesso restrito a um grupo seleto de pessoas. Porém, expandindo-se o olhar, é possível fazer a relação entre arte e o espaço observado, independente de que espaço seja este. Neste trabalho, com o intuito de visualizar esta relação, buscou-se fazer uma leitura iconográfica e iconológica do videoclipe da música Otherside, da banda norte-americana Red Hot Chilli Peppers, um elemento da cultura de massa que influenciou de maneira significativa jovens e adolescentes ao longo dos anos dois mil. Esta pesquisa foi desenvolvida em duas etapas, sendo a primeira delas a identificação de conceitos e influências no decorrer do videoclipe, ou seja, uma análise da obra como um todo. Já a segunda, buscou relacionar e comparar algumas imagens e/ou elementos visuais extraídos do vídeo com obras presentes na história da arte e do cinema, a fim de apontar a existência de referências.

Palavras-chave: Arte 1. Iconografia 2. Videoclipe 3. Cultura de massa 4.

Introdução

O conceito de videoclipe surgiu na década de cinquenta, com grande influência do cinema musical, nos quais os ídolos da juventude da época dançavam e representavam canções em meio aos filmes. Não demorou muito para que os artistas do meio musical se apropriassem dessa ideia, surgindo então estes pequenos filmes que ilustram canções (BRYAN, 2011). Os videoclipes se difundiram entre artistas e espectadores e tornaram-se um elemento da cultura de massa, consumidos de forma exponencial. Deste modo, as músicas, que antes chegavam aos consumidores via rádio, passaram a chegar também através televisão. No ano dois mil a maior difusora dos vídeoclipes no Brasil era a *Music Television (MTV)* que estreou em agosto de mil novecentos e oitenta e um (BRYAN, 2011).

Atualmente, os lançamentos de músicas por um artista, têm acontecido cada vez com um espaço de tempo menor e os videoclipes destas músicas podem ser encontrados diretamente na internet, onde os fãs acessam, assistem, cometam e compartilham quase que instantaneamente. Esta mudança do consumo via rádio e televisão para o consumo via internet, aconteceu em menos de dez anos e transformou completamente a forma como as coisas se difundem, não só na área da música, mas em todo um contexto social e fez com que as pessoas se tornassem imediatistas, em que tudo que leva mais do que um clique pra ser feito e apreciado se torna desgastante. Isso, juntamente com a ideia de que arte é inacessível, fez eclodir um pensamento dissociativo entre arte e cultura de massa, que pode ser observado em outros momentos.

> Vejamos, por exemplo, o movimento conhecido como a "Pop Art". As idéias nele subjacentes não são difíceis de entender. Eu mesmo as sugeri quando falei da "lamentável brecha entre o que se chama de arte 'aplicada' ou 'comercial', aquela que nos rodeia na vida cotidiana, e a arte 'pura' de exposições e galerias, que muitos de nós tem dificuldade de entender". (GOMBRICH, 1999, p. 609-610).

Essa brecha entre a "arte comercial" e o que se chama de "arte pura" pode ser *corrigida* ao serem feitos estudos detalhados que mostram a arte 'pura' inserida de forma evidente ou não em elementos da arte 'comercial'. Este trabalho, busca através de análise iconográfica, evidenciar esses aspectos no videoclipe escolhido.

Objeto de estudo

O videoclipe escolhido para este estudo foi *Otherside*, clipe de quatro minutos e quinze segundos dirigido por Jonathan Dayton e Valerie Faris e lançado pela banda *Red Hot Chili Peppers* no ano dois mil.

Red Hot Chili Peppers é uma banda norte americana de rock que se originou na cidade de Los Angeles, Califórnia, no ano de mil novecentos e oitenta e três, porém, só em mil novecentos e oitenta e sete, com o disco *The Ljvlif Mofo PartyPlan*, que a banda se destacou e alcançou o sucesso. Mas, foi com o álbum *Californication*, lançado em ano de mil novecentos e noventa e nove, que a banda se consolidou como uma das grandes bandas mundiais de rock. (MERIDIONA, 2016)

Método Usado

A leitura iconográfica é um método de interpretação comum, presente e necessária na admiração e compreensão de uma obra de arte, tratando do conteúdo temático destas, enquanto algo diferente de sua forma.

Essa prática se divide em três etapas sendo a primeira e a segunda a leitura pré iconográfica e leitura iconográfica, respectivamente, ligadas ao que é facilmente

reconhecível na obra. A pré iconográfica busca pela estrutura geral de cor, linhas e volumes que constituem o mundo visual. A iconográfica compreende a relação dessas formas buscando histórias e alegorias, relacionando-as com temas e conceitos. Já a terceira etapa, a iconologia, busca os aspectos cinéticos da compreensão, identificando e explicando símbolos que estão ligados a ideais filosóficos, culturais, religiosos, políticos, econômicos, estilísticos, históricos entre outros fatores. (PANOFSKY, 1986).

O método abordado por Panofsky foi pensando para a análise das obras que continham imagens estáticas, considerando isso foi preciso pensar em uma forma de aplicá-lo a uma obra de vídeo imagem. Portanto, o estudo será guiado em duas etapas, a primeira delas a análise da obra em toda sua extensão, identificando elementos e referências para o seu desenvolvimento e para a segunda etapa, um comparativo entre duas imagens extraídas do vídeo com obras e conceitos presentes na história da arte.

Primeira etapa

Seguindo os parâmetros para leitura pré iconográfica identificamos um ambiente em escalas de cinza, com alguns pontos de cores e cenas com ambientes distorcidos e cenários disformes do que aparenta ser uma cidade, onde um personagem central conta uma história sem uma fluência concisa no enredo, os integrantes da banda aparecem em cenas diferentes uma das outras, vestidos de preto.

Para o início da análise iconográfica buscamos a relação da banda com a canção. *Otherside* significa “Outro lado”, sugerindo um pós vida.

Lançada no ano dois mil, sua letra apresenta o que seria um conflito interno do autor e diferente das outras canções da banda, esta possui um aspecto sombrio. Há trechos que parecem saudar a morte:

Scarlet starlet and she’s in my bed
A candidate for my soul mate bled
Push the trigger and I pull the thread
I’ve got to take it on the otherside.

Uma estrela escarlate está em minha cama
Uma candidata à minha alma gêmea sangrou
Aperte o gatilho e eu puxo a corda
Preciso levar para o outro lado. (Tradução nossa)

O vídeo foi pensado para repassar essas sensações aos espectadores, resultando um ambiente confuso e obscuro e intercala imagens que contam a história de um personagem, com imagens dos integrantes da banda.

O roteiro revela a saga do protagonista pelos ambientes cinzentos que sugerem um cenário de sonho e/ou subconsciente pela descontinuidade dos fatos e os músicos

da banda – todos vestidos de preto – estão isolados um do outro tocando seus instrumentos improvisados, essas características remetem a movimentos como o Surrealismo e o Expressionismo Alemão.

Estes movimentos nasceram no século XX no período entre guerras, e romperam com a forma de se pensar arte por terem o objetivo de representar o interior humano, sonhos, alegrias, agonias e angústias, sem compromisso com a realidade. Embora compartilhem muitas características possuem suas diferenças, o Expressionismo Alemão tende a ser mais crítico e intenso visualmente pelo uso de cores puras e formas distorcidas, isso pode ser entendido pelo contexto de destruição e miséria que a Alemanha passava após a Primeira Guerra Mundial, ou seja, uma expressão artística que nasceu dentre destroços. Já o surrealismo nasceu em Paris na França com inspiração no Dadaísmo de Nova Iorque, com intuito de criticar e se opor aos padrões artísticos e valores burgueses, os artistas retratavam o mundo dos sonhos, onde não há padrões.

Influências do Expressionismo Alemão fazem alusão ao filme D*as Cabinetdes Dr. Caligari* (O Gabinete do Doutor Caligari) dirigido por Robert Wiene em mil novecentos e vinte, o filme conta a história de um médico que hipnotiza um homem e em controle da sua mente o faz cometer um assassinato. O filme é percebido como principal referência graças aos efeitos de ambientes distorcidos e irregulares que cria nos espectadores emoções confusas transmitindo a mensagem além da letra (NARZÁRIO, 1983). Nas imagens abaixo podemos fazer um comparativo entre uma cena do filme e um quadro do videoclipe.

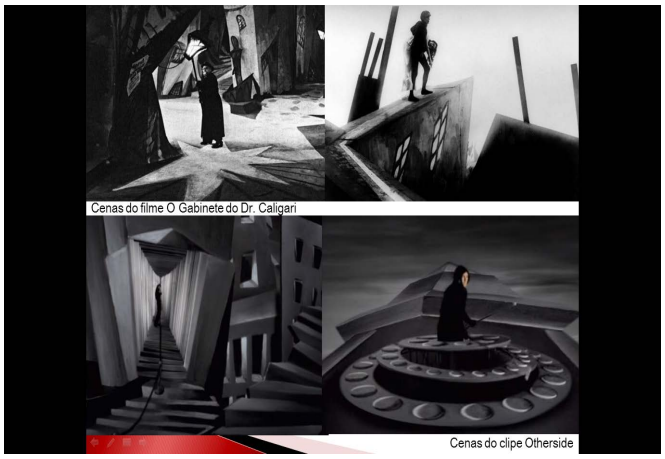


Figura 1 - cena do filme O Gabinete do Doutor Calegari

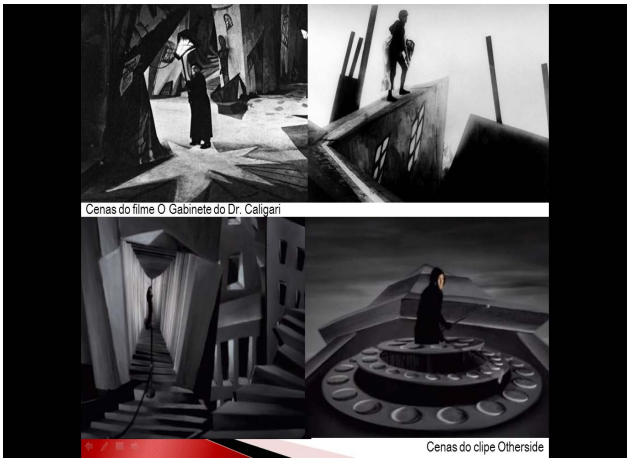


Figura 2 - cena do clipe Otherside.

O Surrealismo é identificado pela descontinuidade dos fatos como em um sonho, também pela presença de seres surreais (no videoclipe o personagem luta com um dragão aparentemente de pedra que cospe fogo) e pela falta de compromisso com a realidade, como o personagem voando com assas provenientes de uma representação de lábios e as atribuições diferentes das originais a objetos, como os instrumentos que os componentes da banda tocam, o guitarrista toca uma corda em uma escada, o baixista fios de alta tensão e baterista um relógio de catedral.

Segunda etapa

Feita a leitura inicial, entendemos que foi criado um ambiente irreal para representação da canção, esses ambientes trazem referências diretas a obras icônicas na história da arte, assim inicia a segunda parte do estudo que se dirige a análise comparativa desses pontos.

Aos trinta e dois segundos de vídeo, aparece o olho do personagem principal, que após um acidente está caído no chão e o espectador é levado a ver o que aconteceu por suas memórias através dos olhos, sendo usados então como porta para elas, “O olho é luz que vem das profundezas do ser humano para iluminar o mundo, abrindo-lhe o caminho da arte e da sabedoria” (FERREIRA, 2013). Por essa capacidade de representar o inconsciente humano, foi frequentemente representado por artistas surrealistas, inclusive no filme icônico que marcou o movimento, o Cão Andaluz, há uma cena quem que uma mulher tem o olho cortado a uma navalha.

Escher representa o olho com uma caveira ao centro, podemos dizer que o interior da pessoa representada por ele estaria sóbrio e mórbido, já na representação de René do céu na profundidade do olhar sugere leveza.

Aos dois minutos e cinco segundos de vídeo, as imagens mostram um ambiente confuso e desconexo, com escadas e saídas que fazem o personagem retornar ao centro da tela, como se fossem continuação uma da outra. Essa arquitetura confusa foi representada na obra Relatividade, também de Escher, inspirada na teoria de Al-

bert Einstein, mostra um mundo em que não se aplicam as leis normais de gravidade, podendo ser visualizada nas imagens abaixo.

Figura 3 - Cena de Otherside.

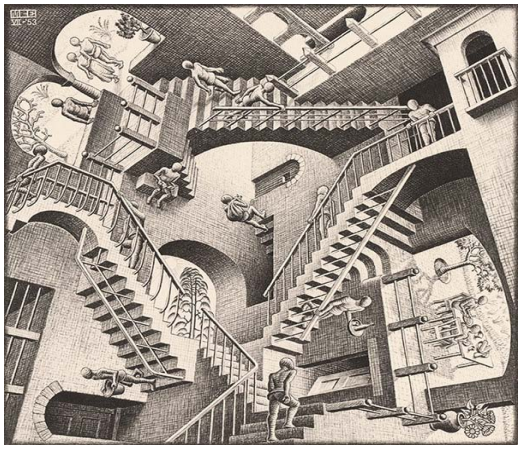


Figura 4 - Relatividade (1953). Escher, Mauritshttp://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/499Cornelis. Litografia. Dimensões da obra: 29,4x28,2.

Aos dois minutos e quarenta e quatro segundos de videoclipe, na cena há uma representação na parede como um rosto em padrões cubistas, mas o objeto de análise são os lábios que o mais tarde se tornam as assas que o personagem voa pela cidade e se quebram no fim. Eles são claramente referenciados pelos pintados por Man Ray pintor e fotógrafo importante figura do dadaísmo em Nova York e depois, do surrealismo em Paris.

Aos três minutos e dois segundos de videoclipe, como pode-se observar na imagem abaixo, o personagem voa sobre a cidade e é possível vê-la, notam-se padrões desorganizados e distorcidos que remetem ao estilo cubista, mais especificamente a obra A Arvore Cubista de Braque.

Figura 5 - cena do clipe Otherside.

Considerações Finais

O videoclipe *Otherside* da banda *Red Hot Chilli Peppers* é somente um dos inúmeros exemplos de que arte 'comercial' pode vir carregada de arte 'pura'. Essa incorporação de obras clássicas em elementos da cultura de massa é um padrão que passa despercebido por muitos, já que está enraizado o pensamento de que 'arte é pra poucos', visto que historicamente, de fato, as galerias de arte e museus são somente frequentadas pela elite.

Essa tendência onde, aos poucos, a cultura de massa se funde com a cultura de elite, pode ser observada e difundida cada vez mais, não somente pela internet, mas também por toda a grande mídia. Com isso, pode-se dizer que a arte está por toda parte.

Referências

ARAUJO, F. Expressionismo Alemão. Disponível em: <https://www.infoescola.com/movimentos-artisticos/expressionismo-alemao/>. Acesso em 29/01/2018.

ARAÚJO, I. **Cinema: O mundo em movimento.** São Paulo: Scipione, 1995.

BATISTA, K. Otherside, vídeo, letra e arranjo. Disponível em <http://www.femalerocks-quad.com/2012/11/otherside-analise-de-video-letra-e.html>. Acesso em 29/01/2018.

BRYAN, G. **A autoria do videoclipe brasileiro: estudo da obra de Roberto Berline , Oscar Rodrigues Alves e Mauricio Eça** . Tese de Doutorado. Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2011.

DUTRA, L. Clipes com referências na História da Arte. Disponivel em <http://www.

lidydutra.com/2015/12/clipes-com-referencias-na-historia-da.html>. Acesso em 29/01/2018.

FERREIRA, A. E. A. D**icionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos.** Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2013.

GOMBRICH, E. H. **História da Arte.** São Paulo: Ltc, 1999.

KALISCHI, L. A **Influência do Cinema Impressionista Alemão em Videoclipes Estadunidenses.** Universidade de Passo Fundo, 2016.

MIDIORAMA. Red Hot Chili Peppers no Brasil. Disponível em: <http://www.midiorama.com.br/works/2011/5464/red-hot-chili-peppers-no-brasil-2011/>. Acesso em 29/01/2018.

NAZÁRIO, L. **De Caligari a Lili Marlene**. São Paulo: Globo, 1983.

PANOFSKY, E. **Estudos de Iconologia**. Lisboa: Editorial Estampa, 1986, p.19-37.

2.2.11 Levantamento de elementos decorativos da residência n°2832 da Rua Tiradentes, Pelotas, RS

Jacqueline da Silva Basilio
Graduada em Conservação e Restauração; Universidade Federal de Pelotas. RS
jacquelinebasilio@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo o levantamento e documentação dos elementos decorativos e do atual estado de conservação da residência n° 2832, localizada na Rua Tiradentes, centro, Pelotas, RS. Para a realização do levantamento, foi adotada uma metodologia que fez a busca da construção da edificação e de seus elementos integrados. O relato histórico da edificação foi construído a partir das informações obtidas na Secretaria Municipal da Cultura de Pelotas e na Secretaria Municipal de Urbanismo, sendo os registros da edificação de Imóveis Inventariado e documentos cedidos pela família, que residiu nesta edificação. A pesquisa envolveu a descrição construtiva da edificação. Também seria feita a cronologia das intervenções e alterações ao longo dos anos, através de levantamento fotográfico e registro em fichas apropriadas a serem desenvolvidas e testadas. Essas fichas incluiriam os elementos decorativos, com mapeamento dos danos existentes, suas origens e a determinação de suas causas no processo de deterioração. No entanto, não foi possível concluir esta etapa, que seria um importante registro do estado de conservação da edificação, em virtude de a casa ficar por alguns anos fechada após o falecimento do Sr. José. Em seguida que se deu o início da pesquisa, a casa foi ocupada novamente e não se obteve acesso para seguir tais procedimentos. A relevância deste trabalho relaciona-se à importância da conservação dos elementos descritos nesta pesquisa, além de registro e ferramenta de preservação de materiais construtivos que hoje são raros e pouco conhecidos.

