



Museu de Ciências Naturais  
Carlos IB  
Ritter UFPel



# ANAIIS DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL



2019



**PR**  
Pró-Reitoria de  
**EC**  
Extensão e Cultura





ANAIIS  
DA SEMANA DOS  
**MUSEUS**  
DA UFPEL



2019

VOLUME 3

e-ISSN – 2674-6298

Andréa Lacerda Bachettini  
Silvana de Fátima Bojanoski  
Organizadoras

Edição: Paula Garcia Lima  
Diagramação: Isabela Nogueira  
Foto de capa: Rede de Museus

**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, 2019.

– v. 3. : il. - Realização da Rede de Museus da Pró-Reitoria de  
Extensão e Cultura.

e-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

## UFPEL - GESTÃO 2017-2020

### Reitor

Pedro Rodrigues Curi Hallal

### Vice-Reitor

Luis Isaías Centeno do Amaral

### Direção de Gabinetes da Reitoria

Paulo Roberto Ferreira Jr

### Pró-Reitora de Graduação

Maria de Fátima Cossio

### Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Flávio Fernando Demarco

### Pró-Reitora de Extensão e Cultura

Francisca Ferreira Michelin

### Pró-Reitor de Assuntos Estudantis

Mário Renato de Azevedo Jr.

### Pró-Reitor Administrativo

Ricardo Hartlebem Peter

### Pró-Reitor de Infraestrutura

Julio Carlos Balzano de Mattos

### Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento

Otávio Martins Peres

### Pró-Reitor de Gestão de Pessoas

Sérgio Batista Christino

## PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA

### Pró-Reitora

Francisca Ferreira Michelin

### Secretária

Nádia Najara Kruger Alves

### Coordenador de Arte e Inclusão

João Fernando Igansi Nunes

### Coordenadora de Patrimônio Cultural e Comunidade

Silvana de Fátima Bojanoski

### Coordenador de Extensão e Desenvolvimento Social

Felipe Fehlberg Herrmann

### Núcleo de Formação, Registro e Acompanhamento

Chefe Ana Carolina Oliveira Nogueira

Cátia Aparecida Leite da Silva

Rogéria Aparecida Cruz Guttier

### Núcleo de Ação e Difusão Cultural

Chefe Mateus Schmeckel Mota

Letícia Dutra Zimmermann

### Chefe da Seção de Mapeamento e Inventário

Andrea Lacerda Bachettini

### Chefe da Seção de Integração Universidade e Sociedade

Norlai Alves Azevedo

### Seção de Captação e Gestão de Recursos

Chefe Paula Garcia Lima

Elias Lisboa dos Santos

### Colaboradores

Profa. Desirée Nobre Salasar

Prof. Dr. Jerri Teixeira Zanusso

Prof. Dr. Valdecir Carlos Ferri

# **EXPEDIENTE**

## **EQUIPE DO PROJETO DE EXTENSÃO SEMANA DOS MUSEUS 2019**

### **Coordenadoras**

Andréa Lacerda Bachettini  
Silvana De Fátima Bojanoski

### **Docentes Colaboradores**

Francisca Ferreira Michelin  
Joao Fernando Igansi Nunes

### **Bolsistas**

Bárbara Dos Santos Kurz  
Jessica Moreira Lopes De Sousa  
Larissa De Carvalho Raulino  
Lisiane Gastal Pereira  
Marlene Dos Santos De Oliveira  
Rafael Nolasco

## **SEMINÁRIO SEMANA DOS MUSEU DA UFPEL**

### **Organizadores**

Andrea Lacerda Bachettini  
Jossana Peil Coelho  
Silvana De Fátima Bojanoski

### **Apresentadores Convidados**

#### **Carla Rodrigues Gastaud**

Desirée Nobre Salasar  
Marcos Granato  
Rafael Velloso  
Ricardo Jaekel Dos Santos

### **Docente Colaboradores**

Annelise Costa Montone

### **Bolsistas**

Jessica Moreira Lopes De Sousa  
Lisiane Gastal Pereira  
Marlene Dos Santos De Oliveira  
Rafael Nolasco

# **ROTEIRO DOS ROTEIRO DOS MUSEUS E COLEÇÕES DA UFPEL "UM PERCURSO DE TRADIÇÕES E SENTIDOS"**

## **Organizadores**

Caroline Scherer  
Elcio Alteris dos Santos  
João Ricardo Vieira Iganci  
Lauer Alves Nunes Dos Santos  
Pedro Luis Machado Sanches  
Roberto Heiden

## **Colaboradores**

Carolina Silveira Regis  
Daniele Baltz Da Fonseca  
Fabio Galli Alves  
Joana Soster Lizott  
Keli Cristina Scolari  
Mari Lucie Da Silva Loreto  
Maria Consuelo Sinotti Rocha  
Mariana Alves Nunes Dode  
Matheus Cruz  
Mauro Mascarenhas  
Raquel Ludtke  
Roberta Rodrigues Trierweiler

## **Mediadores**

Agata Fernandes Justin  
Ana Carolina Fernandes Da Silva  
Bruna Cristina Gentil Dos Santos  
Carolina Fogaca Tenotti  
Carolina Leticia Nagata  
Caroline Megier Meller  
Clara Ribeiro Do Vale Teixeira  
Elisa Elias Cabete  
Gabrielle Reis Ferreira  
Juan Da Silva Mendes  
Letícia Beck Fonseca  
Maria Waleska Siga Peil Martins  
Mariana Brauner Lobato  
Marina Rodrigues Da Silva Alves  
Milene Sequeira Araújo  
Petrya Brião Bischoff  
Renan Marques Azevedo Da Mata  
Sandra Cedrez Macedo Oliveira  
Tamara Oliveira Silva  
Vitor Rodrigues Da Silva

## **VISITA AO ACERVO DO HISALES**

### **Organizadores**

Chris De Azevedo Ramil  
Eliane Teresinha Peres  
Vania Grim Thies

### **Mediadora**

Nathalie Rosario Jardim

## **1º ENCONTRO DOS MUSEUS COLONIAIS DA SERRA DOS TAPES**

### **Organizadores**

Diego Lemos Ribeiro  
Fabio Vergara Cerqueira  
Roberto Heiden

### **Colaboradores**

Helena Amaral Guedes  
Juliana Iost Damasceno  
Matheus Cruz

## **TOUR DOS MUSEUS DA SERRA DOS TAPES COM OBSERVAÇÃO DO CÉU ESCURO**

### **Organizadores**

Diego Lemos Ribeiro  
Fabio Vergara Cerqueira  
Marcelo Lopes Lima  
Virginia Mello Alves

### **Colaboradores**

Daniel Mauricio Viana De Souza  
Luciana Da Silva Peixoto

### **Mediadores**

Andréa Cunha Messias  
Carliston Lima Ribeiro  
Carlos Eduardo Avila Bauer  
Chayane Lise Fernandes De Souza  
Cristiéle Santos De Souza  
Gilson Barboza  
José Paulo Siefert Brahm  
Marcos Roberto Silva De Souza  
Marina Monteiro Nascimento  
Mauricio Andre Maschke Pinheiro  
Nadir Ferreira Branquinho Taranti  
Nair Carril Fonseca  
Thiago Bärwaldt Cardozo

# SUMÁRIO

## **1. APRESENTAÇÃO DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL 2019.... 11**

*Andréa Lacerda Bachettini  
Silvana de Fátima Bojanoski*

## **2. PREFÁCIO - SEMANA DOS MUSEUS 2019: O FUTURO DAS TRADIÇÕES..... 14**

*Francisca Ferreira Michelin*

## **3. ARTIGO DO SEMINÁRIO DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL .... 16**

### **3.1 MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER: REESTRUTURAÇÃO E NOVOS DIÁLOGOS COM A CIDADE DE PELOTAS, RS ..... 16**

*João Iganci  
Nadia Miranda Leschko  
Daniel Carvalho  
Mauro Mascarenhas  
Carolina Silveira Régis  
Roberto Heiden*

## **4. COMUNICAÇÕES DO SEMINÁRIO DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL ..... 32**

### **4.1. A TRANSDISCIPLINARIDADE NA FORMAÇÃO DO NÚCLEO CULTURAL DO PATRIMÔNIO SOB A ÓTICA DA CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO .....32**

*André Alexandre Gasperi  
Raquel França Garcia Augustin*

### **4.2. REFLEXÕES ACERCA DA RELAÇÃO ENTRE O PATRIMÔNIO INDUSTRIAL E A MUSEOLOGIA .....43**

*Daniela Vieira Goularte  
Sidney Gonçalves Vieira*

### **4.3. PROJETO DE VISIBILIDADE DO NEGRO: OUTRAS HISTÓRIAS NO MUSEU DA BARONESA, PELOTAS, RS .....52**

*Fabiane Rodrigues Moraes  
Annelise Costa Montone  
Marcelo Hansen Madail  
Aline de Mesquita Duarte*

**4.4. O MUSEU ABERTO COMO UMA PROPOSTA DIGITAL PARA O ENSINO DE CIÊNCIAS .....61**

*Fernanda Karolaine Dutra da Silva*  
*Tatiane Franke Radmann*  
*Charlene Barbosa de Paula*  
*Bruno dos Santos Pastoriza*

**4.5. DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA MUSEOLÓGICA: COLEÇÃO ALCIR NEI BACH .....72**

*Gabriela Gonçalves da Rosa Ferreira*  
*Nóris Mara Pacheco Martins Leal*

**4.6. EXPERIÊNCIAS EM CURADORIA NA EXPOSIÇÃO ‘L.C VINHOLES: CONSTELAÇÕES E FRONTEIRAS DISSIPADAS’ .....80**

*Gabriela da Costa Gomes*  
*Lauer A. N. Santos*  
*José Luiz de Pellegrin*

**4.7. O RESGATE E RESTAURAÇÃO DE UMA OBRA DE ANTÔNIO CÂNDIDO DE MENEZES .....89**

*Giovana Borges Peres*  
*Andréa Lacerda Bachettini*  
*Keli Cristina Scolari*

**4.8. SALA DE LEITURA ERICO VERISSIMO E SUAS MICROPOLÍTICAS DE FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO. ....101**

*Cinara Tonello Postringer*  
*Dr<sup>a</sup>. Cristina Maria Rosa*  
*Ieda Maria Kurtz de Azevedo*

**4.9. RESTAURAÇÃO DE UMA PINTURA SACRA EQUATORIANA COMO PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA E DIFUSÃO DA TRADIÇÃO .....107**

*Isis Fófano Gama*  
*Andréa Lacerda Bachettini*  
*Keli Cristina Scolari*

**4.10. PROJETO DE RESTAURAÇÃO DE UMA ESCULTURA POLICROMADA – IMAGEM DE SANTA LUZIA DO MUSEU MUNICIPAL DA BARONESA..... 117**

*Kerllen Peres Cavalheiro*  
*Daniele Baltz da Fonseca*

**4.11. BRINCANDO COM O PATRIMÔNIO NO MUSEU DO DOCE..... 127**

*Lúcia Maria Timm Maske*  
*Carla Gastaud*

**4.12. A CULTURA VISUAL DOS RELICÁRIOS DA COMPANHIA DE JESUS NA CATEDRAL BASÍLICA DE SALVADOR-BAHIA: A LEITURA DA TRADIÇÃO ESCULTÓRICA DA OFICINA JESUÍTA ATRAVÉS DA TRÍADE DOS PARADIGMAS DA IMAGEM .....138**

*Menderson Correia Bulcão*

*Ana Helena da Silva Delfino Duarte*

**4.13. ORGANIZAÇÃO DA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DO MUSEU DO DOCE .....150**

*Miriã da Mota Manoel*

*Amanda Gonçalves de Ferreira*

*Mariana Brauner Lobato*

*Nóris Mara Pacheco Martins Leal*

**4.14. A MATERIALIDADE DO LIVRO COMO UM ARQUIVO DE TROCA SOCIAL: UM ESTUDO DE CASO DA RESTAURAÇÃO DO LIVRO INFANTIL “MAMÃE COELHA” .....157**