Palavras-chave: Ecletismo; Elementos decorativos; Bens integrados.

Introdução

A edificação (Figura 1) pertencia à Família Estêvão, do Sr. José Jerônimo da Silva Estevão, falecido em 2014. Atualmente é propriedade de sua filha Sra. Jussara Xavier e seus filhos Gabriel e Geize, netos do Sr. Estêvão. A motivação para tal pesquisa sobre a edificação se dá em razão da casa estar num contexto de edificados que consta no Inventário do Patrimônio Cultural de Pelotas (2004, p. 58), sob o n° 2015277.

Trata-se de um exemplar do período eclético e, em conjunto com muitas outras edificações, faz parte da história edificada da cidade. No entanto, apresenta também uma história própria, que se conta através das memórias das pessoas relacionadas

com sua construção e que ali viveram.

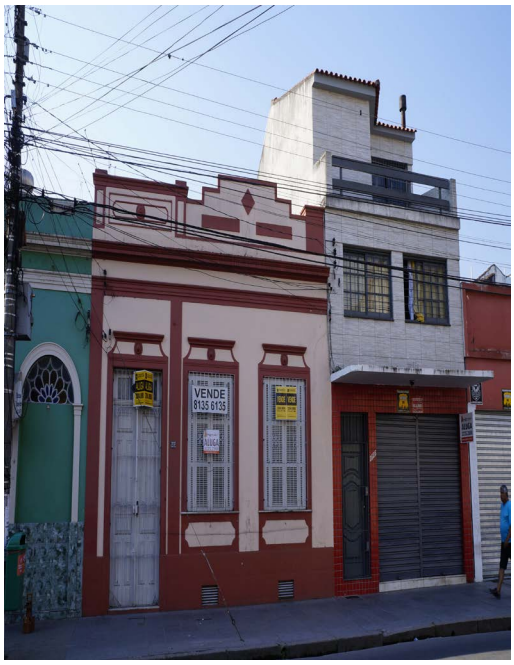


Figura 1 - Residência 2832, Rua Tiradentes.
Fonte: Autora, 2017.

A edificação fazia parte de um conjunto de duas casas, com cinco aberturas cada uma, que foi de propriedade do Sr. José Rodrigues Sant'anna, conforme registros do levantamento arquitetônico feito pelos alunos do curso de Arquitetura em 1997. Após o falecimento do Sr. José, a viúva Sra. Julia Gomes Sant'anna herdou o prédio já com três aberturas, conforme a certidão n° 985 de 1936. Mais tarde, a edificação foi dada para sua neta, Sra. Eunice Sarmento Gigante, que junto com seu marido, Sr. Dirceu Goyheneix Gigante, vendeu para o Sr. José Jerônimo da Silva Estevão, em 1952. Para se obter uma melhor localização da edificação em relação ao endereço, essa residência fazia parte de um conjunto de duas casas com 5 aberturas. Ali funcionava o Café Sant'anna que passou a ser conhecido como Café 35, como ainda é atualmente, e que funcionou até meados dos anos 90 nesse endereço. No entanto, não foi possível ter um registro fotográfico, mas conforme a imagem, pode-se ter uma ideia de como era sua construção no seu geral.

A casa foi construída em 1895. Para se ter uma ideia de como era a composição do prédio ainda formado com o edificado em questão, não foi encontrado nenhum registro fotográfico desse período que ainda pertencia ao conjunto, a casa é a única que mantém sua fachada original. A residência possui paredes escaioladas, pisos de ladrilho hidráulico, porta de madeira em detalhes de entalhamento com vidro *bisotê*. Apresenta mármore na entrada nos degraus para acesso à porta principal, azulejos no banheiro e cozinha, que já era um revestimento muito usado, assoalho e esquadrias em madeira. Esses elementos decorativos servem de exemplo da consolidação de materiais importantes nas edificações de Pelotas.

O registro de bens culturais integrados da edificação é uma forma de proteção

de um patrimônio ameaçado e não visível por estar em seu interior. Este exemplar está enquadrado na lei de imóveis inventariados que nessa condição, apenas sua fachada e volumetria estão protegidos, podendo haver modificações internas. Conforme as mudanças que esta poderá sofrer, essa pesquisa servirá como um meio de preservar sua construção através do registro que aqui está sendo feito.

Sobre isso, este trabalho torna-se uma ferramenta de preservação, uma vez que garante as informações sobre os elementos decorativos do bem arquitetônico, que são exemplares que nos remetem ao período da formalização da cidade e como foi esse processo. São leituras feitas através do olhar daqueles que a reconhecem, e pode influenciar o cidadão pelotense a enxergar o patrimônio que a cidade esconde em seu interior invisível, onde há uma riqueza cultural que não é percebida e precisa ser conservada.

O período eclético pelotense teve seu desenvolvimento através da economia emergente dos charqueadores, sendo a cidade de Pelotas uma das maiores produtoras do charque, possuindo uma produção de 80% do total do charque produzido no Brasil. A cidade foi sendo loteada na área central, e assim foi planejada uma cidade de contexto histórico marcante, de construções elegantes, sendo exemplo de poder aquisitivo através da produção das charqueadas. As mudanças foram ocorrendo a partir da chegada da industrialização de produtos e novas tecnologias, como exemplo os frigoríficos e as fábricas que foram surgindo. Com isso houve a necessidade de novos loteamentos para atender a classe operária e a população em geral. Existia um conceito de que a cidade seria construída de forma planejada no estilo arquitetônico único no seu início, que foi se modificando e se adequando à realidade de uma cidade em crescimento populacional.

Pelotas teve que se adequar à nova realidade que se projetava com o crescimento, a cidade precisava se organizar conforme as mudanças econômicas com a formação de novas classes sociais. Hoje encontramos no centro histórico os vestígios do início das construções que ainda estão mantidas para serem reconhecidas.

O conjunto de elementos decorativos são acabamentos que reproduzem verdadeiras obras de arte associadas à edificação, sendo pinturas murais, mosaicos, escaiolas, elementos de marcenaria, forros decorados, vitrais, esculturas, lustres, detalhes que compõem a ornamentação agregado à beleza de seus detalhes e juntamente com seu contexto histórico, sendo esta uma definição encontrada no Manual do Usuário de Imóveis Inventariados (SECULT, 2008).

Segundo a definição do Dicionário da Arquitetura de Corona & Lemos (1972, p. 164-178), o significado de decoração é o ato de decorar, ornamentação que complementa o ambiente arquitetônico e que é composta por aquilo que se chama: elemento de decoração, sendo a definição que engloba desde a cor das paredes, o painel mural, as esculturas, móveis, cortinas, tapetes que integram a arquitetura como espaço organizado, e para se entender o significado de decorar, tem como adornar com decoração, embelezar, enfeitar, ornamentar e para complementar as definições, o decorativo é uma adjetivo de larga aplicação e que se designa todo aquele elemento que possui condições para completar o espaço arquitetônico, isto é, caracteriza a de-

coração como necessária na arquitetura.

O termo decorativo talvez não seja definido de forma específica, no entanto, o decorativo em si, é simplesmente a aparência da forma de um artefato (SHANKS, 1999). Os elementos decorativos da residência são exemplares que fazem parte do contexto construtivo da casa e é o assunto principal desta pesquisa.

É bastante recorrente o uso de escaiolas adornando as paredes dos prédios ecléticos de Pelotas. Na edificação em estudo verificam-se duas salas com as paredes escaioladas (FIGURAS 2 e 3), localizadas no interior da residência, que estabelece o uso de pigmentos em tons de marrom, telha, azul e verde, tonalizando o cinza, e nos detalhes da escaiola, foi utilizado moldes ou estêncil e veios feitos com pincel ou com uma pena de ave e esponjados, para dar o acabamento fingido de mármore.

Figura 2 - Escaiolas da sala principal da residência
Fonte: Autora, 2017.

Figura 3- Escaiolas da residência na sala principal.
Fonte: Autora, 2017.

Não se encontra assinatura do artista, pois era natural ser feito o trabalho e não ter o registro de quem havia feito. Na atualidade é raro quem saiba executar a técnica. As únicas áreas da edificação que ainda possuem escaiolas são a sala principal e a sala de jantar. Há possibilidades de que haveria outras paredes escaioladas, e seu estado de conservação é um tanto delicado através dos registros fotográficos, como pode ser observado, mas não foi feito um diagnóstico para que seja um fato investigado, apenas está em observação desse detalhe.

As paredes escaioladas se encontram num estágio de deterioração que foi de registro feito em 2013, havia indicativo de uma intervenção de algum material com uso de pigmentos fora do tom da escaiola, que deve ter sido feita talvez pelo próprio proprietário e a parede continua com uma aplicação de massa corrida ou PVA, na tentativa de consolidação para evitar a perda total.

Nas ações tomadas durante as intervenções, faz-se necessário se ter entendimento dos materiais utilizados no processo de restauração, os quais devem ser de conhecimento do profissional da área da conservação e restauração, que deverá escolher a metodologia adequada às ações e procedimentos realizados.

Na edificação em questão há cinco modelos de ladrilhos hidráulicos (FIGURA 4), que fazem parte da composição de pisos da residência. Este modelo está na sala de jantar pelas medidas encontradas no levantamento feito em 1997, por Silveira *et al*. As medidas são de tamanho único em todos os modelos que é de 20x20cm, o desenho é geométrico e explora o contraste entre as cores: vermelho, verde, amarelo e branco, de formas quadrangulares sobrepostas que criam contraste em detalhes de folhas e flores.

O estado atual de conservação dos ladrilhos hidráulicos da residência não se encontra em bom estado, pelo fato da casa estar fechada há muito tempo. A cidade tem seus períodos de muita umidade que são geradores de mofo, que através do acúmulo de pó vai ser formando um processo que acarreta futuras degradações. É interessante observar que na fabricação de ladrilhos, era de preocupação que estes fossem feitos conforme a medida da área que era aplicado o piso, sendo que eram projetados os acabamentos de cantos, que ficassem em harmonia com o desenho central.

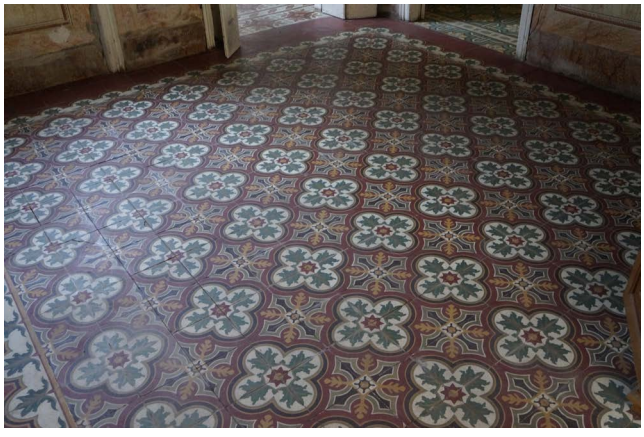


Figura 4 - Exemplar de Ladrilhos Hidráulicos da sala de jantar.
Fonte: Autora, 2017.

Os exemplares de azulejos na residência, também de materiais que reagem às questões de umidade e de como são realizados seu processo de limpeza, seguem o exemplo de outros pisos frios, tendo o mesmo cuidado com materiais utilizados e na sua manutenção. O único detalhe do uso de mármore na residência, há a composição juntamente com ladrilho, que se encontra em bom estado, pois é um material de boa durabilidade.

As aberturas, conforme os registros fotográficos de 1997, ainda se encontram em bom estado de conservação. Segundo Mascarello (1982), porta é a denominação das aberturas feitas nas paredes, muros, muralhas ou panos envidraçados, rasgadas até o nível do pavimento e que servem de acesso à parte interna do edifício. Já o conjunto de portas se denomina portada e são comuns nas igrejas e construções civis importantes, com suas ornamentações sobrepostas. a porta principal (FIGURA 5) de entrada da casa, era o acesso que se tinha durante o dia. À noite era trancada a primeira porta, isolando o acesso ao interior da casa. Nas edificações de mesmo período de construção há modelos semelhantes ao encontrado na casa (FIGURA 5).

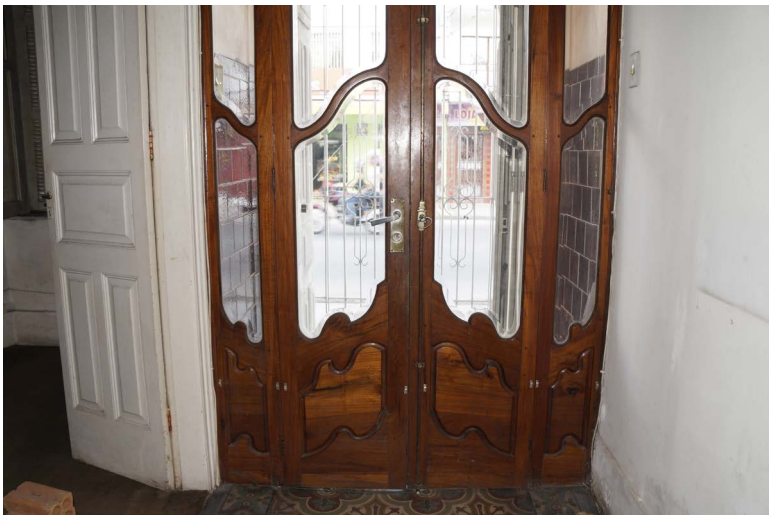


Figura 5 - Porta interna de acesso da residência.
Fonte: Autora, 2017.

Na porta de acesso à área de lavanderia, percebe-se alguns problemas de conservação. Logo abaixo uma das portas do quarto próximo ao hall de entrada o modelo de porta interna do quarto com ligação à sala principal, ainda se encontra em bom estado em sua estrutura.

Na relação desses elementos da casa em que sua composição é de madeira, esquadrias, portas, assoalhos e forros, em virtude de ser um material higroscópio, com a umidade do ar, o material retém água em sua estrutura, sendo um material elástico.

Como no popular se diz que a madeira trabalha, reage com as condições ambientais e seu estado de conservação é crucial para se manter sua estrutura sem danos.

Os problemas são gerados por ações de cupins vivos e ativos, apodrecimento

das peças causada por umidade, empenamento das esquadrias causado pela ação direta das águas, pintura em mau estado apresentando enrugamento, descolamento e bolhas, má substituição dos rejuntes dos vidros colocados em portas ou janelas e ferragens oxidadas ou danificadas. É necessário identificar pontos de oxidação que pode também afetar a estrutura da madeira.

As recomendações de conservação segundo a Secult (2008), especifica que na manutenção periódica nas esquadrias de madeira ou metal, utilize-se tintas apropriadas, sendo este material uma valiosa proteção para a madeira, pois evita rachaduras e apodrecimento deste suporte e a corrosão do metal.

A pesquisa teve como objetivo principal realizar o levantamento dos elementos decorativos da residência n° 2832, e de seus materiais construtivos e sua aplicação. Foi fundamental um breve histórico da formalização da cidade e do período relativo ao edificado, conhecido como eclético. Sendo assim, foi desenvolvida a relação dos materiais da composição da casa e sua origem. A metodologia foi desenvolvida pela busca do período de sua construção, com informações obtidas pela Secretaria Municipal de Cultura e de Urbanismo, e de registros cedidos pelos familiares, atuais proprietários.

Os registros fotográficos foram a ferramenta utilizada para ser elaborada a relação dos materiais que a casa possui.

Seu estado de conservação foi parcialmente analisado. Não foram feitas fichas diagnóstico e mapa de danos, apenas foi citado o descritivo de cada elemento de forma de observação.

O resultado dessa pesquisa foi o mapeamento dos elementos e a constituição dos materiais, bem como suas finalidades no edificado. O que fica de aprendizado para formação do conservador-restaurador, é a importância que se tem na conservação preventiva, como forma de preservar e manter estabilizados os materiais utilizados na arquitetura local, a fim de que se tenha acesso à essas informações, pois pouco se conhece a respeito desses elementos decorativos.

Referências

AGUIAR, José. **Estudos Cromáticos Nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos:** bases para a sua aplicação à realidade portuguesa.1999.754 f. Tese (Doutorado em Conservação do Patrimônio Arquitetônico) – Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Universidade de Évora, 1999.

ALVES, Fabio Galli. **Decorações murais:** técnicas pictóricas de interiores. Pelotas/RS, 2015. 186f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituo de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

AZEREDO, Hélio Alves de. **O edifício e seu acabamento**. São Paulo: Edgard Blün-

cher, 1987. CATHARINA, Roberta Taborda Santa. **Ordenanças urbanas e ideia de cidade:** o primeiro e o segundo plano diretor de Pelotas e os temas de urbanismo do século XX. Pelotas/RS, 2012 Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Pelotas.