*Otavio Oliveira Boszczovski*

*Raquel França Garcia Augustin*

**4.15. PROJETO DE RESTAURO DE ESCULTURA RELIGIOSA DE MADEIRA POLICROMADA - CRUCIFIXO .....167**

*Pétrya Bischoff*

*Adriane Tejada*

**4.16. O LUGAR DA PALAVRA - DESAFIOS DE CURADORIA NA CONSTRUÇÃO DA EXPOSIÇÃO L. C. VINHOLES: CONSTELAÇÕES E FRONTEIRAS DISSIPADAS .....176**

*Stela Soares Kubiaki*

*Lauer Alves Nunes dos Santos*

*Jose Luís de Pellegrin*

# 1. APRESENTAÇÃO DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPel 2019

**Andréa Lacerda Bachettini**

*Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural/ICH/UFPel  
Professora Adjunta do Departamento de Museologia,  
Conservação e Restauro/ICH/UFPel  
Rede de Museus da UFPel  
andreabachettini@gmail.com*

**Silvana de Fátima Bojanoski**

*Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural/ICH/UFPel  
Professora Adjunta do Departamento de Museologia,  
Conservação e Restauro/ICH/UFPel  
Coordenadora da Rede de Museus da UFPel  
silbojanoski@gmail.com*

A Semana dos Museus da UFPel tem acontecido ininterruptamente desde 2006, sempre seguindo os temas indicados pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) e Instituto Brasileiros de Museus (IBRAM), em um evento que acontece em todos os países para comemorar o Dia Internacional dos Museus. Na UFPel, dentre as várias atividades organizadas todos os anos, ganhou espaço um Seminário, o qual possibilita aos docentes e discentes apresentarem trabalhos acadêmicos no campo museal. Desde 2017 as comunicações passaram a ser publicadas no formato de anais e como um periódico vinculado à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura. O primeiro volume, publicado em 2018, reuniu os trabalhos apresentados nos eventos anteriores, de 2015 a 2017. No segundo volume foram publicados os textos do Seminário de 2018, que teve como temática “Museus hiperconectados: novas abordagens, novos públicos”.

A presente publicação, portanto, refere-se às atividades e comunicações apresentados durante a Semana dos Museus da UFPel de 2019, cuja temática foi “Museus como núcleos culturais: o futuro da tradição”.

O evento de 2019, que aconteceu de 14 a 19 de maio, teve uma programação intensa. A abertura do Seminário foi feita pelo Professor Marcus Granato, do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (MAST/UNIRIO) com a palestra “Patrimônio Cultural de Ciência e Tecnologia e Museus Universitários”. Na abertura também foram feitos lançamentos de várias publicações. O Professor Rafael Velloso apresentou os “Cadernos do Choro de Pelotas”, resultado do trabalho do Núcleo de Música Popular (NUMP) da UFPel, seguida da apresentação musical do Clube do Choro de Pelotas. A Terapeuta ocupacional Desirée Nobre Salazar lançou o e-book “Um museu para todos: manual para programa de acessibilidades”, o qual foi elaborado para subsidiar os museus que fazem parte da Rede de Museus da UFPel, mas que desde o lançamento ganhou o mundo e está sendo acessado e compartilhado por centenas de instituições museológicas. Também fez parte da abertura o lançamento

do “Livro Patrimônio no plural: práticas e perspectivas investigativas” organizado pelas professoras Hilda J. de Fraga, Carmen G. B. Schiavon e Carla R. Gastaud. Os Anais da Semana de Museus da UFPel 2018 também foram lançados nesta data.

A programação do Seminário seguiu com as comunicações e apresentações de trabalhos, que aconteceram no auditório do Museu do Doce. São os 17 textos apresentados e discutidos no Seminário de 2019 que são agora apresentados nestes Anais.

Além do Seminário, a Semana dos Museus da UFPel contou com muitas outras atividades. No dia 13 de maio aconteceu a abertura do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR) em uma nova sede, localizada no centro histórico de Pelotas, com a inauguração das salas de exposições com os temas “Evolução das Aves”, “Bioma Pampa” e “Ceslau Maria Biezanko”. A conquista de uma sede para o MCNCR teve o apoio da Rede de Museus e da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura. A partir de então os três museus da UFPel, incluindo o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) e o Museu do Doce, estão localizados no centro histórico da cidade, criando um novo e interessante percurso museológico e turístico.

Na programação do MALG teve a Exposição “EBA 70 anos: da Escola de Belas Artes de Pelotas ao Centro de Artes da UFPel”, junto com conversas feitas com artistas e professores homenageados na exposição. No MALG também aconteceu um evento intitulado “ANTE | VER | TE – Intervenção no jardim do MALG”, com a projeção de vídeos no edifício do MALG, produzidos por alunos do Mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes da UFPel, a partir de performances executadas nas suas galerias durante a Semana dos Museus.

Outro evento importante foi o 1º Encontro dos Museus Coloniais da Serra dos Tapes, realizado no Museu do Doce, organizado pelos professores Roberto Heiden, Diego Lemos e Fábio Vergara Cerqueira, que conseguiram congregiar e dar visibilidade aos museus da região das colônias de Pelotas.

No Museu do Doce também foi inaugurada a Exposição “A tradição dos Doces Coloniais em Pelotas”, que foi montada a partir da cooperação com os museus da colônia, que emprestaram seus acervos relacionados à imigração e à vida cotidiana na região colonial da região da Serra dos Tapes.

No centro de documentação HISALES (História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos Livros Escolares) a equipe organizou a visita de escolas, que trouxeram seus alunos para conhecer seu vasto acervo de objetos e documentos sobre o ensino e educação.