CORONA, Eduardo & Lemos, Carlos. **Dicionário da Arquitetura brasileira.** São Paulo: Melhoramentos, 1972. CURVAL, Renata. **Azulejaria portuguesa no patrimônio edificado no sul do Brasil**. Dissertação de Mestrado, PPGMP, UFPEL, 2008.

DOMINGUES, Andréa do Amaral. **Ladrilhos hidráulicos: bens integrados aos prédios tombados de Pelotas-Rs**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós- Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2016.

FONSECA, Daniele Baltz da. **Introdução à conservação de Estuques/escaiolas:** Apostila. Pelotas/RS, 2017, Universidade Federal de Pelotas.

MACHADO, Carlos. **Província de São Pedro.** Porto Alegre: Globo,1947.

MAGALHÃES, Mario Osório. **Os passeios da cidade antiga**: guia histórico das ruas de Pelotas. Armazem Literátio: Pelotas/RS, 1994. 120p.

MAGALHÃES, Mário Osório. **História e Tradições da Cidade de Pelotas.** Porto Alegre: ardotempo, 2011.

MAGALHÃES, Mário Osório. **Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul:** um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890). Pelotas: Mundial, 1993.

MOURA, Rosa & SCHLEE, Andrey. **100 imagens da arquitetura de Pelotense.** Pelotas: Palloti, 1998.

MASCARELLO, Sonia N.P.R. **Arquitetura Brasileira:** Elementos, Materiais e Técnicas Construtivas. São Leopoldo-RS: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 1982.

OLIVEIRA, Mário Mendonça de. **Tecnologia da Conservação – materiais e estruturas:** um roteiro de estudos / Mário Mendonça de Oliveira. – 4.ed.rev. e ampl. – Salvador: EDUFBA: PPGAU, 2011. 243p.: il.

SECULT. **Manual do usuário de imóveis inventariados.** Prefeitura Municipal de Pelotas, Secretaria Municipal de Cultura. Pelotas: Nova Prova, 2008.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Espelhos, máscaras, vitrines:** estudo iconológico de

fachadas arquitetônicas: Pelotas, 1870 – 1930. Pelotas: EDUCAT, 2002.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Ecletismo em Pelotas**: estudo iconológico de fachadas arquitetônicas. Pelotas: 1870 / 1930. Pelotas: EDUCAT, 2002.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. **O ecletismo na arquitetura pelotense até as décadas de 30 e 40.** (Dissertação). UFRGS. Porto Alegre, 1993.

SILVEIRA, Débora Stolz; ANDREA, Ana Paula Marroni de; MONTEIRO, Fernanda Alburquerque; BEDNARSKI, Jader; GONÇALVES, Roger Martins. OLIVEIRA, Ana Lúcia Costa (Org.). **Ladrilhos hidráulicos.** Apostila Projeto de extensão. Arq., Pelotas: UFPEL, 1994.

SANTOS, Alice C.K.dos; SILVA, Ana Cristina; BLANK, Mariângela O. **Construção rua Tiradentes n. 2832**: Levantamento Arquitetônico. Pelotas: NEAB-UFPEL, 1997.

2.2.12 Musealização do Patrimônio Industrial: proposta para a antiga Metalúrgica Abramo Eberle S/A (MAESA) – Caxias do Sul / RS

Jossana Peil Coelho
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas;
jopeilc@gmail.com

Resumo: Apresenta-se uma proposta de musealização para o patrimônio industrial da Metalúrgica Abramo Eberle S/A (MAESA), que funcionava na cidade de Caxias do Sul / RS. Essa fábrica é muito representativa para a cidade, pois contribuiu para o seu desenvolvimento e hoje representa a industrialização de Caxias do Sul. Conforme bibliografia estudada, o seu inicio é dado ainda o século XIX, pertencendo à família fundadora até a década de 1980. Atualmente alguns setores ainda estão em funcionamento, desses a maioria sob nome de outras empresas. Tal patrimônio conta com vasto acervo, como dois imóveis patrimonializado pelo município e bens móveis que possuem diferentes proprietários, como a família Eberle, fundadora da fábrica, o Museu Municipal de Caxias de Sul e o Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami. Esse acervo se apresenta com grande potencial museológico, assim, sugere-se a sua musealização, e como primeira ação a feitura de um inventário, como forma de conservação, divulgação e pesquisa desse patrimônio.

Palavras-chave: Musealização. Patrimônio Industrial. MAESA

Introdução

A musealização é entendida, conforme Desvallés e Mairesse (2014, p. 56 e 57), como uma troca conceitual, onde um determinado bem deixa de lado seu conceito inicial de uso e assume o conceito de bem museal, ou seja, adquire a função de evidencia material ou imaterial dos indivíduos e/ou do seu meio, e assim, adquire uma realidade cultural, onde devem necessariamente passarem por um conjunto de ações como a preservação, pesquisa e comunicação, atividades essas especificas de museus.

Cabe salientar que em um processo de musealização não há a obrigatoriedade de que o bem seja deslocado para limites físicos de um museu, e sendo assim, que há a possibilidade de que imóveis também possam passar por processos de musealização. Ideia que pode-se ser encontrada no Estatuto dos Museus (Lei Federal nº 11.904 de 2009) quando, no artigo 5º, delineia os bens passíveis de musealização, que podem ser imóveis e móveis, e possuírem natureza material ou imaterial, mostrando a amplitude dos bens passiveis de musealização.

Esses bens quando musealizados adquirem o status de documento, ou seja, passam a desempenhar a função de suporte de informação, permitindo assim que possamos produzir conhecimentos (PADILHA, 2014, p.13).

Diante da enormidade de possíveis bens com potencial para a musealização, podemos citar os bens caracterizados com patrimônios industriais. Quando se fala em patrimônio industrial logo se associa ao bem edificado, a fábrica em si, o que está correto, tanto que nos inventários dessa tipologia de patrimônio, em lista de bens tombados e/ou inventariados, entre outros, o bem imóvel é o mais recorrente. Porém sabe-se que o patrimônio industrial abarca uma diversidade ampla de possíveis bens que assim o caracterizam, como imóveis ligados a vilas operárias, transporte, locais de sociabilidade e etc., e objetos móveis, como as próprias máquinas, os objetos manufaturados, documentos administrativos, e tudo mais que pode representar esse patrimônio. A Carta de Nizhny Tagil , importante documento sobre o este patrimônio, traz na página três o conceito de patrimônio industrial, no qual salienta essa multiplicidade de bens que podem compor um patrimônio.

O património industrial compreende os vestígios da cultura industrial que possuem valor histórico, tecnológico, social, arquitectónico ou científico. Estes vestígios englobam edifícios e maquinaria, oficinas, fábricas, minas e locais de processamento e de refinação, entrepostos e armazéns, centros de produção, transmissão e utilização de energia, meios de transporte e todas as suas estruturas e infra-estruturas, assim como os locais onde se desenvolveram actividades sociais relacionadas com a indústria, tais como habitações, locais de culto ou de educação (TICCIH, 2003, p. 3).

Um exemplar de patrimônio industrial que apresenta um grande número de bens de diferentes tipologias com potencial de musealização é a Metalúrgica Abramo Eberle S/A (MAESA), localizada na cidade de Caxias do Sul no Rio Grande do Sul. Esses bens estão dispersos pelo município e possuem diferentes proprietários, como veremos a seguir, implicando em alguns cuidados para que a musealização ocorra de forma que abarque a sua totalidade. Os bens são dois prédios de grande representatividade e muitos bens móveis (distribuídos em locais diferentes), que possuem essa potencialidade latente, e com grande possibilidade de se conectarem, para que mesmo separados fisicamente, possam juntos serem musealizados.

Conhecendo a MAESA

A Metalúrgica Abramo Eberle S/A tem sua origem na aquisição de uma oficina de funilaria (aproximadamente em 1886) por um italiano, Giuseppe Eberle, onde quem comandava era sua esposa Luigia, enquanto ele cuidava outros empreendimentos da família. Após 10 anos do seu início, 1896, o filho do casal Abramo Eberle, com 16 anos assumiu a funilaria, após um período de aprendizagem com sua mãe, ano esse que as bibliografias dão como o inicio da Metalúrgica. Logo que Abramo assume a atividade, começa a investir no local com a compra de maquinários e idas a capital do estado, Porto Alegre, para a compra de matérias primas e oferecer os diferentes

produtos que produzia. Em 1901 casa-se com Elisa, mesma época que começa a viajar para São Paulo, com os mesmos objetivos que as viagens a Porto Alegre, assim enquanto Abramo viaja, Elisa cuidava dos negócios em Caxias do Sul.

Em 1904 Abramo constitui uma sociedade com um italiano que possuía maquinas de ourivesaria e fundam uma metalúrgica, essa independente da funilaria, e a empresa torna-se Abramo Eberle & Cia., já na década de 1910 á um grande crescimento da metalúrgica, e em 1920 Abramo, com sua esposa e dois de seus nove filhos iniciaram uma viagem pela América do Norte e Europa para, além de consultas médicas, visitar fábricas e fornecedores, e também matricular o filho mais velho em uma escola técnica. Nessa época a metalúrgica já contava com aproximadamente 250 funcionários.

Já em 1923 foi instalada uma forjadaria, passando a fabricar, lâminas de facas e espadas, e logo em 1925 inicia a fabricação de artigos sacros e em 1929 muda o nome para Grande Fábrica Metalúrgica Abramo Eberle & Cia.

Porem é na década de 1940, com a II Guerra Mundial, que a empresa começa a desenvolver tecnologia própria e a produzir motores elétricos, peças de aço forjado e peças para fogão a gás. Nesse mesmo período é feita uma grande ampliação e modernização do prédio da metalúrgica no centro de Caxias do Sul, porem Abramo nem chega a desfrutar do seu investimento, pois falece em 1945. Quem assume a empresa nesse momento é seu filho mais velho, José, mas apenas até 1953 quando assume o outro filho, João. Nos anos seguintes continuaram as reformas e ampliações, como a colocação do relógio em 1955no topo da torre do prédio.

Em 1945 foi protocolado na prefeitura um projeto arquitetônico para a construção de um novo espaço para a Metalúrgica, a zona escolhida era um bairro mais afastado do centro praticamente desabitado. O novo prédio foi construído em concreto armado, com fachadas revestidas com tijolos aparentes, aberturas simétricas, seu interior com espaços livres, jardim e ruas de acesso entre os pavilhões, mostrando-se um verdadeiro exemplar da arquitetura industrial de vanguarda da época, seguindo os padrões ingleses. Sua inauguração foi em 1948 com a transferência dos setores de forjaria, fundição, mecânica e motores.

Denominada fábrica 2 na época que começou a funcionar, atualmente conhecida como MAESA, 1957 começou por processos de expansão física, mas mantendo sua arquitetura original. Em 1987 passou por reformas internas e do telhado, reformas essas que também mantiveram sua volumetria original.

A construção desse espaço fabril contribui para o seu bairro, hoje bairro Exposição, se desenvolvesse, pois acabou que muitos funcionários construíram suas residências ao redor da fábrica, tornando um bairro tipicamente operário, transformando a paisagem urbana, uma vez que também acarretou na vinda de diversos serviços, como de comércio e educação.

No fim da década de 1960 a empresa abre o capital, algumas bibliografias atribuem à conflitos familiares que se sucedem desde a morte de Elisa Abramo, esposa de Eberle, até que em 1985 a maior participação acionária é da Metalúrgica Zivi-Hércules, também gaúcha, e em 1994 o grupo Mundial S/A tem a aquisição total da

MAESA.

No mesmo ano que a empresa torna-se de capital aberto, 1966, é iniciado a construção de outra unidade no parque industrial de São Ciro, também em Caxias do Sul. Sendo esse espaço mantido até hoje com atividade fabril sob o nome de Eberle, unidade da atual dona Mundial S/A que produz, para o mercado têxtil, botões, ilhoses, rebites e fivelas, além de maquinas paro a aplicação desses componentes metálicos.

Porem é os dois primeiros prédios citados nesse texto que interessam para a pesquisa. O primeiro prédio situado no centro e construído na década de 1940, no mesmo lugar da primeira edificação da metalúrgica, ainda de madeira do final do século XIX, e por isso que na sua cobertura foi construída uma réplica da primeira sede da fábrica (Figura 1). Após a compra da Eberle pela Mundial, o prédio foi sendo desocupado devido a dificuldade de renovação e alvarás de funcionamento e de expansão de atividades fabris, assim foram sendo feitas transferências de setores, até sua desocupação total no fim da década de 1990. Assim a maior parte da edificação ficou desocupada sofrendo ações do tempo, os dois primeiros andares foram ocupados por uma loja de brinquedos, um estacionamento e uma Faculdade. Em 2006 prédio é tombado pelo Patrimônio Histórico do Município, em 2012 um grupo de investidores compram o imóvel que passou por uma intervenção baseada nos conceitos do retrofit, quando intervenções modernas ocupam o mesmo espaço com construções históricas. Hoje o prédio abriga lojas, uma faculdade e um estacionamento.

Figura 1 – Prédio da Metalúrgica Abramo Eberle.
Fonte: http://wp.clicrbs.com.br/memoria/tag/metalurgica-abramo-eberle/?topo=35,1,1,,,35
Acesso em: 16 jul. 2018 .

O segundo prédio (Figura 2), no bairro Exposição, construção datada da década de 1940, passou por alguns acréscimos até chegar a sua conformação atual que ocupa um quarteirão. Após a compra da Mundial o prédio continua a abrigar as mesmas atividades que a Eberle já desenvolvia mantendo o nome. Em 2003 a empresa Voges compra da Mundial a fundição e em 2004 a divisão de motores elétricos que

permanecem até 2008 com o nome da antiga metalúrgica, só após que passa a ser Grupo Voges. Quanto a propriedade do imóvel essa continua da Mundial até 2010 quando por acordo de dívidas entrega o prédio para o Estado, com a indefinição do futuro do prédio a comunidade caxiense, com o apoio da Câmara de Vereadores pede o tombamento de imóvel, assim a Prefeitura, através da Secretaria de Cultura assina o tombamento em junho de 2015, e em 2016 o Estado doa o prédio para a Prefeitura com o acordo que essa venha a abrigar setores culturais e públicos. Durante esse tempo a Voges é locatária, e deve desocupar ainda em 2018 o imóvel. Outro ponto é que em 2017 o prédio deveria começar a ser ocupado, então é transferido para um pequeno espaço, a Divisão de Proteção ao Patrimônio Histórico e Cultural da Secretaria da Cultura e a Guarda Municipal. Enquanto isso é elaborado pela prefeitura um projeto de intervenção embasado em um programa de necessidades desenvolvido pela Comissão Especial para Análise de Uso do Prédio da Metalúrgica Abramo Eberle S/A – MAESA, formada pela Prefeitura em 2016 por diversos representantes de diferentes órgãos e entidades, como a Secretaria Municipal do Planejamento, a Universidade de Caxias do Sul (UCS), o Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU), a União das Associações de Bairros (UAB), dentre outros.

Figura 2 – Prédio da Metalúrgica Abramo Eberle (MAESA)
Fonte: http://www.correiodopovo.com.br/Noticias/Cidades/2018/5/650989/Artistas-promovem-ato-por-ocupacao-de-predio-historico-de-Caxias-do-Sul. Acesso em: 16 jul. 2018

A trajetória individual dos imóveis da antiga metalúrgica é de fácil conhecimento, assim como de alguns bens móveis da fábrica, porém como estão divididos em diferentes locais dificulta seu entendimento enquanto um acervo único que conta uma histórica. Uma opção para integração desses diferentes acervos, sem que se mude seus proprietários e lugares de guarda, pode ser a musealização.

A Musealização dos acervos da MAESA

Como foi colocado no inicio do texto a musealização é um processo que depende de diferentes ações, como a preservação, a pesquisa e a comunicação para que esse bem se torne um documento com potencial para a produção de conhecimento. Esse processo deve ser feito individualmente para cada objeto que integre um acervo museal. Lembrando que os limites físicos de uma instituição não são empecilhos para que um objeto seja musealizado.

Diante do exposto, e tendo como objeto de observação a Antiga Metalúrgica Abramo Eberle sugerimos para o seu acervo a musealização, como forma de potencializar, além da preservação, a pesquisa e a comunicação, uma vez que tendo objetos e imóveis musealizados, esses serão sistematizados de uma forma única, seguindo os preceitos da museologia, facilitando a pesquisa, o cruzamento e união de dados que cada objeto possui e pode vir a ter.

Sugere-se que a primeira ação da musealização seja um inventário de todo o seu acervo em potencial. O Museu Municipal de Caxias do Sul, como uma instituição museal, teoricamente, possui todos os requisitos e suportes para que seja desenvolvido o inventário e demais documentações museológicas de todo o acervo da Metalúrgica Eberle, e que seja o principal lugar de guarda dessa documentação, sendo assim responsável pela musealização do acervo total da Metalúrgica.