Ainda dentro da programação da Semana dos Museus da UFPel aconteceu o “Roteiro dos museus e coleções da UFPel - um percurso de tradições e sentidos”, atividade realizada com as escolas e público em geral, com visitas guiadas às exposições e atividades de sensibilização e de educação patrimonial. No sábado, em um lindo dia de outono ensolarado na cidade, um grande público lotou os museus para participar de atividades como o “Percurso multissensorial” para aguçar os doces sentidos da tradição doceira de Pelotas ou do circuito sensorial “Temperando os sentidos”, feito com ervas e temperos das nossas tradições, ambos realizados no Museu

de Doce. No Museu de História Natural Carlos Ritter teve visita guiada à exposição. No Museu da Arte Leopoldo Gotuzzo aconteceu a visita guiada à exposição e ainda teve a atividade “Saberes e Fazeres multidisciplinares”, organizada pelo Museu de Arqueologia e Antropologia (MUARAN), com mostra de artefatos arqueológicos históricos, atividades didáticas envolvendo escavação simulada, análise e interpretação de achados e contextos arqueológicos.

Ainda dentro da programação da Semana dos Museus 2019 aconteceu a “Conversa sobre Restauração: Preservando as tradições – análise prévia de danos do Monumento ao Laçador de Antônio Caringi”, ministrada pelo conservador-restaurador Ricardo Jaekel dos Santos.

Finalizando a programação da Semana, como tem acontecido todos os anos, aconteceu o “Tour dos Museus da Serra dos Tapes”, que este ano ainda teve observação do céu escuro com a equipe do Planetário da UFPel. O grupo pode visitar os museus da Serra dos Tapes: Museu Gruppelli, Museu da Colônia Francesa e Museu Histórico de Morro Redondo. No início da noite, em Morro Redondo, foi feita a observação do céu escuro, somente possível distante das luzes da cidade. Estas atividades, organizadas pelos professores e discentes vinculados aos projetos de extensão que trabalham com os museus da colônia, foram um sucesso de público.

O panorama aqui apresentado mostra o potencial de envolvimento dos inúmeros atores, dentre organizadores, professores, alunos e público em geral, em torno do tema “Museus como núcleos culturais: o futuro da tradição”. Estes anais documentam apenas uma parte do evento organizado pela Rede de Museus da UFPel, muito mais ficou na memória e no coração de quem participou. Espera-se que os leitores apreciem a leitura dos artigos apresentados neste Anais do Seminário da Semana dos Museus da UFPel 2019, realizado dentro das comemorações da 17<sup>o</sup> Semana Nacional dos Museus.

Agradecimentos especiais a todos os envolvidos na organização de mais uma Semana dos Museus e do Seminário.

## 2. PREFÁCIO - SEMANA DOS MUSEUS 2019: O FUTURO DAS TRADIÇÕES

**Francisca Ferreira Michelin**

*Doutora em História/PUC-RS*

*Professora Titular do Departamento de Museologia Conservação e Restauro do ICH/  
UFPel*

*Pró-Reitora de Extensão e Cultura da UFPel*

Pelo terceiro ano consecutivo, a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Pelotas articula as ações da Semana dos Museus na Instituição, por meio do trabalho da Coordenação de Patrimônio e Comunidade e da Rede de Museus da UFPel. Não é uma atividade fácil compor a agenda dos museus e dos projetos durante sete dias e inseri-las no tema determinado pelo Comitê Internacional dos Museus (ICOM), adotado pelos países signatários do órgão. Invariavelmente, são temas que apontam questões universais. E é notório que os museus universitários cumprem agendas muito relacionadas ao seu acervo que, usualmente, expressa determinada área temática.

Assim, observo como as coordenadoras dos setores que gerenciam o evento, as Professoras Andréa Lacerda Bachettini e Silvana de Fátima Bojanoski, foram sensíveis e ao mesmo tempo perspicazes na formulação de uma proposta que valorizasse as iniciativas locais e compusessem o tema de modo aplicado.

Valorizando as possibilidades mais lúdicas, abertas, flexíveis e dialógicas dos museus, as coordenadoras conjugaram as ações em curso com outras, surgidas para a ocasião, em uma semana dinâmica, que abriu espaço dentro dos três museus implantados, para projetos aliados à Rede. O público foi convidado a conhecer os museus das localidades rurais da cidade, foram promovidas visitas, de modos convidativos. Assim, passaram-se dias em que os museus receberam públicos muito diversos em um clima de alegria que celebrou a existência dessas instituições generosas e criativas.

No entanto, as coordenadoras não perderam a oportunidade de ativar a discussão sobre os significados do tema proposto pelo IBRAM. Como já vinha acontecendo nos anos anteriores, o Seminário da Semana dos Museus, cuja publicação ora prefácio, contém os resumos das comunicações inscritas e efetivamente compartilhadas em sessões temáticas. O momento da discussão é também a ocasião em que reflexões e ideias fomentam novas perspectivas. Por isso, é essencial que se façam esses eventos acadêmicos. O que consideramos avanço nos conhecimentos da área, forma-se, em grande parte, a partir deles. Desse modo, não devem ser perdidos de vista, haja o que houver.

No entanto, a sua essencial ocorrência demanda o investimento seguinte, que é o de registrar, ainda que sumariamente, os conteúdos apresentados e discutidos. O evento, seja qual for, é um fluxo evanescente, que ocorre no tempo que lhe foi

atribuído. Não raro, eventos são esquecidos porque descuidam do registro. E, aí, mais uma vez, destaca-se o investimento laborioso na produção desses anais.

Cumpre, portanto, novamente saudar o empenho das organizadoras, porque não se deram por satisfeitas em fazer uma semana intensa, animada e inclusiva para celebrar os nossos museus. Quiseram elas, mais uma vez, registrar o que foi apresentado e discutido, cientes que são, da efemeridade das ocorrências e convictas sobre o valor dos documentos.

Este, portanto, é um documento que cumpre, com exatidão, uma das vertentes da política da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura. Atuamos no sempre desassistido campo da cultura, onde (ao menos hoje, assim sinto) como em um tobogã, descemos, em voltas que sucedem subidas com quedas abruptas e vertiginosas. Não diremos que se trata de uma prerrogativa do campo. Conhecemos bem a educação e o suficiente, a saúde, para saber que compartilhamos de males semelhantes. Aprendemos a ser resilientes e alimenta-nos a consciência sobre os tempos, que aqui chamo de memória. Não podemos esquecer, porque queremos que outros saibam o que vimos, o que sabemos, o que vivemos. Por isso geramos documentos.