O Museu Municipal de Caxias do Sul é recomendado por caracterizar-se como um museu histórico que em sua exposição de longa duração, dividida em diversas salas do antigo casarão que o abriga, conta a história da cidade, em ordem cronológica. Cabe destacar que na sala que tratam da industrialização da cidade, há apenas a representação da Metalúrgica Eberle (Figura 3), com objetos do seu acervo. A justificativa dos funcionários do Museu para apenas uma fábrica estar ali representada, se dá pelo fato de ser importante na história da cidade, sendo uma das primeiras a contratar mão de obra e ter contribuído para o desenvolvimento do polo metal mecânico de Caxias do Sul (SALES, 2006, p. 11 e 12).

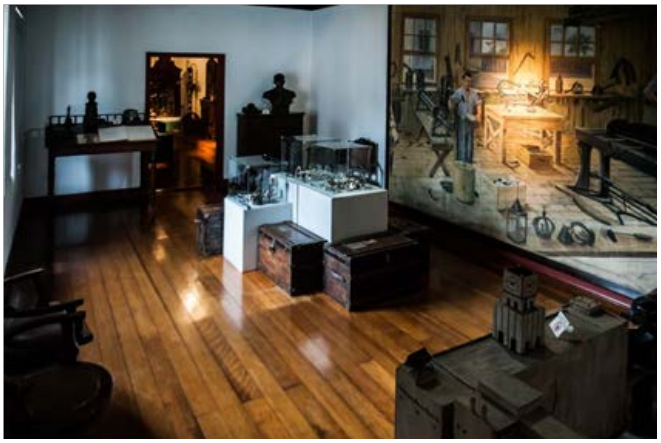


Figura 3 – Sala da Industria Museu Municipal de Caxias do Sul
Fonte: https://caxias.rs.gov.br/2018/04/secretaria-da-cultura-divulga-resultado-da-convocatoria-do-projeto-museu-arte-viva. Acesso em: 16 jul. 2018

O acervo do Museu conta com diferentes objetos da Metalúrgica, como produtos produzidos pela fábrica, alguns desses presentes na exposição, e foram doadas pela fábrica na década de 1980 em regime de comodato. Já nos anos 2000 doaram peças do mobiliário, e o Arquivo Municipal doou catálogos da Metalúrgica.

Outro lugar de guarda de acervo é o Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami, ele possui um vasto acervo que compõe a Coleção Metalúrgica Abrama Eberle, que conta com documentos administrativos e álbuns fotográficos, como escreve TESSARI,

> Entre os documentos que perfazem a "Coleção Metalúrgica Abramo Eberle" dessa instituição, constam diversos álbuns fotográficos cujas imagens registram cenas do trabalho no interior da empresa, como retratos dos empregados, dos diretores e dos gerentes da firma, as seções de produção, o patrimônio da fábrica (prédios e maquinário), os produtos fabricados, os desfiles cívicos, os eventos esportivos, entre muitas outras atividades relativas ao cotidiano da fábrica. Ao todo, são mais de 25 álbuns fotográficos da empresa, que, somados às fotografias avulsas que também perfazem a coleção de imagens da Metalúrgica Abramo Eberle, resultam em mais de 10 mil registros visuais das atividades da fábrica (TESSARI, 2013, p. 132 e 133).

Além da Coleção Metalúrgica Abramo Eberle, a instituição possui em outras coleções acervos que podem integrar ao inventário da Metalúrgica, como o Arquivo Permanente da Administração pública, onde tem o Fundo de Obras Públicas que conta com projetos arquitetônicos dos dois prédios patrimonilaizados que pertenceram a Metalúrgica. Esses projetos são tanto das suas construções como de reformas e ampliações. Também há o Banco de Memória que possui um acervo de mais de mil entrevistas, de diferentes procedências, mas que é possível encontrar antigos funcionários que contam sua trajetória na fábrica. Além do uma vasta hemeroteca que poderia contribuir com reportagens e propagandas sobre a fábrica que os jornais publicaram em suas páginas.

Pode se perceber que o Arquivo conta com um acervo com grande potencial para contribuir com o inventário da fábrica, e um ponto que deve ser destacado é a proximidade entre as instituições, Museu e Arquivo. Em 1976 foi criado o Arquivo e funcionava em prédio anexo ao museu, criado em 1975, e ambos estavam subordinado a Secretaria Municipal de Educação e Cultura. Apenas em 1995 o arquivo se muda para sua sede própria e em 1998 é desvinculado administramente do museu. Nesse período, como cita Prux e Tronca,

> A então proximidade administrativa entre o Museu e o Arquivo Histórico Municipal propiciou a execução de atividades conjuntas, visto que as doações de peças museológicas normalmente eram acompanhadas de documentos relacionados às famílias, indivíduos e instituições, os quais eram encaminhados ao Arquivo (PRUX e TRONCA, 2012, p. 72).

Embora as instituições não estejam mais no mesmo prédio e não sejam mais ligados administrativamente, percebe-se que ainda há proximidade, como já citado na década de 2000 o arquivo doou bens ao museu.

Quanto aos prédios pensa-se que o importante nesse inventário é a possibilidade de identificar, dentro do vasto acervo, tudo que se refere a cada um dos dois prédios, como, por exemplo, as plantas arquitetônicas e fotografias presentes no arquivo e os moveis sob guarda do museu. Um histórico detalhado e atualizado deve fazer parte das suas documentações, desde suas construções, reformas, mudanças e as intervenções e usos atuais, contando com as fotografias antigas e do presente.

Alusivo ao acesso aos bens imóveis, sugere-se que a implementação de um percurso sobre patrimônio industrial pelo centro da cidade, onde estão localizados os dois prédios patrimonializados da Metalúrgica. Nesse percurso pode contar também com outros patrimônios industriais, fortalecendo essa tipologia patrimonial, além de outros imóveis que possam contribuir para a narrativa proposta, podemos citar a Residência de Abramo Eberle, moradia do fundador da Metalúrgica, tombada pelo município em 2006, localizada a poucos metros da primeira sede da fábrica.

Infelizmente sobre a visitação nesses imóveis pode se propor apenas no segundo prédio, de propriedade do Município, como já colocado o primeiro é de propriedade particular, alugado para fins comerciais o que dificulta a sua visitação.

É sabido que a família Eberle ainda guarda rico acervo referente aos seus antepassados que remetem à metalúrgica, que também podem fazer parte do inventário. Tal afirmação tem como fonte o livro Abramo e seus filhos: cartas familiares 1920-1945, escrito por uma neta de Abramo, Heloisa Eberle Bergamaschi, que teve como fonte o acervo de Júlio João Eberle, filho de Abramo, que ao falecer deixou um arquivo pessoal com livros, fotografias, periódicos e cartas. Sobre as cartas, sabe-se que são em torno de mil, entre recebidas e cópias das enviadas, organizadas por datas e assuntos, que tratam da família e da empresa. (BERGAMASCHI, 2005, p. 20)

Esse acervo familiar para ingressar no inventário poderá ser digitalizado e/ou fotografado, e o seu acesso se daria por esses arquivos digitais, uma vez que a guarda é particular o acesso ao objeto físico não terá visitas.

Percebe-se que a Metalurgica Abramo Eberle conta com um vasto e riquíssimo acervo e a musealização viria como uma ótima contribuição tanto para a sua conservação, como a divulgação e pesquisa. Além de desfazer e impedir possíveis dissociações ocorridas em itens desse acervo.

Considerações finais

Diante do exposto ao longo do texto, fica claro que a antiga Metalúrgica possui um grande acervo com potencial museológico, e assim a musealização da MAESA viria para contribuir com o histórico e a pesquisa dessa fábrica, mas também com a valorização desses bens e do patrimônio industrial como um todo.

A proposta de um inventário servirá como meio de pesquisa, conservação e

divulgação da fábrica, além de precaver quanto a dissociação dos objetos do acervo e servir como ponto inicial para criar uma rede de informações e dados de cada item presente no inventário, com conexões entre eles.

Cabe ressaltar, como já dito, que a ideia da musealização não interfere na responsabilidade de guarda dos bens, sua propriedade e local continuariam as mesmas, apenas ganhariam um número referente ao inventário proposto, que estaria sob responsabilidade do Museu, podendo outras instituições ter cópias, bem como contribuir para a sua feitura.

Essa proposta poderá contribuir para o acesso e conhecimento de diferentes públicos, ocasionando uma maior proximidade com a comunidade que frequenta as instituições como a população em geral do município e turistas, uma vez com o inventário, essas pessoas ao visitarem o museu, por exemplo, será instigada a conhecer os demais pontos presentes no inventário, contribuindo a diversificação dos públicos e divulgação das instituições e patrimônios.

Referências

BERGAMASCHI, Heloisa Eberle. A**bramo e seus filhos**: cartas familiares 1920-1945. Caxias do Sul: EDUCS, Editora da Universidade de Caxias do Sul, 2005.

BRASIL. **Lei nº 11.904**, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm. Acesso em: 30 abr. 2018.

BUENO, Eduardo; TAITELBAUM, Paula. **Indústria de ponta**: uma história da industrialização do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Buenas Ideias, 2009.

CAXIAS DO SUL, Prefeitura Municipal de. Disponível em: https://caxias.rs.gov.br/. Acesso em: 30 abr. 2018.

COSTA, Ana Elísia da. **A evolução do edifício industrial em Caxias do Sul:** de 1880 a 1950. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS. Porto Alegre, 2001. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/77820. Acesso em: 30 abr. 2018.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). **Conceitos-Chave de Museologia. FCC**. Florianópolis, 2014.

EBERLE. Disponível em: http://www.eberlefashion.com.br/. Acesso em: 30 abr. 2018.

GRUPO VOGES. Disponível em: http://www.voges.com.br/?section=institucional. Acesso em: 30 abr. 2018.

LOPES, Rodrigo. Eberle, um novo tempo. **Pioneiro**, Caxias do Sul, 15 e 16 jun. 2013. Disponível em: http://wp.clicrbs.com.br/memoria/tag/metalurgica-abramo-eberle/page/4/?topo=87. Acesso em: 30 abr. 2018.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação museológica e gestão de acervo.** Florianópolis: FCC, 2014.

PRUX, Elenira Inês; TRONCA, Tadiane. Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami: Uma trajetória de parcerias. **Informação Arquivística**, v. 3 n. 2, 2014. Disponível em: http://www.aaerj.org.br/ojs/index.php/informacaoarquivistica/article/view/108/42. Acesso em: 30 abr. 2018.

SALES, Fabiana de lima. O desenvolvimento econômico de Caxias do Sul na perspectiva do acervo do Museu Municipal. **Anais do IV Seminário de Pesquisa em Turismo do MERCOSUL**, Universidade de Caxias do Sul, Mestrado em Turismo, Caxias do Sul / RS, 7 e 8 de Julho de 2006. Disponível em: https://www.anptur.org.br/anais/anais/files/3/58.pdf. Acesso em: 30 abr. 2018.

TESSARI, Anthony Beux. **Imagens do labor:** memória e esquecimento nas fotografias do trabalho da antiga metalúrgica Abramo Eberle (1896-1940). Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História das Sociedades Ibéricas e Americanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

TICCIH. **Carta de Nizhny Tagil sobre o patrimônio industrial**, TICCIH, 2003. Disponível em: http://ticcih.org/wp-content/uploads/2013/04/NTagilPortuguese.pdf Acesso em: 30 abr. 2018.

TISOTT, Ramon Victor. **Pequenos Trabalhadores:** Infância e Industrialização em Caxias do Sul (Fim do Séc. XIX e início do XX). Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2008. Disponível em: http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/3542. Acesso em: 30 abr. 2018.

YAGUI, Mirian Midori Peres. **Museus e patrimônio industrial: um estudo sobre a musealização do setor elétrico no estado de São Paulo**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-06022015-153522/en.php. Acesso em: 30 abr. 2018.

2.3 Oficinas

2.3.1 A leitura do patrimônio cultural de Pelotas-RS a partir de uma experiência fotográfica com telefones celulares

Roberto Heiden
Doutor em Memória Social e Patrimônio Cultural, Professor do Departamento de Museologia Conservação e Restauro de UFPel;
roberto.heiden@yahoo.com.br

Resumo: O presente texto apresenta reflexões e relato de oficina realizada durante a Semana dos Museus 2018, no âmbito das atividades propostas pela Universidade Federal de Pelotas junto ao Museu do Doce (UFPel). A intitulada "Oficina de fotografia do patrimônio cultural com o uso de *smartphones*" explorou técnicas de realização e de edição de fotografias por meio desses aparelhos, e a visibilidade que o patrimônio cultural pode obter a partir das novas mídias sociais e tecnologias. Como modo de contextualizar o tema e as práticas realizadas, o texto explora inicialmente questões gerais quanto à forma em que cada vez mais se popularizam a produção e o acesso das imagens por meio de telefones celulares, refletindo-se na sequência sobre possíveis caminhos para que a preservação e a valorização do patrimônio cultural possam tirar proveito desses novos recursos.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural. Celular. Educação Patrimonial. Fotografia.

Entre os dias 14 e 18 de maio de 2018 ocorreu a Semana dos Museus da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), evento paralelo a 16º Semana Nacional dos Museus do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). A cada edição do evento um tema é explorado por diferentes instituições museológicas do país por meio de diversos tipos de atividades. O tema proposto para o ano de 2018 foi "Museus hiperconectados: novas abordagens, novos públicos"[1]. Nesse sentido, pensar o tema do patrimônio a partir de equipamentos e meios tais como telefones celulares e as redes sociais, revelou-se uma forma versátil e relativamente acessível para o trabalho com diferentes públicos. Como forma de atingir esse objetivo foi proposta a realização da "Oficina de fotografia do patrimônio cultural com o uso de *smartphones*" que ao longo de seu

[1] Maiores informações sobre o evento estão disponíveis nos links que seguem: IBRAM. Semana de Museus 2018: guia da programação nacional já está disponível. Disponível em: http://www.museus.gov.br/semana-de-museus-2018-guia-da-programacao-nacional-ja-esta-disponivel/. Acesso em 04 de setembro de 2018. UFPEL. Semana dos Museus UFPEL 2018. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/prec/files/2018/04/Semana-de-Museu-da-UFPel-2018.pdf. Acesso em 04 de setembro de 2018.

desenvolvimento, propôs aos seus participantes a realização de fotografias e a experimentação de técnicas de composição e de edição com o uso de aplicativos de livre acesso para celulares, além de se demonstrar meios para que se promova uma maior visibilidade e conhecimento sobre o patrimônio cultural local com a ajuda das redes sociais e da fotografia.

Nesse sentido, o presente texto apresenta algumas reflexões que nortearam a proposição e a realização da oficina e o relato sobre as atividades e resultados obtidos. Primeiramente comenta-se o tema da fotografia feita a partir de telefones celulares, aspectos técnicos e conceituais envolvidos. Na sequência, compreendido como um exercício de educação patrimonial, o texto relata o percurso desenvolvido pela oficina de fotografia do patrimônio com uso de *smartphones*, quais foram as etapas estabelecidas, aspectos considerados importantes e alguns de seus resultados.

O avanço tecnológico dos celulares, somado ao desenvolvimento de aplicativos modernos, impacta diretamente em nosso cotidiano. Tarefas que anos atrás eram consideradas complexas e demoradas são hoje resolvidas em instantes por celulares e aplicativos, com resultados normalmente rápidos e acessíveis. Nesse contexto, destaca-se a existência de câmeras fotográficas nos *smartphones*. Se a pouco mais de dez anos, equipamentos como esses eram de custo elevado e produziam fotografias de baixa qualidade, hoje o acesso aos celulares se popularizou e as câmeras acopladas aos mesmos estão mais sofisticadas e produzem melhores resultados[2].

É crescente o uso do celular como equipamento para a realização de fotografias, e esse movimento é reconhecido e legitimado tanto por fotógrafos profissionais, como por amadores, além de instituições e movimentos sociais nacionais e internacionais que dão cada vez mais visibilidade à técnica e ao tema. O movimento brasileiro Mobgraphia voltado dentre outros objetivos para a promoção da fotografia feita com celulares, realizou em 2018 a 5º edição do Prêmio *Mobgraphia*, quando os interessados em participar da seleção poderiam inscrever trabalhos na disputa por meio de fotos e *hashtags* específicas publicadas no *Instagram*, em categorias como Arte em Mobgraphia, Documental, Paisagem, Preto e Branco, dentre outras. O júri especializado realizou uma seleção de trabalhos que ao fim gerou uma exposição coletiva no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo[3].

---

[2] O website Consexãoplaneta comenta o relatório produzido pelo GREENPEACE intitulado "From Smart to Senseless: The Global Impacto f 10 years of Smartphones" que apresenta aspectos positivos e negativos sobre o surgimento e a explosão de consumo de aparelhos de telefonia móvel. Essas informações estão registradas em texto intitulado "Dez anos depois: o impacto dos smartphones sobre o planeta" de 30 de março de 2017, disponível em: http://conexaoplaneta.com.br/blog/dez-anos-depois-o-impacto-dos-smartphones-sobre-o-planeta/. Acesso em 05 de setembro de 2018. Cabe também destacar reportagens do diário Estadão a respeito da evolução tecnológica dos celulares: ESTADÃO. Futuro da fotografia passa pelo celular. 06 de setembro de 2009. Disponível em: https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,futuro-da-fotografia-passa-pelo-celular,430251. Acesso em 05 de setembro de 2018. ESTADÃO. Até o fim de 2017, Brasil terá um smartphone por habitante, diz FGV. 19 de abril de 2017. Disponível em: https://link.estadao.com.br/noticias/gadget,ate-o-fim-de-2017-brasil-tera-um-smartphone-por-habitante-diz-pesquisa-da-fgv,70001744407. Acesso em 05 de setembro de 2018.