Portanto, nesse texto tem lugar o reconhecimento pelo trabalho das organizadoras, que durante sete dias orquestraram em ações e reuniões a celebração ao que de melhor os museus oferecem.

E neste volume dos Anais da Semana dos Museus, a gratidão a elas e a todos que aqui constam pelo compromisso profundo e seguro com o futuro. No que virá, quem sabe, veremos tempos de vitória da memória sobre o esquecimento, do conhecimento sobre a incompreensão, da justiça sobre a brutalidade. E, assim, veremos um mundo melhor.

## 3. ARTIGO DO SEMINÁRIO DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL

### 3.1 MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER: REESTRUTURAÇÃO E NOVOS DIÁLOGOS COM A CIDADE DE PELOTAS, RS

**João Iganci**

*Doutor em Ciências: Botânica/UFRGS  
Professor Departamento de Botânica e  
Chefe do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter /IB /UFPeI  
joaoiganci@gmail.com*

**Nadia Miranda Leschko**

*Doutora em Design/PUC-Rio  
Professora do Centro de Artes/ UFPeI  
nadia.ufpel@gmail.com*

**Daniel Carvalho**

*Graduando do Curso de Ciências Biológicas/UFPeI  
Bolsista de Extensão do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter  
dandr29@gmail.com*

**Mauro Mascarenhas**

*Técnico em Anatomia e Necropsia/Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter /IB/UFPeI  
mauro.b.mascarenhas@gmail.com*

**Carolina Silveira Régis**

*Licenciada em Matemática/UFPeI  
Assistente administrativa do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter/IB/UFPeI  
carolsilveira570@gmail.com*

**Roberto Heiden**

*Doutor em Memória Social e Patrimônio Cultural/ICH/UFPeI  
Professor do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro e Chefe do  
Museu do Doce do ICH/UFPeI  
heidenroberto@gmail.com*

**Resumo:** O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter teve origem na coleção particular do naturalista autodidata que dá nome ao museu e tem um acervo composto principalmente de animais taxidermizados e insetos. O museu foi aberto ao público em 1970 e foi subordinado à diferentes setores da universidade até ser finalmente definido como órgão complementar do Instituto de Biologia, em 1991. O projeto de extensão

apresentado neste texto dinamiza as ações desenvolvidas pela gestão 2018-2020 e o processo de mudança de espaço físico e de conceitos expográficos encontrados nas novas exposições. O museu foi reinaugurado em maio de 2019 junto à Praça Coronel Pedro Osório, no centro histórico da cidade de Pelotas. Dentre as principais mudanças na organização da coleção, destaca-se a elaboração de um diorama representativo do Bioma Pampa, que se tornou uma das principais atrações do museu, bem como a colaboração com a Suldesign para a incorporação de projetos gráficos às exposições. O acervo vem recebendo cuidados específicos para a conservação preventiva da coleção. Além disso, estudantes de graduação de diversos cursos da universidade participam desde então de atividades de monitoria, catalogação do acervo e pesquisa, gerando um ambiente multidisciplinar. Desde a reinauguração do museu é possível notar o crescente aumento no número de visitantes. O museu passou a fazer parte do circuito cultural de Pelotas, junto aos outros museus da Universidade Federal de Pelotas e ao centro histórico da cidade. Ainda são necessárias ações para otimizar o espaço, principalmente referentes à acessibilidade e à adequação da reserva técnica. Estas ações estão sendo planejadas e desenvolvidas através de projetos financiados por agências de fomento e pela colaboração com a PREC e com a Rede de Museus da universidade.

**Palavras chave:** Diorama. Divulgação científica. Expografia.

## Introdução

O Brasil detém cerca de 20% de toda a biodiversidade do planeta, no entanto, somente 1% dos acervos biológicos científicos do mundo estão no país (PPBIO, 2006). Considerando a necessidade de elaboração de estratégias para a consolidação das coleções zoológicas brasileiras, Marinoni et al. (2006) apontaram a necessidade de ações direcionadas para melhorar a infraestrutura, capacitar recursos humanos, gerir e divulgar as informações científicas. Neste sentido, a ciência deve ser vista como parte da cultura, tendo o cidadão meios de enriquecimento cultural científico para questionar as informações difundidas pela mídia e fazer uma leitura mais consciente da época em que vive (MARANDINO, 2003; MARANDINO, 2009; BORTOLETTO, 2009; OVIGLI, 2011).

O Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR) apresenta em seu acervo principalmente animais taxidermizados, além de insetos, esqueletos, fósseis, animais preservados em meio líquido, documentos e outros. O museu teve origem na coleção particular do naturalista autodidata Carlos Ritter, doada à Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel, após sua morte em 1926, sendo mais tarde incorporado à Universidade Federal de Pelotas e aberto ao público como museu em 1970 (OLIVEIRA et al., 2010). Neste período o museu encontrava-se junto à Reitoria da UFPEL, no antigo LICEO. O MCNCR passou por várias mudanças de prédios e teve suas portas fechadas por alguns períodos. Em 1990 o museu passou a ocupar um prédio alugado junto à Rua

Marechal Deodoro, 823. Neste período o MCNCR tinha um acervo vivo de ofídios, que chamava muito a atenção dos visitantes. Em 1991 o museu foi transferido para o Instituto de Biologia, compondo um órgão suplementar do instituto e em 2010 teve sua sede transferida para outro prédio alugado, na Rua Barão de Santa Tecla, 576. O prédio não apresentava condições adequadas para a conservação do acervo e estava localizado fora do centro histórico da cidade de Pelotas.