[3] Maiores informações sobre o movimento, esse concurso e a exposição podem ser obtidos no portal do MObgraphia e em seção intitulada Prêmio Mobgraphia 2018, disponível em: https://mobgraphia.

No que diz respeito à produção fotográfica propriamente dita, cabe discutir algumas das especificidades das imagens produzidas por esses novos equipamentos. Nesse sentido, Moriyama (2018a), ao refletir sobre o *status* de veracidade da fotografia, sobretudo no âmbito da fotografia jornalística, aponta os limites estéticos para os profissionais envolvidos no meio e cita o trabalho do fotógrafo brasileiro Izan Petterle, bastante voltado ao registro dos povos da América do Sul. As fotografias de Petterle transitariam entre o documental e o estético e recentemente o profissional passou a produzir suas imagens com o uso de *smartphones*. O fotógrafo, por sua vez, em texto do mesmo autor, fala sobre as facilidades geradas pelo avanço da tecnologia dos celulares e pela maior facilidade de aproximar-se de públicos variados com celulares, em comparação ao uso de equipamentos profissionais de grande complexidade técnica. Se até mesmo grandes canais de comunicação tem se valido de *smartphones* para a realização de fotos e vídeos, a atitude de Petterle não é isolada, trata-se de uma tendência também verificada no trabalho de outros profissionais tais como o exemplo de pelo menos mais duas fotógrafas.

A primeira delas é a brasileira naturalizada mexicana Adriana Zehbrauskas. Moriyama (2018b) fala sobre os projetos fotográficos feitos por Zehbrauskas a partir de retratos e temas como memória, identidade e as consequências da violência, trabalhos esses divulgados em publicações jornalísticas ou na conta pessoal da fotógrafa na rede social *Instagram*. O autor explica que, ao comparar o uso dos celulares com equipamentos fotográficos profissionais, Zehbrauskas pondera que apesar de algumas limitações técnicas dos primeiros, os equipamentos fotográficos tradicionais, além do peso e do volume que possuem (o que geraria até mesmo problemas de saúde aos profissionais), parecem promover um distanciamento entre o fotógrafo e os retratados. Nesse sentido, os celulares promoveriam uma aproximação mais amigável entre os envolvidos, inclusive pelo fato de se valerem de uma linguagem e forma considerada familiar por ambos.

Luisa Dörr é outra fotógrafa brasileira que usa celulares em seus trabalhos. Martín (2017) relata que Dörr ganhou notoriedade após ter feito uma série de fotografias que foram capa da revista norte-americana *Time*. A peculiaridade da série é o fato de que, além de estarem retratadas na publicação as mulheres consideradas como as mais influentes dos Estados Unidos, elas também terem sido fotografadas com um smartphone. Martín (2017) relata que Dörr é uma jovem fotógrafa que ganhou destaque a partir do sucesso de sua conta pessoal no *Instagram*, com milhares de seguidores, local onde publicava fotos feitas com seu celular. A partir dessa visibilidade surgiu o convite para que a fotógrafa realizasse retratos de personalidades como Hillary Clinton, Aretha Franklin, entre outras.

Luisa Dörr relata que as fotografias que obtém com o celular não são facilmente executáveis ou previamente resolvidas por características próprias do aparelho utilizado. Se por um lado existem marcas estéticas específicas do meio, por outro, a profissional relata que são necessários cuidados equivalentes àqueles que devem

com/2018/02/15/premio-mobgraphia-2018/>. Acesso em 16 de setembro de 2018.

ser considerados com o uso de equipamentos tradicionais, ou seja, é necessário que se esteja atento a questões tais como a iluminação e a composição (MARTÍN, 2017), enfim, algo que é intrínseco a linguagem fotográfica. Se por um lado a imagem é produzida por um aparelho, por outro, há o olhar e a criatividade do fotógrafo determinando suas características finais. As características de cada equipamento, nesse caso o smartphone, devem ser exploradas criativamente pelo responsável por sua utilização nos respectivos projetos, tal como argumenta a própria fotógrafa, assim como já foi discutido por diversos autores, ainda que fotografias feitas com celulares não fossem especificamente o tema em questão, como é o caso **Philippe** Dubois (2004).

No contexto dessa discussão é interessante destacar a popularidade alcançada por Luisa Dörr e outros profissionais a partir do *Instagram*, rede social em que a produção e a circulação de imagens, em sua ampla maioria produzida por celulares, é até então o seu principal objetivo. Dessa forma, cabe citar o texto de Nathalia Lavigne (2017) que discute a reprodução de imagens de obras de arte no *Instagram*. Ainda que focando sua discussão em temas relativos a arte, Lavigne (2017) aponta a capacidade dessa rede social em criar uma espécie de linguagem e movimento com características próprias. Se por um lado a autora fala que a evolução histórica da tecnologia fotográfica permitiu mudanças em relação à percepção do público sobre a arte a partir da sua reprodução em imagens, por outro, o *Instagram* estaria modificando a forma como nos relacionamos com as imagens, sobretudo quando em torno de 80 milhões de fotografias estariam sendo diariamente publicadas na rede, imagens essas amplamente compartilhadas entre diferentes públicos, com fins artísticos ou não.

Embora os exemplos discutidos acima não estejam diretamente relacionados com o tema do patrimônio cultural, todos podem sugerir a importância que a circulação de imagens relativas ao patrimônio pode ter se for explorada como ferramenta educativa. Se hoje vivemos esse movimento intenso de produção e circulação de imagens, é notório que o tema do patrimônio cultural possa se beneficiar dessa produção. Além do mais, na medida em que o turismo, por exemplo, é outra atividade que se beneficia amplamente da repercussão e dos conteúdos individuais gerados nas redes sociais, é inegável que imagens do patrimônio cultural circulem automaticamente junto a esse conteúdo espontâneo, a exemplo da discussão e das relações exploradas em trabalho de Pocidonio e Silva (2017). Pelotas é uma cidade reconhecida por seu patrimônio cultural material e imaterial e busca por meio disso ampliar sua indústria turística, fato que se revela de grande potencialidade para que sejam exploradas essas relações entre patrimônio cultural, fotografias feitas com celular e a circulação espontânea desses registros, diluindo-se, assim, justificativas predominantemente mercadológicas em torno do tema.

Nesse sentido, um dos aspectos explorados pela oficina de fotografia do patrimônio cultural com o uso de *smartphones* foi o de que esse ato de registro fotográfico e divulgação em canais individuais fosse previamente enriquecido com conhecimentos sobre a realização e a edição das imagens que, por sua vez, ao entrarem em circulação, pudessem também ter em si agregadas textos e/ou legendas que disseminassem saberes e valores inerentes aos bens culturais fotografados, estimulando-se

assim ações relativas à educação patrimonial.

Cabe citarmos Florêncio et al (2016, p. 5-26) que discorrem em manual de educação patrimonial publicado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) sobre a importância da educação patrimonial. Os autores propõem a realização de "inventários participativos" e destacam o papel de protagonismo que a comunidade pode ter no sentido de destacar e valorizar seus próprios bens culturais, sejam esses bens patrimonializados ou não. Esse protagonismo exercido por meio dos referidos inventários pode ser feito com pesquisas em instituições culturais, fontes bibliográficas, o contato com pessoas que vivenciam os temas/objetos pesquisados, dentre outros meios. Deve-se também delimitar um local de ação, padrões para a condução dos trabalhos, inclusive no que diz respeito a questões éticas, de segurança e de registro de informações. Para essas pesquisas, os autores recomendam a utilização dos recursos disponíveis, com destaque para a sugestão de uso de celulares.

No que pese a importância da proposta de realização dos inventários participativos sobre o tema do patrimônio, a proposta para a realização de uma oficina fotográfica sobre esse mesmo tema, e com o uso de celulares, revela-se uma iniciativa de caráter mais circunscrito no tempo e no espaço, por ocorrer em data e local único, embora também conjugue a aquisição de novos conhecimentos a partir da prática de registros, somados ao exercício do olhar. Ainda assim, a proposta oriunda do manual do IPHAN para realização de inventários participativos que façam uso de recursos como aparelhos celulares revela-se uma referência importante, tanto para a realização, como para o relato e reflexões sobre a experiência de oficina fotográfica com celulares ofertada junto da Semana dos Museus 2018 da UFPel.

A "Oficina de fotografia do patrimônio cultural com o uso de *smartphones*" realizada no dia 16 de maio de 2018 não restringiu suas inscrições a um público específico, objetivou abrangência de faixas etárias e origens dos participantes. A abordagem do tema e a proposta de exercício buscou explorar uma linguagem acessível, porém, introduzindo questões próprias da fotografia, dentre elas elementos da imagem tais como cor e a composição, dentre outros aspectos trabalhados por autores como Hedgecoe (2013), características que podem se ressaltar em boas fotografias ou serem exploradas e ajustadas a partir de aplicativos de edição. Dessa forma, mesmo que o exercício tenha se dado a partir de celulares, a discussão permitiu com que a parcela do público leigo participante pudesse se familiarizar com questões e termos próprios do universo fotográfico como um todo.

Nesse sentido, a oficina foi estruturada em três momentos. As atividades aconteceram junto à sede do Museu do Doce da UFPEL e no entorno da Praça Coronel Pedro Osório, centro histórico de Pelotas-RS. Cabe destacar que essa zona possui um conjunto com dezenas de bens culturais reconhecidos como patrimônio em diferentes níveis, seja municipal, estadual, e mais recentemente também em nível federal, a partir do Tombamento do conjunto histórico pelo IPHAN realizado em 15 de maio de 2018[4].

[4] Para maiores informações sobre o tombamento do centro histórico de Pelotas-RS pelo IPHAN, aces-

A parte introdutória da oficina explorou questões teóricas como aquelas discutidas no início desse texto, tais como o impacto dos celulares para a produção fotográfica contemporânea, estabelecendo-se comparações técnicas e conceituais entre fotografias feitas com celulares e câmeras fotográficas. Foram apresentados exemplos de possíveis estratégias compositivas a serem exploradas pelas fotografias que seriam realizadas na parte prática do encontro, tais como o uso de diagonais predominantes na composição, composições estruturadas a partir de eixos simétricos ou assimétricos, possíveis usos da cor, ou a fotografia em preto e branco em si, ferramentas e possibilidades presentes na ampla maioria de telefones celulares com câmeras fotográficas, possibilidades essas também disponíveis em ferramentas de edição.

Algumas fotografias do próprio autor exemplificaram visualmente essas estratégias. A figura nº 1 apresentou, por exemplo, o uso da forma diagonal predominante como uma possibilidade de composição, a partir do "Trapiche do Laranjal", um marco paisagístico bastante popular entre os habitantes de Pelotas-RS. Por sua vez, a figura nº 2 exemplificou a possibilidade da composição simétrica a partir de um edifício de arquitetura modernista localizado no centro histórico de Porto Alegre-RS.

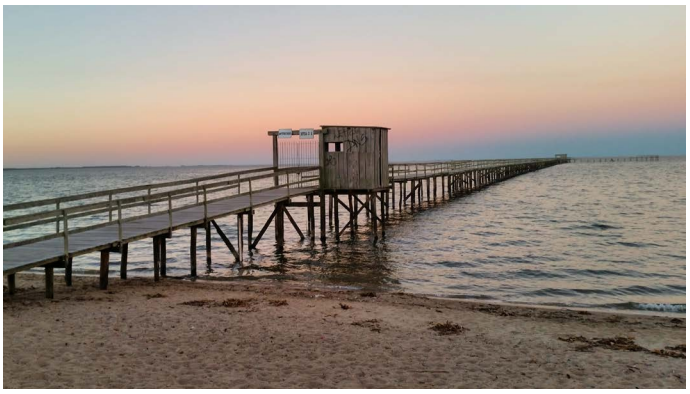


Figura nº 1

Figura nº 2

Terminada a etapa introdutória da oficina, os participantes foram convidados a explorar a Praça Central de Pelotas, denominada Coronel Pedro Osório. Essa praça concentra algumas das construções de maior valor patrimonial da cidade sendo amplamente frequentada pela população local, seja pelo fato de se encontrar em local de trânsito intenso para pedestres, seja por oferecer espaços de convívio agradáveis. Nesse sentido, o local apresenta grande e variado potencial fotográfico, potencial esse o qual os participantes foram estimulados a capturar. O percurso foi feito em conjunto com o ministrante, que buscou estimular a proposição de temas e séries fotográficas surgidas, tais como seus transeuntes, equipamentos urbanos históricos, a vegetação,

sar o portal do referido instituto em texto intitulado "Centro histórico de Pelotas (RS) agora é patrimônio cultural do Brasil", de 15 de maio de 2018. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/rs/noticias/detalhes/4652/conjunto-historico-de-pelotas-rs-agora-e-patrimonio-cultural-do-brasil. Acesso em 16 de setembro de 2018.

a arquitetura, detalhes arquitetônicos, dentre outras possíveis abordagens.

Foi enfatizada a importância de que cada proposta pudesse ser experimentada a partir de diversos ângulos, com maior ou menor aproximação dos objetos, e que recursos como as grades digitais disponibilizadas pelos celulares dessem suporte aos projetos individuais. Aspectos naturais tais como luz solar, sombras e texturas, ou técnicos, tais como a importância da manutenção do foco, foram sistematicamente explorados a partir das situações criadas pelos participantes. Ao término da realização das fotos e retorno a sala teórica, os participantes foram convidados a realizar uma seleção das melhores fotos produzidas no momento anterior[5].

A última etapa da oficina consistiu da exploração de aplicativos para edição de imagens que pudessem ser livremente obtidos online, tais como *Pixlr*, *Snapseed*, dentre outros. Esses aplicativos de edição em geral possuem ferramentas intuitivas e de fácil manuseio. No entanto, apresentam variações entre si quanto à qualidade e possibilidades de resultados, ainda que possuam ferramentas semelhantes e que permitam ajustes em aspectos das fotografias tais como cor, temperatura e saturação das cores, assim como ajustes relativos a ângulo, distorções de perspectiva, ou cortes em diferentes proporções de medida quanto à altura e a largura das imagens, dentre várias outras ferramentas. Esses aplicativos também costumam disponibilizar ferramentas mais complexas que atuam sobre o foco, o ajuste de defeitos gerados por reflexos indesejados, o balanço de branco, além de disponibilizarem filtros pré-formatados que imprimem “efeitos especiais” nas imagens[6].

Os resultados possivelmente obtidos com esses aplicativos foram explorados a partir de demonstração visual por meio de slides e, posteriormente, todos os participantes foram convidados a, individualmente, explorarem as ferramentas disponíveis nos mesmos a partir de seus próprios celulares. Abaixo estão expostos dois dos slides utilizados, dentre os vários que foram apresentados, onde uma única imagem realizada no centro histórico de Cartagena de Las Indias (Colômbia) no ano de 2018 recebeu os efeitos de diferentes ferramentas de edição disponíveis no aplicativo Snapseed, individualmente, e por fim diversas ferramentas articuladas em torno da mesma imagem, como proposta de uma edição definitiva para a resolução de inconsistências apresentadas pela foto quanto à distorção de perspectiva, problemas de cor, tempe-

---

[5] Existem diversas publicações que emitem orientações acessíveis para a realização de boas fotos com smartphones, do qual destacamos algumas como referências. ROCHA, Leonardo. 9 dicas do modo manual da câmera do seu celular para fazer fotos melhores. 10 de julho de 2017. Disponível em: https://www.tecmundo.com.br/produto/118989-9-dicas-modo-manual-camera-do-celular-fazer-fotos-melhores.htm. Acesso em 16 de setembro de 2018. BOHRER, Márcio. 9 dicas de fotografia com smartphones. 05 de abril de 2017. Disponível em: https://www.oficinadanet.com.br/post/14318-dicas-de-fotografia-para-smartphone>. Acesso em 16 de setembro de 2018. NETO, Cid Costa. Como fazer melhores fotos com o smartphone? Veja essas 10 dicas. Disponível em: http://iphotochannel.com.br/dicas-de-fotografia/10-dicas-para-obter-melhores-fotos-com-o-smartphone. Acesso em 29 de agosto de 2017.

[6] Dentre os diversos aplicativos disponíveis para edição livremente disponíveis o texto do portal Canaltech lista alguns dos mais conhecidos. Os 10 melhores editores de imagem para Android. Disponível em: <https://canaltech.com.br/android/os-10-melhores-editores-de-imagem-para-android/>. Acesso em 16 de setembro de 2018.

ratura e iluminação (figuras 3 e 4).