Com o objetivo de armazenar o acervo da instituição em melhores condições de conservação e promover a divulgação científica através da visibilidade e do aumento do número de visitantes, a gestão 2018-2020 do MCNCR teve como prioridade a busca por um novo prédio, adequado às características do museu. Com a escolha do novo endereço para a instituição, espaço esse que apresentava um conjunto de características físicas no geral mais adequadas para receber a coleção, a partir de dezembro de 2018 o acervo do museu passou a ser embalado para o transporte. Existe uma grande peculiaridade nas diferentes peças do museu, pelas características do acervo, formado por animais taxidermizados em sua maioria. Cada exemplar precisou ter uma embalagem confeccionada de forma que garantisse sua preservação durante o transporte, considerando a necessidade de proteger partes mais frágeis ou formatos excêntricos. As caixas entomológicas foram embaladas individualmente com plástico bolha e papel. Todo o acervo embalado foi identificado e catalogado para o controle de entrada e saída durante o transporte. Ao mesmo tempo, deu-se início a uma catalogação sistematizada do acervo, seguindo as bases de dados padronizadas pelo Sistema de Informação sobre a Biodiversidade Brasileira (SiBBr).

Em maio de 2019 o MCNCR foi reinaugurado no novo endereço, junto à Praça Coronel Pedro Osório, no Casarão 1 (Figura 1). O prédio foi recentemente restaurado e apresenta condições adequadas para receber o museu. Desta forma, além da mudança de espaço físico, o museu passou também por uma readequação das exposições, procurando uma melhor ocupação do novo espaço e uma curadoria adequada para o acervo.



Figura 01 - Fachada do prédio sede do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, junto à Praça Coronel Pedro Osório, Casarão 1, reinaugurado em 13 de maio de 2019.

## Diorama como estratégia de aproximação da comunidade com o Bioma Pampa

De acordo com Oliveira (2010, p. 24-25), a palavra diorama remonta ao século XIX, aos seus criadores J. M. Daguerre e Charles Marie Bouton - profissionais do teatro - e à ideia de que o que se apresenta é um meio para que espectadores percebam outras realidades. O recurso teatral teria, com o tempo, migrado das salas de espetáculo para o contexto museológico, em grande parte em razão da dimensão educativa que os museus perceberam ser capazes de atingir com os próprios dioramas. O autor ainda explica que os dioramas foram então abarcando, na medida que se popularizaram junto dos museus, a representação tanto de situações de vida relacionadas ao homem, como também os temas ligados à história natural. Oliveira (2010) expressa ainda que:

Podemos arriscar em dizer, por meio das definições apresentadas, que nada melhor resume a definição de diorama do que a palavra representação. Vale destacar também que para alguns autores essa representação inclui o objeto real, enquanto para outro esse aspecto não é tão evidente; mas todos sublinham a importância da escala que os dioramas proporcionam ao espectador. Essa característica marcante de ser um objeto que

representa uma situação não surgiu apenas mediante o uso de técnicas advindas de outros espaços de comunicação com o público e de profissionais com novos perfis, mas da fusão desses com uma nova forma de expor, com detalhes, a riqueza de vida e a complexidade dos ambientes que a ciência estudava. (OLIVEIRA, 2010, p. 27).

Marandino (2009, p. 02-03) nos fala sobre a dimensão educativa dos museus, na medida em que o discurso expositivo, no contexto da comunicação museal, se materializa por meio das relações sociais daí surgidas. A autora ainda explica que a didática esteve no centro das preocupações das exposições dos museus de história natural já em fins do século XIX, quando já começam a surgir os dioramas, por sua vez, uma forma de museografar os processos da natureza.

Segundo Oliveira (2010, p. 25-26), Carl Akeley seria um dos pioneiros da concepção de um diorama composto por diferentes materiais e técnicas, desde o uso de animais taxidermizados, até a construção de um cenário polimatérico, que usava de plantas à minerais, a partir de uma estrutura curva e recursos de pintura artística. Com o passar dos anos o diorama passou a ser amplamente utilizado por museus, em exemplos notórios, como são os populares dioramas do American Museum of Natural History.

Dentre aspectos importantes que podem ser reconhecidos a partir de um diorama, cabe destacar a distinção ou uma certa dissociação entre os objetos que compõem um acervo ou coleção, e aquilo que dá materialidade a um diorama, no sentido de que não necessariamente o diorama irá se valer somente de objetos originais para compor os seus cenários, e que isso não necessariamente é fundamental como recurso museológico (OLIVEIRA, 2010, p. 27-28). Desta forma, é possível afirmar que, de um modo geral, os dioramas, por si só, em função da sua origem e evolução, possuem potencial educativo e comunicativo em si mesmos (OLIVEIRA, 2010, p. 30), o que não significa que não possam também ser problematizados quanto ao seu alcance e resultados perante o público e, sobretudo, sobre a necessidade de se dosar a dimensão artística em conjunto com a necessária dimensão científica que um diorama deve emanar e permitir que em si o público possa reconhecer.

Para Oliveira (2010), os criadores de um diorama se deparam com questões tanto científicas quanto educativas. A [...] “peculiaridade presente na elaboração de um diorama, no qual se devem contemplar informações importantes na ciência, mas também garantir a compreensão da informação pelo público, reforça a existência de um processo de transformação do conhecimento em sua produção” (OLIVEIRA, 2010, p. 34).

O diorama construído para o MCNCR apresenta como cenário uma paisagem do Bioma Pampa, tendo sido produzido pelo Professor de Botânica João Iganci e pelo Professor de Artes Roberto Heiden (Ver figuras 2 e 3) contando com o apoio técnico de infraestrutura da UFPEL. A escolha do Bioma Pampa como tema para o diorama do MCNCR deu-se em razão da natureza central da própria coleção existente no museu, com um número bastante representativo de animais originários desse ecossistema.

Além disso, o Bioma Pampa é o ecossistema predominante na região em que se encontra não somente a UFPel, como o próprio MCNCR. Por fim, o Bioma Pampa é atualmente um sistema natural ameaçado e que precisa ser melhor conhecido e preservado. Considerando essas questões, assim como alguns parâmetros importantes para se pensar e executar um diorama, conjugando isso com o trabalho de reestruturação do museu, criou-se uma oportunidade para a execução do projeto e iniciou-se o processo de concepção da peça.