Figura 3 (aplicação da ferramenta “calor”)

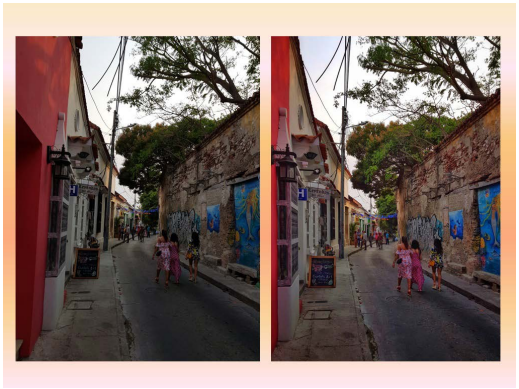


Figura 4 (uso de várias ferramentas)

O momento de edição das fotografias pelos participantes não foi pré-determinado e na medida do possível todos foram individualmente orientados. Ao passo que cada participante propôs temas e ângulos próprios, além do fato de que os equipamentos variavam muito quanto a suas capacidades técnicas, cada um dos trabalhos gerou soluções e interesses próprios. Nesse momento também se debateu o conteúdo visual produzido, estimulou-se a pesquisa sobre aspectos históricos daquilo que havia sido fotografado e realizou-se a publicação das fotos junto de informações variadas sobre as mesmas em redes sociais diversas. A edição das imagens foi estimulada, com a ressalva de que se fizesse uso comedido das ferramentas, de modo a não surgirem imagens artificiais ou incondizentes em relação aos temas retratados.

Essa foi a primeira edição proposta e realizada da “oficina de fotografia do patrimônio cultural com o uso de *smartphones*”. É importante destacar-se a resposta positiva por parte do público, na medida em que o mesmo relatou considerar relevante a produção e reflexão sobre um conteúdo espontâneo e com tema considerado sensível a comunidade local, conteúdo esse produzido a partir de equipamentos cada vez mais presentes em nosso cotidiano. Na medida em que hoje os celulares ocupam uma parte importante do tempo dos brasileiros, e com isso geram tanto efeitos positivos como negativos em nosso cotidiano, a oficina demonstrou-se uma estratégia que colabora para uma maior visibilidade dos patrimônios culturais locais por meio desses celulares. O sucesso da primeira oficina já gerou a oferta posterior de outras edições.

Conforme a proposta original as fotografias explorando o tema do patrimônio cultural começaram a povoar perfis individuais dos participantes que estão conectados em redes sociais tais como *Facebook*, *Instagram* e *Whatsapp*. Destacam-se algumas imagens geradas durante as edições da oficina que foram publicadas no *Instagram*. Essa rede social permite a busca por imagens temáticas que são aglutinadas a partir de *hashtags*. Ao fim de cada oficina foi proposto que as fotos publicadas no *Instagram* estivessem acompanhadas da *hashtag* #oficifotospatri. Dessa forma, como finalização desse relato e reflexão, o leitor está convidado a digitar a referida *hashtag* no *Instagram* e visualizar todas as fotos geradas e aglutinadas a partir de #oficifotospatri. Trata-se de um conjunto de imagens crescente, que se transformará na medida em

que novas edições da oficina forem ofertadas e que representam resultados concretos do trabalho até então realizado.

Referências

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 2004.

FLORÊNCIO, Sônia Regina Rampim, et al. **Educação Patrimonial:** inventários participativos: manual de aplicação. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. – Brasília-DF, 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/inventariodopatrimonio_15x21web.pdf. Acesso em 11 de setembro de 2018.

HEDGECOE, John. **O novo manual de fotografia**: guia completo para todos os formatos. 4º Ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo 2013.

LAVIGNE, NATHALIA. I**nstagram revoluciona uso de imagens e influencia artistas e museus.** FOLHA. 10 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/12/1941699-com-impacto-na-circulacao-de-obras-*Instagram*-influencia-artistas-e-museus.shtml>. Acesso em 09 de setembro de 2018.

MARTÍN, María. **A fotógrafa brasileira que levou um iPhone à capa da 'Time'.** EL PAÍS. Rio de Janeiro – 17 de setembro de 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/16/cultura/1505589878_718246.html> . Acesso em 08 de setembro de 2018

MORIYAMA, Victor. **Somos o que fotografamos.** EL PAÍS. 31 de agosto de 2018 (a). Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/31/opinion/1535727598_449431.html> Acesso em 05 de setembro de 2018.

MORIYAMA, Victor. **Celular: aproximações entre fotógrafo e fotografia.** EL PAÍS. 16 de agosto de 2018 (b). Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/16/opinion/1534450333_872667.html. Acesso em 08 de setembro de 2018.

POCIDONIO, Eluan Alan Lemos Pocidonio; SILVA, Telma Mendes da. **IMAGENS E A REDE SOCIAL Instagram COMO INDUTORA DO TURISMO LOCAL NA SERRA DO PILOTO (RJ)**. Portal de Conferências da UFRJ, 1º Workshop ARTE & Ciência: Reflexão Integrada na Paisagem. Disponível em: <https://conferencias.ufrj.br/index.php/wac/wap2017/paper/view/1679>. Acesso em 13 de setembro de 2018.

2.3.2 Oficina de marmorização de papéis: aspectos introdutórios da técnica

Raquel França Garcia Augustin
Mestre em Ciência da Informação; UFPel;
rfgaugustin@gmail.com

Resumo: A técnica de marmorização de papel constitui-se como um dos métodos tradicionais de decoração de encadernações, enaltecendo o valor estético do bem enquanto objeto tridimensional. A técnica vinculada ao processo de monotipia produz diversos tipos de padrão, constituindo assim estilos variados. A fim de apresentar a técnica e estimular a pesquisa e compreensão do livro enquanto objeto de estudo da cultura material ofereceu-se uma oficina de marmorização de papéis durante a XVI Semana de Museus nas dependências da Universidade Federal de Pelotas. Tal oficina promoveu uma apresentação dos estilos e um debate a respeito das variadas técnicas associadas ao objeto livro, assim como proporcionou a experiência prática de confecção de decorações abstratas por meio da confecção de papéis marmorizados. Com isso, possibilitou-se a ampliação do olhar dos participantes para o livro não apenas no seu conteúdo textual, mas, também, com a apreciação e identificação de elementos não-textuais materiais no que se refere aos constituintes da encadernação, os quais trazem consigo vestígios gestuais tradicionais.

Palavras-chave: Livros. Cultura material. Marmorização. História da arte técnica. Bibliografia material.

Introdução

Livros são objetos geralmente valorizados em virtude da informação textual que carregam. Os dados textuais presentes em seu interior refletem interesses e modos de pensar de uma época, aspectos culturais, políticos, econômicos e sociais de um grupo ou indivíduo. No entanto, não só os dados textuais, mas também os dados materiais, que conferem ao livro sua natureza tridimensional denotam informações referentes às técnicas e formas de produção, manufatura, difusão e uso do objeto.

No âmbito do colecionismo privado, a bibliofilia se manifesta como um ramo específico voltado à busca e reunião de exemplares de interesse, os quais podem caracterizar-se de tal forma por diversos motivos, desde a raridade definida por um erro tipográfico, àquele referente aos materiais empregados na edição (SANT'ANA, 2001). Em âmbito público, as instituições culturais que abrigam coleções especiais ou obras raras definem seu escopo de interesse em suas diretrizes ou políticas de aquisição, podendo tais indicativos variarem nas mais diversas formas, desde o local de produção ao tema do texto, por exemplo. Dessa forma, averígua-se que o objeto

livro pode despertar inúmeros interesses em relação ao seu contexto, materialidade ou conteúdo.

De modo a provocar a reflexão a respeito dos diferentes elementos componentes do livro na sua tridimensionalidade, durante a 16ª Semana de Museus do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), ofertou-se uma oficina de marmorização de papéis na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (Prec) e da Rede de Museus, abordando-se assim, um recorte técnico referente à decoração de exemplares bibliográficos. Tal oficina visou sobretudo despertar reflexões nos participantes sobre a consistência material do objeto livro, as escolhas técnicas referentes à sua manufatura em cada detalhe, especificamente no que tange aos modos de elaboração da técnica de decoração dos papéis de revestimento tradicional de pastas/capas, guardas e contraguardas.

Assim, o presente texto tem por objetivo estabelecer parâmetros para tal reflexão, no recorte já apresentado, voltado à técnica de decoração conhecida como marmorização de papéis, e relatar como se deu a realização da oficina durante o evento.

Marmorização de papéis: introdução aos estilos e modos de produção

A ornamentação dos livros pode ser aplicada a diversos elementos do exemplar, na adição de ilustrações ao texto, no uso de costuras aparentes, na forma de um material específico para o revestimento das capas, na aplicação de pedrarias, gravações, douramento ou a composição de desenhos com o material de revestimento desse elemento. Além destes, os cortes também são partes passíveis de ornamentação, podendo conter inscrições, serem tingidos, dourados, cinzelados, marmorizados ou historiados, assim como os cabeceados de fios coloridos confeccionados em variados modelos, que possuem importante função estrutural de proteção das extremidades dos cadernos.

A marmorização pode ser utilizada como técnica de decoração interna e externa do livro: interna nas primeiras folhas, chamadas guardas e, externa, na capa, contracapa e nos cortes (laterais das folhas que compõem o miolo do volume). A técnica se baseia no processo de monotipia, gerando “impressões” únicas por meio da adesão ao papel de uma tinta trabalhada sobre uma superfície viscosa, portanto, apesar de muito semelhantes, cada papel produzido tem caráter exclusivo, visto que por se tratar de uma técnica manual que remove a tinta da superfície, independente de matriz, a replicação em série não é possível, sendo exequível assim, a repetição de padrões e estilos, mas não das imagens em si (FIGURA 1).

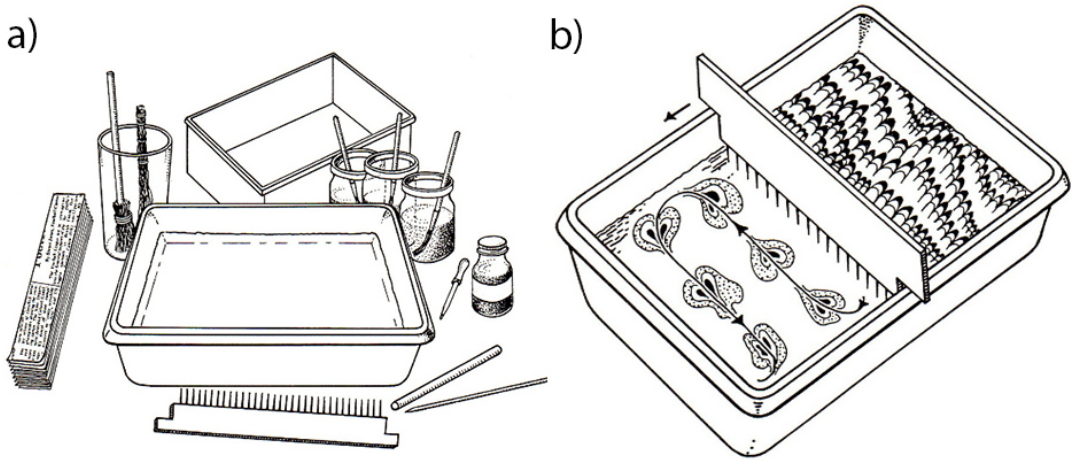


Figura 6 – Ilustração da prática: a) Ferramentas e utensílios utilizados para marmorizar papéis; b) Exemplo de técnica para obtenção de determinado padrão.
Fonte: adaptado de CHAMBERS, 1988, p.68 e p.76.

De acordo com Chambers (1988) há indícios de uso da técnica *suminagashi* no Japão no final do século XII, mas acredita-se que ela pode ter sido desenvolvida e utilizada anteriormente a tal período. Essa técnica consiste na aplicação da tinta em círculos concêntricos espaçados sobre a emulsão de formação da imagem, os quais são propositalmente deformados a fim de criar formas irregulares e a posterior alocação de uma folha para captar a imagem formada na superfície pela tinta. A autora apresenta também o método abri, desenvolvido na Pérsia, no século XV, empregado nos fólios do miolo de manuscritos, produzido com o uso de tragacanto como agente de suspensão; e o método ebru, desenvolvido na Turquia, por volta do século XVI. Este último utilizava uma mistura de clara de ovo, fel de boi e óleo como espessante do líquido suporte das tintas. Ela aponta que com o passar dos anos a técnica foi se aprimorando e difundindo e que alguns países, como a França e a Alemanha, caracterizaram-se como expoentes da metodologia, controlando o mercado até aproximadamente a metade do século XVIII, época em que outros países começaram a se destacar. Desde então muitos estilos decorativos e padrões foram desenvolvidos e aprimorados, tendo maior uso em épocas distintas (FIGURAS 2 e 3).

A produção desses estilos depende muito da qualidade dos materiais empregados, uma vez que a tinta utilizada deve ser de boa qualidade. Profusos são os métodos de realização da técnica e seus respectivos materiais, os quais promovem diferentes forças de tensão superficial e possibilidades de desenhos (HUBBE; BOWDEN, 2009). Fez-se tradicional a utilização da alga carragena como agente de suspensão pelos marmorizadores profissionais. Ao seu uso está associada a utilização de aquarela misturada a fel de boi com vistas a romper a viscosidade da superfície, permitir que as tintas se tornem mais fluidas e se espalhem sem provocar sua mistura, constituindo-se como o método mais difundida atualmente. Outras combinações, de caráter mais artesanal ou didático, são tinta a óleo diluída em terebintina sobre água, e tinta acrílica diluída em água sobre uma solução de carboximetilcelulose (CMC) e água. Outro material associado à produção de tal técnica decorativa é o alúmen, o

qual, misturado à água, é previamente aplicado sobre o papel visando conservara o tom das cores e sua saturação, funcionando como mordente.

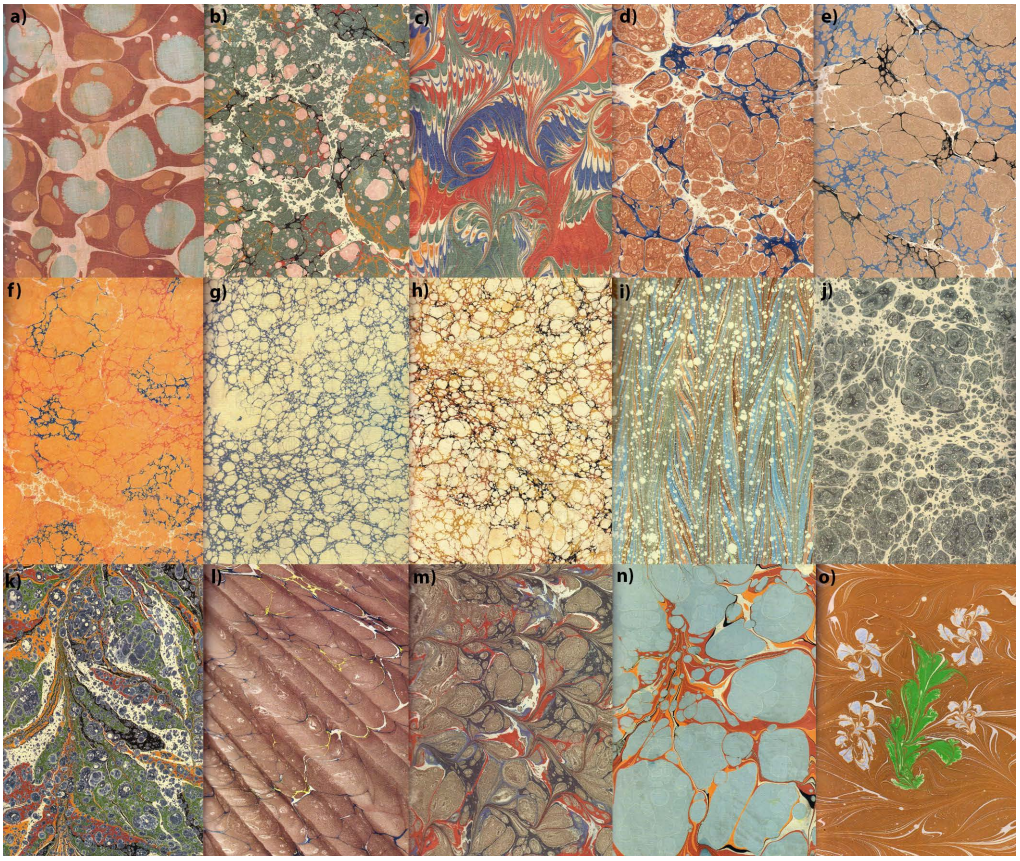


Figura 7 - Estilos identificados por Anne Chamber na publicação Guía Prática Del Papel Jaspeado, 1988.
Fonte: Adaptado de CHAMBERS, 1988, p. 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47.

Dentre os estilos desenvolvidos, alguns se destacam, como o “manchado antigo” e sua variação (FIGURA 2A e B), “holandês” (FIGURA 2C), “francês” e suas variações (FIGURA 2D, E e F), “italiano”e suas variações (FIGURA 2G, H e I), “*stormont*” e sua variação “*gloster*” (FIGURA 2J e K), “espanhol” (FIGURA 2L), “pavão” (FIGURA 2M), *“corte de jaspe”* (FIGURA 2N), “ebru” (FIGURA 2O) (CHAMBERS, 1988, tradução livre) . Cada um desses estilos possui cores características e métodos de aplicação específicos, os quais geram o padrão desejado.

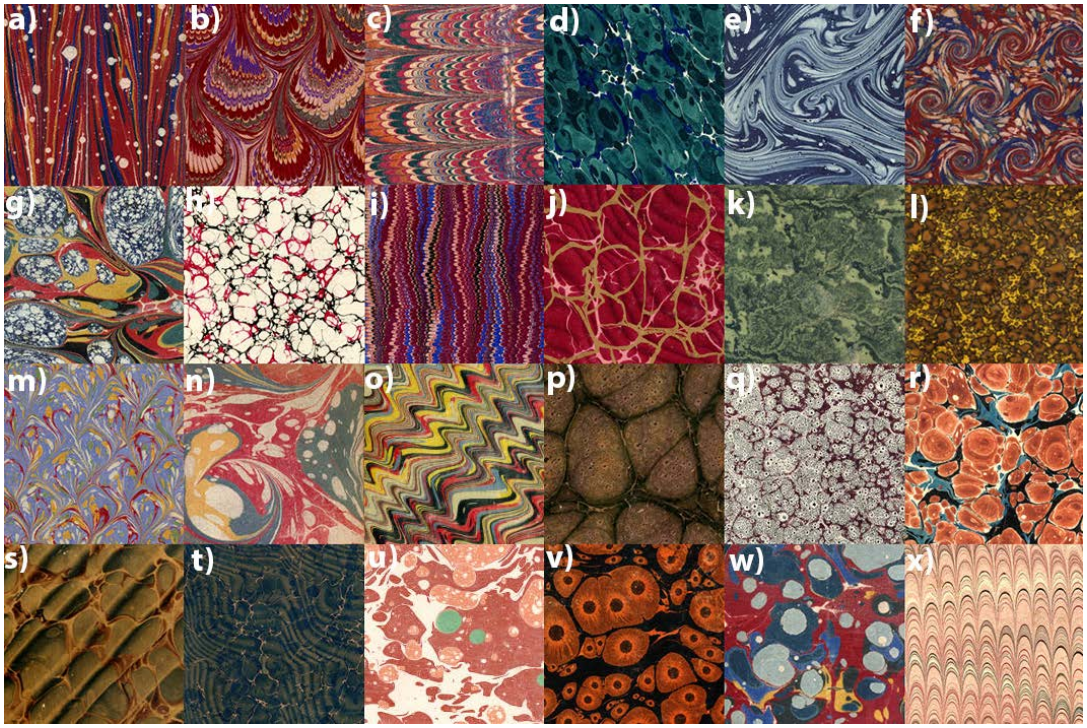


Figura 8 - Estilos identificados por Wolfe presentes na plataforma desenvolvida pela Universidade de Washington.
Fonte: adaptado de WOLFE, 1990 apud UNIVERSITY OF WASHINGTON, 2018; MIURA, 1989, apud UNIVERSITY OF WASHINGTON, 2018.

Além dos já citados, outros foram reconhecidos por Richard Wolfe e Einen Miura, em seus respectivos livros "*Marbled paper: Its history, techniques, and patterns*" e *"The art of marbled paper: marbled patterns and how to make them"*. Estes foram reunidos e organizados em uma plataforma web pela Universidade de Washington, com fins de promover o acesso à informação a pesquisadores da área. Dentre os elencados, destacam-se os estilos "vertical antigo" (FIGURA 3A), "pavão" ou "*bouquet* marmorizado" (FIGURAS 3A e M), "pente duplo" (FIGURA 3C), "extra" ou "polvilhado" (FIGURA 3D), "fantasia" (FIGURA 3E), "onda francesa" ou "caracol" (FIGURA 3F), "*gloster*" (FIGURA 3G), "italiano" (FIGURA 3H), "incomparável" (FIGURA 3I), "sobreposto" (FIGURA 3J), "cruzado" (FIGURA 3K), "torniquete" (FIGURA 3L), "pedra desenhada" (FIGURA 3N), "polonês" (FIGURA 3O), "romântico" ou "mármore de cascalho" (FIGURA 3P), "*scrotel*" (FIGURA 3Q), "concha" (FIGURA 3R), "espanhol" (FIGURA 3S), "espanhol ondeado" (FIGURA 3T), "*stormont*" (FIGURA 3U), "tigre" ou "sol" (FIGURA 3V), "turco" (FIGURA 3W) e "pente largo" ou "arco" (FIGURA 3X) (UNIVERSITY OF WASHINGTON, 2018, tradução nossa)[1].

Ao analisar os estilos reconhecidos pelos três autores é possível perceber a utilização de denominações diversas para um mesmo estilo e a identificação singular

[1] Denominações no idioma original: *antique straight, bouquet* ou *peacock*, *double comb, extra* ou *drag*, *fantasy, french curl* ou *snail*, *gloster, italian, nonpareil, overprinted, papier croisé, papier tourniquet, placard* ou *drawn stone, polish, romantic* ou *gravel marble, schrottel, shell, spanish, spanish moiré, stormont, tiger* ou *sun, turkish* e *wide comb ou arch.*

de alguns padrões por apenas um ou dois autores. Em suas obras e no portal supracitado há uma descrição e caracterização de manufatura para cada um dos padrões apresentados. Além disso, a plataforma e as obras dos dois autores citados foram reunidas por Sherif Afifi em um aplicativo para *smartphones* que agrega um banco de dados imagético de estilos passível de busca por padrão ou época de uso majoritário e uma listagem de marmorizadores profissionais, chamado *"Marble Papers Guide"*, disponível para *download* de forma gratuita.

A oficina

A oficina de marmorização de papéis foi ofertada no dia 14 de maio de 2018, das 19h às 22h nas instalações do Laboratório de Conservação e Restauração de Papel do curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, nas dependências do Campus II do Instituto de Ciências Humanas da UFPel, e contou com a adesão de 15 participantes, visto que oferecia vagas limitadas em virtude do tamanho da sala. A oficina teve por objetivo proporcionar uma introdução à técnica decorativa, contemplando um breve histórico e panorama dos principais estilos, além da demonstração de uma variação da técnica artesanal baseada no princípio empregado de imiscibilidade das tintas entre si e com o meio, ilustrando de forma prática o percurso compositivo e a força cultural dos gestos.

Optou-se pela técnica artesanal de produção da decoração por meio da deposição de tinta acrílica diluída em água sobre uma emulsão de carboximetilcelulose (CMC) também em água, como material substitutivo à alga carragena (FIGURA 4). Tal escolha se deu em virtude do acesso aos materiais, custo e em virtude do caráter didático da atividade a qual não almejava produzir papéis de qualidade profissional, mas demonstrar os atributos de produção.

Figura 9 - Participante confeccionando desenhos em tinta acrílica sobre emulsão de CMC.
Fonte: da autora, 2018.

Para tanto distribuiu-se seis cubas plásticas com a solução de CMC em água a aproximadamente 2%. Apesar de haver a indicação de utilizar-se a proporção de 10%, verificou-se que tal solução não conferia a maleabilidade desejada ao meio, mostrando-se demasiadamente concentrada. Assim como as cubas para a formação das imagens, foram alocadas bacias adicionais para a remoção da emulsão em excesso sobre uma placa de vidro. Todas as mesas foram forradas com jornais visando minimizar danos à infraestrutura laboratorial.

Solicitou-se aos participantes que trouxessem tintas acrílicas de tons variados e ofereceu-se a eles o instrumental adaptado para a diluição e deposição do material sobre o meio. Conforme a oficina foi sendo desenvolvida os participantes, agrupados em duplas e trios, produziram diversas imagens, as quais secaram em mobiliário adequado e foram planificadas posteriormente (FIGURA 5).

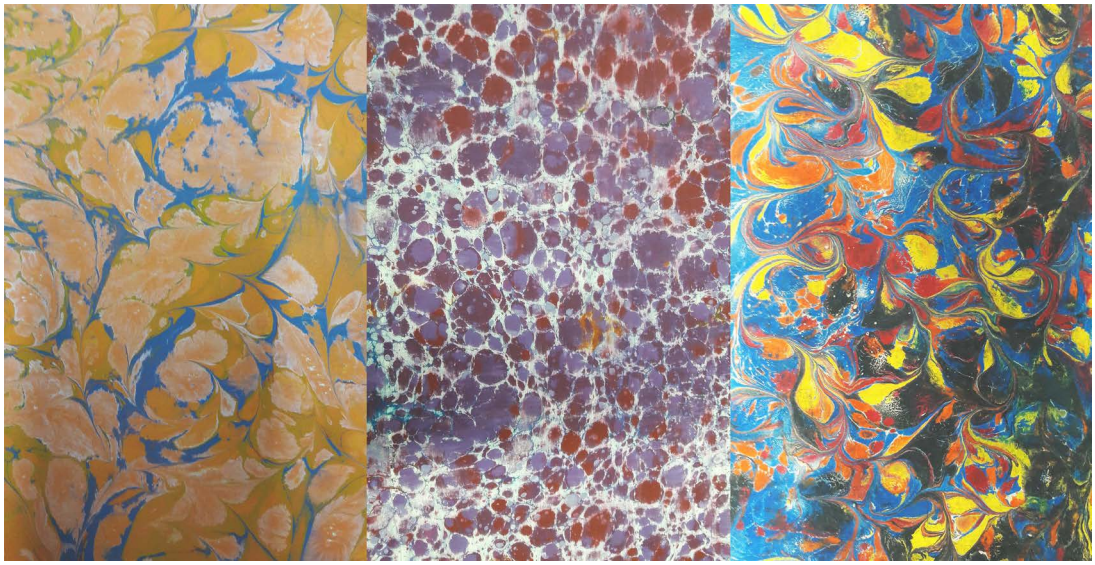


Figura 10 - Exemplos de papéis marmorizados produzidos na oficina.
Fonte: da autora, 2018.

A oficina transcorreu de forma satisfatória e atingiu seus objetivos. Foi possível demonstrar os procedimentos e debater sobre as dificuldades da técnica, a importância da especialização profissional, as diferentes estratégias de obtenção dos padrões, o mercado de trabalho e a valorização dos produtos de alta qualidade. De modo que o fazer artesanal, usado como prática pedagógica de experimentação, voltou-se à exaltação dos sistemas de fabricação do livro e das variadas atividades envolvidas em tal sistema complexo.

Conclusão

A ornamentação do livro ressalta seu caráter único decorrente de escolhas do cliente ou do encadernador em termos materiais, contribuindo para sua caracterização, identificação e tipificação. É extremamente relevante para a formação do conservador-restaurador a integração de conhecimentos relacionados aos aspectos técnicos de manufatura dos bens culturais, visto que a cultura material é área de interesse de diversos pesquisadores, dessa forma percebe-se que a encadernação passa de elemento acessório para objeto de estudos.

Referências

CHAMBERS, Anne. **Guía práctica del papel jaspeado**. Madrid: Tellus, 1988.

HUBBE, M; BOWDEN, C. Handmade paper: a review of its history, craft, and science. **BioResources** 4(4), 1736-1792, 2009.

MIURA, Einen. **The art of marbled paper:** marbled patterns and how to make them. London: Zaehnsdorf Ltd., 1989.

SANT'ANNA, R. B. Critérios para a definição de obras raras. **Rev. Online Bibl. Prof. Joel Martins**, Campinas, v.2, n.3, p.1-18 , jun. 2001.

UNIVERSITY OF WASHINGTON. **Marbled paper patterns. Washington**, 2018. Disponível em: <http://content.lib.washington.edu/dpweb/patterns.html>. Acesso em 20 jul. 2018.

WOLFE, R. **Marbled paper**: Its history, techniques, and patterns. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

2.3.3 Os cemitérios, lugares de cultura: um novo olhar e a patrimonialização desses espaços – o Minicurso de Arte Funerária

Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho
Doutora em História, Teoria e Crítica de Arte – PPGAV/UFRGS; Professora Adjunta do Departamento de Museologia Conservação e Restauro do Instituto de Ciências Humanas – Universidade Federal de Pelotas
marmorabilia@gmail.com

Resumo: As necrópoles urbanas são lugares de cultura e de conhecimento da história das pessoas e das cidades. Hoje vamos aos cemitérios para caminhadas que são aulas abertas, em que nos aproximamos dos túmulos para apreciar sua arte e para conhecer um pouco sobre seus falecidos. Podemos pensar nos cemitérios históricos e artísticos como centros culturais e passarmos a frequentá-los com o intuito de manter esses espaços em uso, hoje não tanto para o sepultamento, mas mais para acessar e partilhar o conhecimento que mantém vivas as suas memórias.

Palavras-Chave: Cemitérios. Marmorarias. Marmorabilia.

Os cemitérios brasileiros possuem acervos de arte funerária esplendorosos, tanto de obras de artistas estrangeiros que se radicaram no Brasil, como de obras importadas de outros países: os principais, Itália, Portugal, Alemanha e França. São milhares de construções tumulares, esculturas, adornos, ornatos, grande parte desconhecidos de catalogação oficial e disponível.

A difusão das pesquisas em cemitérios brasileiros aumentou muito nos últimos quinze anos, quando foram escritos diversos TCC's, monografias, dissertações e teses, bem como pesquisas por interesses extra-acadêmicos. A fundação da ABEC-Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais em 2004 congregou os pesquisadores do país e contribuiu solidamente para o desenvolvimento do tema. Os cemitérios são estudados nas mais diversas áreas de conhecimento e os estudos agora apresentam uma perspectiva para sua continuidade e amadurecimento.

Para o pesquisador de arte funerária, que a cada documento encontrado comemora - já que em algumas regiões do país é muito difícil se conseguir qualquer coisa sobre os túmulos - há ainda uma satisfação maior: um cemitério ou marmoraria ter seu material/acervo disponibilizado, organizado e pensado para receber novos interessados. Vamos falar aqui sobre o potencial dos cemitérios como centros culturais, museus ou memoriais.

O trabalho de incluir o tema da morte e os artefatos à ela ligados nos espaços culturais tem dois exemplos interessantes para iniciarmos nossa reflexão. São as instituições do *Centro Histórico e Cultural Santa Casa* em Porto Alegre e do *Memorial*

Mathias Haas em Blumenau. Essas instituições não estão necessariamente localizadas dentro de cemitérios, mas a partir delas, podemos ir às necrópoles com o objetivo de conhecer e vivenciar os espaços dos mortos.

O Centro Histórico e Cultural da Santa Casa foi inaugurado na década de 1990 e abriga um acervo imenso de objetos, equipamentos, documentos e obras de arte, que são constantemente atualizados em pesquisas, eventos e debates. A instituição conserva o material e a história da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, criada em 1803 e de seu cemitério, aberto em 1850.

A quantidade de documentação em papel que o acervo guarda é vultuosa, bem como objetos e instrumentos que contam a própria história da medicina no Rio Grande do Sul. A atenção com seu cemitério faz parte de seus objetivos, e esse lugar é visto como uma extensão da entidade da Santa Casa, naturalmente observadas suas relações com o momento final, quando a medicina infelizmente não consegue resgatar o enfermo de seu destino fatal.

O Centro Histórico e Cultural da Santa Casa se dedica a manter a história e o espaço de seu cemitério, com um programa ativo de visitação às necrópoles de Porto Alegre. Há variedade de roteiros, voltados aos sepultados e à arte funerária. É perceptível também a inclusão do cemitério nas exposições realizadas pelo CHCSC, pois é seguidamente mencionado nas atividades. Os roteiros foram estendidos e incluem outro cemitério da capital, o Cemitério São José. Trata-se da caminhada noturna que conduz uma centena de pessoas pelas necrópoles durante a noite, principalmente nas sextas-feiras 13, tal como acontece em outros países, no exemplo mais conhecido, a caminhada noturna realizada no Cemitério dos Prazeres em Portugal.

O CHCSC oferece material para pesquisa sobre os cemitérios de Porto Alegre e tem fomentado a frequência aos cemitérios, ponto que interessa aos nossos estudos: como trazer de volta o costume de ir ao cemitério, de retomar esse espaço e de vê-lo como um lugar, tal como era frequentado pelas pessoas em sua época mais antiga?

Naturalmente devemos considerar que essa apropriação do cemitério é diferente da do passado, quando os cidadãos iam aos cemitérios para cultuar a memória dos mortos. As caminhadas são uma iniciativa do Centro Cultural para o público frequentar o lugar com uma visão atualizada, considerando o potencial para educação patrimonial. A visitação permite se aproximar do túmulo e do falecido – que geralmente é um vulto histórico - o que presentifica a existência dos nomes dados aos aparatos públicos, como ruas, bairros, praças, teatros, escolas. Lá na necrópole esses túmulos são a morada final desse falecido, mas também são as obras de arte feitas por determinados artistas, são os materiais pétreos e os metais, são os discursos e a própria história da cidade e de nós mesmos.