A realização do diorama do Bioma Pampa no MCNCR contou com três principais etapas. Primeiramente realizou-se uma pesquisa de campo em que se percorreu trechos do próprio Bioma Pampa em cidades como Pinheiro Machado, Bagé e Santana do Livramento (Rio Grande do Sul), como forma de registro visual e pesquisa de campo. Em paralelo a isso realizou-se uma pesquisa junto ao acervo do MCNCR no sentido de identificar peças que poderiam compor o referido diorama. Na sequência, foi feito o projeto para a estrutura e a composição do diorama do Bioma Pampa. Essa etapa contou com a participação do setor técnico da UFPel para a execução da estrutura física do diorama. Nesse momento ainda foi realizada uma maquete em escala que permitiu a realização de ensaios quanto a viabilidade daquilo que se propunha como representação do bioma pampa. Por fim, ao término da construção da estrutura, iniciou-se a etapa final, de realização artística do diorama, por meio do uso da pintura e outras técnicas variadas.

Em relação a primeira etapa de realização do projeto, cabe relatar aspectos dessa empreitada. Municípios como Pinheiro Machado, Bagé e Santana do Livramento, possuem ainda trechos importantes do Bioma Pampa em condições razoáveis de conservação ambiental. Nesse sentido, para que se chegasse a uma solução da composição visual final que viesse ter o diorama do Bioma Pampa, a imersão junto a esse ambiente natural foi vital. As paisagens foram percorridas em uma perspectiva exploratória. Registros fotográficos foram feitos de modo a funcionar como modelos para a construção de uma paisagem do bioma pampa com características verossímeis. Foram também realizados apontamentos e outras formas de registro relativos às características biológicas da paisagem, quanto a maneira como plantas, minerais e animais integravam-se junto a esse ambiente.

A imersão na paisagem permitiu a análise em relação a diferentes situações naturais, e suas possíveis adaptações enquanto um cenário de diorama. A discussão das possíveis abordagens de um diorama do Bioma Pampa, junto da própria paisagem que seria representada, permitiu que fossem problematizados diferentes formatos de grupos de elementos. Aquilo que está posto pelas transformações naturais nem sempre é facilmente adaptável enquanto cenário por meio de técnicas artísticas. Por outro lado, não se pode escolher somente os elementos facilmente adaptáveis para a construção de um cenário representativo de uma determinada paisagem. A vivência dos espaços naturais do Bioma Pampa facilitou a resolução desses problemas técnicos, científicos e estéticos, e foi de fundamental importância para as etapas posteriores.

A segunda etapa da realização do diorama do Bioma Pampa consistiu na projeção da estrutura arquitetônica que é suporte do cenário. Essa etapa foi realizada com o

apoio da Pró-Reitoria de Planejamento da UFPel com o projeto proposto pelo arquiteto Jeferson Salaberry e a execução do setor de serviços técnicos da SUINFRA-UFPel. O projeto partiu do espaço disponibilizado para o cenário, junto da sala de entrada do MCNCR, espaço com boas características tanto para comportar o diorama, como para uma distância confortável para sua visualização. A estrutura finalizada mede 5,1 x 3,9 x 3 metros. Foi construída em madeira pintada em cor neutra, conta com sistema elétrico para iluminação do cenário e uma vitrine em vidro laminado antirreflexo.

O fundo do cenário possui parede côncava, percorrendo uma semicircunferência com 3,54 metros de diâmetro. Tal característica foi fundamental para a construção de uma representação ilusionista da paisagem em perspectiva, pois, um fundo com formato em caixa/ângulos geraria dobras perceptíveis ao olho humano e prejudicaria a sensação de perspectiva aérea necessária para gerar a ilusão de profundidade.

Outro momento importante dessa etapa do projeto foi a realização de uma maquete em escala 1:10 que permitiu ensaiar diferentes formatos e disposições dos elementos que poderiam gerar representações verossímeis do Bioma Pampa. Fotografias consideradas representativas da paisagem, assim como imagens dos animais que integram a coleção do museu e que seriam utilizados no diorama, foram impressas e recortadas, de modo a permitirem montagens. Esses ensaios sugeriram os encaminhamentos necessários para a etapa final, de execução artística, assim como demonstravam possíveis acertos e erros quanto ao aspecto final do projeto. A realização dos ensaios com a maquete pôde ser avaliada por especialistas que opinaram quanto ao grau de verossimilhança da cena representada, assim como da correção científica quanto à disposição dos elementos em relação às características biológicas do Bioma Pampa.

A terceira etapa, relativa à execução artística do projeto, ocupou-se de dar materialidade ao que foi ensaiado na maquete, objetivando um acentuado grau de realismo e verossimilhança biológica, com o uso de técnicas de pintura e outras que fossem necessárias. A grande pintura da paisagem em perspectiva impressa sobre a parede côncava do fundo do diorama foi executada ao longo de três dias com o uso de pincéis largos e tintas a base de água. A imagem gerada surgiu a partir da fusão de três fotografias do Bioma Pampa. Logo, não foi executada uma reprodução em pintura de uma fotografia, porém, uma imagem construída a partir de referências fotográficas, buscando apresentar desde trechos de uma paisagem com campo aberto, até pequenos morros característicos do Bioma Pampa, plantas próprias desse tipo de paisagem, rochas e vegetação rasteira. Um cuidado necessário deu-se em relação a fusão visual entre o primeiro plano do diorama, composto por plantas rasteiras (representadas com o uso de plantas secas e pintura artística), pelo piso e pelos próprios animais taxidermizados. Em um canto do cenário realizou-se a representação de um conjunto de rochas com vegetação rasteira, conjunto esse considerado tanto correto em relação às características naturais do Bioma Pampa, como também visualmente adequado para separar os diferentes planos da imagem e ao mesmo tempo dar maior destaque visual aos animais em cena, criando e separando a composição em áreas de interesse.