Já o Memorial Funerário Mathias Haas é atualmente o único centro cultural e museu brasileiro que guarda a memória do fazer das marmorarias e a história de seu marmorista, Mathias Haas, “imigrante alemão que chegou ao Brasil em 1904”. O memorial tem por premissa “salvaguardar o acervo que ele reuniu ao longo da sua vida e que conta a história de sua família e a empresa funerária”. O Memorial foi organizado pela Família Haas e pela historiadora e pesquisadora Elisiana Trilha Castro, e inau-

gurado por ocasião do VIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, em 2017. A coleção que esse memorial guarda é um dos mais fantásticos acervos para termos conhecimento da produção da arte funerária e do trabalho e da vida de seus marmoristas. O que está guardado na reserva técnica da Haas é um dos maiores tesouros sobre a temática da arte funerária e o impacto de sua abertura ao pública é ainda algo que não conseguimos mensurar por ser muito recente. O Memorial Mathias Haas há de conduzir muitas pessoas aos cemitérios, interessadas pela cultura cemiterial e embasadas no conhecimento do funcionamento de uma marmoraria, o que proporcionará uma experiência muito mais crítica e direcionada dentro das necrópoles.

Minha reflexão se insere nesse evento com o objetivo de pensar os nossos cemitérios no Rio Grande do Sul como lugares de frequência e possíveis centros culturais. Vejamos então alguns motivos para pensarmos isso. Temos em meio às cidades coleções ímpares de monumentos escultóricos, encerradas entre muros, em materiais nobres e dotados de potencial de conhecimento. Além disso esses monumentos não são somente esculturas monumentais, eles são o lugar em que jazem os restos mortais daqueles que fizeram nossos nomes e construíram nosso patrimônio. Por todos os cantos da cidade há marcos memoriais que permitem um retorno ao início da nossa história, que nos ajudam a situar-nos nesse espaço em que estamos inseridos.

Visitas mediadas: percepções compartilhadas

Certamente as experiências mais válidas no sentindo de retomar a frequência aos cemitérios são as caminhadas culturais. Em minha experiência pessoal e profissional com esses lugares, posso dizer que em quinze anos de estudos[1] a procura pelas visitas é constante, e que os presentes nas caminhadas participam criticamente, tecendo opiniões críticas, sensibilizando e compartilhando percepções e contribuindo com novos questionamentos. As caminhadas são grandes aulas ao ar livre, em contato com os objetos de estudo e imersos em sua atmosfera.

As caminhadas do Programa Viva o Centro a Pé passaram a ser ofertadas em 2008, junto à Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Foram várias edições, todas com vagas esgotadas. Realizamos dois tipos de roteiro: o primeiro, com início no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre e com término no Cemitério Evangélico I.[2] Esse roteiro permitia observar diferenças entre os cemitérios, em relação à sua confissão religiosa e o próprio cemitério, como são os túmulos, os materiais, a arte funerária. O Cemitério da Santa Casa é católico e a profusão da estatuária é muito exuberante. Não há arborização ou, quando muito pontualmente, há algum paisagismo. No cemitério Evangélico, o túmulo dialoga com o espaço verde, da natureza. O marco funerário deve aproximar o visitante da vida: os túmulos são cobertos por cara-

[1] Apesar de frequentar o cemitério desde muito jovem, por encontrar nele um local de paz e de conhecimento, formalizei meus estudos no tema arte funerária em 2003, por ocasião de minha pesquisa de especialização em Patrimônio Cultural – Conservação de Artefatos, na UFPel.
[2] Hoje os Cemitérios Evangélico I e II são o Memorial Martim Lutero.

manchões. Há flores e uma diversificada vegetação.

Quando fizemos a caminhada entre o Cemitério da Santa Casa e o Evangélico I, percorremos dois cemitérios, datados de 1850 e de 1852, respectivamente. Nesses cemitérios encontramos materiais de fases distintas da arte funerária, como a pedra grês, o mármore e o granito. Verificamos também que o aumento dos sepultamentos requeriu novos espaços.

Com as caminhadas, minha percepção do espaço funerário foi se ampliando, na medida em que acompanhada por dezenas de pessoas eu revia esses espaços e que múltiplos olhares apuravam o meu olhar. O interesse dos grupos de participantes conduziu à um segundo roteiro: um comparativo entre os cemitérios católico e evangélico luterano mais modernos: o Cemitério São Miguel e Almas e o Cemitério Evangélico II. Assim, percorremos os caminhos de duas novas necrópoles, o São Miguel e Almas, datado de 1909 – que é um desdobramento do próprio Santa Casa, pois a Irmandade do Arcanjo tinha lá um terreno seu - e o Cemitério Evangélico II, uma expansão do próprio setor mais antigo do Cemitério Evangélico, com paisagismo e arquitetura tumular moderna, seguindo os preceitos do cemitério bosque. Os acervos dessas necrópoles são ricos em granito e em bronze. No segundo roteiro podemos ampliar a análise dos acervos de arte funerária e articular a percepção desses acervos com períodos, etnias, confissões religiosas, e expressões artísticas diferentes, bem como a própria arte funerária, que tem configuração própria em cada um dos quatro cemitérios.

Atualmente em Porto Alegre, o repertório e as possibilidades das visitas mediadas têm sido ampliados, com a adesão do Cemitério São José à esse tipo de iniciativa. O Centro Histórico e Cultural da Santa Casa em parceria com o Cemitério São José tem realizado caminhadas nos dois cemitérios. O roteiro inicia no Cemitério da Santa Casa, onde vemos diversos sepultados de atuação política e muitas obras de arte funerária de grandes dimensões (como os célebres monumentos funerários de Júlio de Castilhos e de Pinheiro Machado).

As duas necrópoles são unidas por um caminho que permite aos participantes entenderem a integração desses espaços funerários enquanto um bairro de cemitérios, pois são vizinhos uns dos outros. O caminho estava abandonado, e foi revitalizado para receber a caminhada. No evento é possível analisar e compreender os períodos de fatura da arte funerária e as principais marmorarias. Na necrópole da Santa Casa há uma produção bem diversificada, entre marmorarias e artistas (Obino Sucessor, Lonardi e Teixeira, Floriani, A Graniteira) e no Cemitério São José, temos um acervo muito característico da Marmoraria Casa Aloys, uma vez que o fundador dessa marmoraria era membro da Comunidade de Alemães Católicos de São José e foi administrador desse cemitério. As caminhadas noturnas têm muita procura, sempre com mais de cem pessoas inscritas. A iniciativa foi muito elogiada, ainda mais por se tratar da patrimonialização do Cemitério São José, que teve boa parte de seu acervo perdida ao implementar um estacionamento. As obras que remanesceram foram inventariadas, diagnosticadas quanto ao seu estado de conservação e agora fazem parte do roteiro de visitação.

A partir da experiência das visitas mediadas do Viva o Centro a Pé e das ca-

minhadas do Centro Histórico e Cultural Santa Casa, as caminhadas culturais foram assimiladas como parte das atividades desenvolvidas no Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais da UFPel, no Grupo de Pesquisa Marmorabilia.[3] Em 2018 realizamos pelo menos duas visitas abertas ao público – uma diurna e uma noturna. A visita diurna ocorreu na Semana Nacional de Museus, em maio de 2018 e fez parte do *Minicurso de Arte Funerária*. As atividades do minicurso foram uma palestra sobre arte funerária e arte cemiterial, um passeio ao cemitério, mediado pelos acadêmicos do Bacharelado em Conservação e Restauração e o arquiteto Anderson Aires Pires, e após a visita, fizemos uma conversa para compartilharmos estratégias de valorização para arte cemiterial de Pelotas e o espaço do cemitério. Tivemos cerca de cinquenta participantes no minicurso e os resultados foram interessantes. As sugestões para salvaguarda do espaço foram registradas para serem analisadas e implementadas. Um relato das atividades foi enviado à administradora da necrópole.

Uma das sugestões do Minicurso de Arte Funerária foi a visita noturna ao cemitério, que já havia sido solicitada pela própria administração. Assim, no dia 17 de agosto de 2018, celebramos o Dia do Patrimônio com o primeiro Passeio Noturno ao Cemitério da Santa Casa de Pelotas. Os passeios noturnos já acontecem há algum tempo nos cemitérios de Porto Alegre, da Argentina, de Portugal e do Chile, mas em Pelotas ainda não haviam sido realizados.

A atividade foi um sucesso, recebeu cerca de oitenta pessoas. Foram apresentados, a partir dos monumentos funerários, personagens ilustres da história da cidade de Pelotas: escritores, artistas, políticos, charqueadores e nobres. O passeio mostrou alguns dos principais túmulos da necrópole, as esculturas, os epitáfios e os símbolos que falam da morte. O roteiro contemplou o traçado urbano da cidade e o desenvolvimento dos cemitérios, notícias de morte, poesias, histórias de vida e do Rio Grande do Sul. O objetivo foi sensibilizar a comunidade para este lugar tão valioso, repleto de arte e de cultura, essencial para conhecermos nossa história.

A restauração dos artefatos pétreos e a conservação da arte cemiterial

Ainda na Semana Nacional de Museus, os Museus da UFPel foram para a rua, no Largo do Mercado Público, quando o evento recebeu a visita de dezenas de escolas de ensino fundamental e da comunidade em geral. Foram montadas barracas

[3] O Grupo de Pesquisa Marmorabilia: Cemitérios do Rio Grande do Sul atua desde 2011 em cemitérios de Porto Alegre e de Pelotas, inventariando os monumentos funerários e pensando estratégias para preservação dos acervos de arte funerária das necrópoles. É composto por acadêmicos do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais, conservadores e restauradores, arquitetos, museólogos, pedagogos e artistas visuais. Dentre as atividades do grupo destacamos: inventário e catalogação de túmulos, visitas mediadas diurnas e noturnas nas necrópoles e a restauração dos monumentos funerários, bem como a produção de Trabalhos de Conclusão de Curso, Monografias, Dissertações e Teses sobre o assunto. Participantes da Primeira Visita Noturna: Luiza Neitzke, Anderson Pires, Jamila Macedo, Pétrya Bischoff, Sandra Cedrez, Juliana Iost, Kerllen Cavalheiro.

do exército com material de divulgação dos museus e dos cursos de Conservação e Restauração e Museologia. O Grupo de Pesquisa Marmorabilia participou com a exposição de uma lápide em mármore, que mostrava duas etapas da conservação do artefato: uma antes de ser limpa quimicamente, e a outra com a limpeza efetivada. Uma das acadêmicas mediou a interação das crianças com o artefato.

A lápide foi colocada sobre uma mesa, e as crianças que visitam a barraca podiam tocar e fazer perguntas sobre o artefato, que tem gravado em relevo os dados da falecida e o desenho de folhas de videira. O apelo tátil do relevo é muito forte e atraia muito a atenção das crianças, que se amontoavam para tocar na superfície da pedra. A mediadora instigava a percepção dos pequenos em relação ao material utilizado, à data de nascimento e de falecimento da pessoa, ao que estava representado ali no material.

Nosso grupo recebeu também a visita de pessoas que costumam ir ao cemitério ou que já há algum tempo não o faziam, e que contavam histórias ou partilhavam curiosidades. Foi especialmente interessante ver que faixas etárias tão distintas podiam se encontrar al, em torno daquele artefato, e compartilhar suas impressões.

Quando restauramos artefatos, a maioria deles não devem ser tocados, mas sim colocados em um dispositivo de exposição ou de guarda específicos. Aqui no exemplo dessa lápide, trabalhamos um artefato que possui valores materiais e artísticos, mas que pode ser manuseado. Não se trata de um material frágil, nem de um objeto com uma intervenção complexa, ou ainda que não possa ser tocado.

A lápide restaurada assumiu outro papel. Como se trata de um artefato de guarda do grupo Marmorabilia, e por apresentar condições materiais adequadas, ela pôde ser manuseada e indicou que é possível aproximar as novas gerações do cemitério. O objeto assume papel de instrumento didático, e a partir dele foi possível levantar questões, interesses. O mesmo pode ser feito com outros túmulos do cemitério, desde que efetivamente tenham bom estado de conservação.

Os túmulos são feitos em materiais muito duradouros, e sua restauração compreende também a ressignificação desses monumentos no repertório da comunidade. O cemitério enquanto um espaço cultural permite que as escolas utilizem o lugar como um laboratório de estudos, para aproximar os alunos da história e do material artístico. Cada campa, cada lápide com seus relevos é uma matriz de gravura. Cada escultura é uma alegoria com significados de valores, sentimentos, memórias, virtudes, dores. Cada nome ali inscrito é um universo, que para nós permanece ainda desconhecido, mas que pode sempre se revelar desde que levantemos deles o manto do esquecimento.

Considerações finais

Os cemitérios são lugares de arte, história, cultura e religião. Podemos conhecer a nós mesmos frequentando as necrópoles, pois seus espaços propiciam um ambiente de reflexão, que instiga a busca pelo nosso passado. Os túmulos são obras de arte

de um fazer irrepetível, produto de outro tempo e que devem ser divulgados e preservados. Atualmente o cemitério deve ser entendido como um espaço cultural, e que podemos voltar a frequentar. Naturalmente o lugar surge de um desejo de expressar a saudade, representar a dor, a ausência e o lamento, mas nossa relação com esse espaço hoje, é de espectadores e de agentes do patrimônio. Com a mudança de costumes diante da morte, os cemitérios oitocentistas se tornaram acervos de arte que permitem conhecer e aprender, não só sobre as obras, mas também sobre o amor e o respeito que esses túmulos evocam e professam há mais de um século.

Referências

Centro Histórico Cultural Santa Casa. Disponível em: <http://www.centrohistoricosantacasa.com.br>. Acesso em: 02 de novembro de 2018.

CARVALHO, Luiza Fabiana Neitzke de. **Os cemitérios artísticos como laboratórios de estudos.** MOUSEION, Canoas, n.25, dex.2016, p.75-89. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/1981-7207.16.39/0>. Acesso em: 02 de novembro de 2018.

_____. **História e Arte Funerária dos Cemitérios São José I e II em Porto Alegre (1888-2014).** 2015. 539 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/122577>. Acesso em: 02 de novembro de 2018.

CASTRO, Elisiana Trilha. **Aqui jaz uma morte: atitudes fúnebres na trajetória da empresa funerária da Família Hass de Blumenau**. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. 2013, 399 f. Tese (Doutorado em História), Santa Catarina: PPGH/UFSC, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/107130/318633.pdf?sequence =1>. Acesso em: 02 de novembro de 2018.

2.4 Museus na Rua

Andréa Lacerda Bachettini
Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural; Professora Adjunta da Universidade Federal de Pelotas
andreabachettini@gmail.com

Silvana de Fátima Bojanoski
Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural; Professora Adjunta da Universidade Federal de Pelotas
silbojanoski@gmail.com

Durante a Semana dos Museus da UFPel 2018 foi realizada uma ação que ganhou destaque especial por sua repercussão na comunidade. O evento Museus na Rua teve como objetivo levar os museus e coleções para uma ação direta com a comunidade no Largo Edmar Fetter, mostrando as atividades realizadas pelas instituições fora dos seus espaços físicos. Além dos museus e coleções da UFPel, também participou o Museu da Baronesa. O evento teve o apoio da Secretaria de Cultura do município, que disponibilizou o espaço e infraestrutura em frente ao Mercado Público, do SESC, que levou um telão para a sessão de cinema e, ainda, do 8° Batalhão do Exército, que emprestou e montou barracas onde todas as atividades foram realizadas.

Ao longo do dia 18 de maio, além das mostras de acervos dos Museus da UFPel e de outras instituições, também aconteceram sessão de filme, oficinas, ações educativas com o patrimônio, apresentações teatrais e gastronomia.

Foi a oportunidade de reunir os três museus da UFPel, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), Museu do Doce e Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, juntamente com os demais museus e projetos museológicos que formam a Rede de Museus: Herbário Pel, Planetário da UFPel, HISALES - História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos Livros Escolares, Museu Arqueológico e Antropológico, Museu Etnográfico da Colônia Maciel, Museu da Colônia Francesa, Museu Gruppelli, Museu Histórico de Morro Redondo, Museu das Coisas Banais. Como convidados participaram o Museu Municipal Parque da Baronesa (MMPB), o curso de Gastronomia da UFPel através dos “Chefes na Rua”, o Grupo de Educação Tutorial do Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (PET-CR) e o Grupo Marmorabília do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais.

O relato e as fotos da ação Museus na Rua tentam ilustrar um momento em que os museus e coleções da UFPel ultrapassarem os seus espaços físicos e ganharam o Largo do Mercado, no centro histórico de Pelotas, em um momento extraordinário de contato com seus novos públicos.

Figura 1 – Grupo Marmorabília em visita ao Cemitério São Francisco de Paula.

Figura 2 - Grupo Marmorabília em visita ao Cemitério São Francisco de Paula.

Figura 3 – Seminário Semana dos Museus da UFPel.

Figura 4 – Seminário Semana dos Museus da UFPel.

Figura 5 – Atividade do Herbário Pel.

Figura 6 - Atividade do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter.

Figura 7 – Atividade educativa do Laboratório de Educação para o Patrimônio do Curso de Museologia.

Figura 8 – Atividade do Museu do Doce.

Figura 9 – Atividade do Hisales.

Figura 10 – Atividade do Hisales.

Figura 11 – Atividade do Museu das Coisas Banais.

Figura 12 - Atividade do Museu da Baronesa.

Figura 13 – Ação Chefes na Rua.

Figura 14 – Apresentação de Teatro do Museu de Morro Redondo.

Figura 15 - Ação do Planetário da UFPel.

Figura 16 - Vista do público que esteve presente ao evento.

Figura 17 – Alunos do Curso de Museologia envolvidos nas atividades educativas.