Cabe destacar-se que dentre os espécimes representados no diorama do Bioma Pampa estão animais como a ema (*Rhea americana* Linnaeus, 1758), o tatu-galinha (*Dasypus novemcinctus* Linnaeus, 1758), o lagarto-teiú (*Salvator merianae* Duméril &

Bibron, 1839) e o veado-campeiro (*Ozotoceros bezoarticus* Linnaeus, 1758), e plantas como o capim-dos-pampas (*Cortaderia selloana* (Schult. & Schult.f.) Asch. & Grabn.), a carqueja (*Baccharis crispa* Spreng.) e o capim-rabo-de-burro (*Andropogon bicornis* L.). Esses são todos exemplares recorrentes nessa paisagem, assim como são peças que estão preservadas junto ao acervo do MCNCR. O diorama apresenta ainda a inscrição “Conheça e preserve o Bioma Pampa” e um texto explicativo que estão fixados em adesivo recortado nas bordas externas da vitrine. Finalizado o diorama, a equipe envolvida com a sua realização apresentou como avaliação qualitativa um elevado grau de satisfação. Conseguiu-se obter não somente uma representação artisticamente verossímil da paisagem representada, tecnicamente adequada, como também representativa das características ambientais. Dessa forma, o referido diorama vem apresentando uma ótima aceitação dentre o público visitante, atingindo assim seu objetivo principal, pedagógico, ou seja, tem colaborado para a disseminação do conhecimento em relação ao Bioma Pampa e sobre a importância da sua preservação ambiental.



Figura 02 - Diorama representativo do Bioma Pampa elaborado para a nova sede do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter.



Figura 03 - Diorama em processo de montagem. Etapa da pintura ilusionista concluída e início de montagem do primeiro plano, com o uso de plantas secas e animais taxidermizados.

## Expografia e identidade visual

A nova identidade visual e alguns dos painéis de exposição do museu foram desenvolvidos pela equipe do Suldesign Estúdio composta pelas acadêmicas dos cursos de Design Gráfico Vitória Schiller e Vanessa Monteiro, acadêmicos do curso de Design Digital Cristiano Tavares, Eduarda Borges e acadêmico do curso de Jornalismo Paulo Pereira da Silva sob orientação da Professora dos cursos de Design e Cinema Nadia Miranda Leschko.

O “Suldesign Estúdio: laboratório avançado de Design Gráfico e Design Digital” é um projeto de ensino que está vinculado ao colegiado do curso de Design do Centro de Artes da UFPel e oferece aos estudantes um meio para colocar em prática os conhecimentos adquiridos em sala de aula. É oportunizado ao aluno uma atividade profissional orientada por um professor com foco nas demandas da universidade.

Para atender às demandas do MCNCR primeiramente foi realizada uma reunião de briefing (coleta de informações sobre o museu, acervo e trabalhos a serem desenvolvidos). Após, foi realizada pesquisa visual que objetivou encontrar referências para as demandas.

Foi proposto um redesign da marca do MCNCR atendendo a especificações do briefing, quais sejam, ressaltar a ave símbolo da instituição, o quero-quero; salientar a área de atuação do museu, as ciências naturais; e, incorporar identificação com a universidade que o abriga e o instituto ao qual pertence (UFPel e Instituto de Biologia). O desenho em silhueta da ave, circunscrito em um círculo, com tipografia sem serifa contemporânea, foram os elementos escolhidos para esse redesign, cuja aplicação em uma cor otimiza custos com reprodução.

Foram projetados três painéis para compor a ambientação da nova casa do museu: painel “Evolução das Aves”, painel “Ceslau Maria Biezanko - Um colecionador de insetos” e painel envergadura das aves. Apresentando a nova casa e nova marca, foi elaborado um banner externo, preso à fachada, convidando os transeuntes a visitar o MCNCR.

O painel “Evolução das aves” foi concebido pelos Professores João Iganci e Giovanni Nachtigall Maurício, do curso de Gestão Ambiental - Centro de Integração do Mercosul - a partir de um estudo de filogenia das aves que foi adaptado para o acervo do museu. O objetivo do painel foi apresentar a linha evolutiva das aves utilizando os exemplares taxidermizados do acervo. Para tanto, as cinquenta e uma aves escolhidas para compor o painel foram fotografadas e medidas em altura e largura para que pudessem ser encaixadas no layout do gráfico evolutivo. Foi concebida uma ilustração em vetor para o fundo do painel, com base em uma fotografia do Pontal da Barra, uma área natural representativa dos ecossistemas da região, e com a silhueta da cidade de Pelotas na linha do horizonte. Este trabalho resultou em um painel adesivo de 5,20 m de largura com as aves localizadas no terminal de cada linha evolutiva, acomodadas em prateleiras.

Já o painel “Ceslau Maria Biezanko - Um colecionador de insetos” oferecia uma liberdade criativa maior pois sua finalidade foi acomodar as prateleiras de insetos

da coleção deste cientista. Foi concebida uma ilustração vetorial composta de uma paisagem com árvore. Abaixo da árvore foi desenhada a silhueta de uma criança apreciando uma borboleta em uma de suas mãos. O corredor de borboletas formado a partir desta ilustração leva à fotografia do cientista Ceslau Maria Biezanko enquanto jovem, de modo a criar identificação com os pequenos visitantes do museu e inspirá-los a conhecer esse tipo de animal.

Fruto de uma estratégia de engajamento da marca e divulgação do museu, o painel envergadura das aves teve por finalidade propiciar a interação dos visitantes com parte do acervo. Asas abertas de cinco aves do acervo foram pintadas nesse painel junto a uma escala métrica de modo que o visitante pudesse medir a abertura de seus braços em comparação com estas e fazer um registro fotográfico. A circulação dessas fotografias pelas redes sociais ainda colabora com a divulgação do museu.

A concepção e o desenvolvimento desses painéis expositivos bem como a nova identidade visual para o MCNCR tiveram como premissa básica que o design tem por função inspirar, encantar e tornar informações acessíveis à todos. Em última instância, levar conhecimento, cultura e consciência ambiental à toda a comunidade pelotense e visitantes de outras localidades.

## Manutenção do acervo

A taxidermia (do grego. taxis=dar forma, organizar + dermis=pele, tegumento) é a prática da preservação da pele e anexos de vertebrados dando-lhe forma com finalidades científica, artística e didática (OLIVEIRA et al., 2010). No MCNCR prioriza-se a montagem didática (ou artística) onde busca-se dar aos animais taxidermizados e à sua pele a forma mais natural possível, “vestindo-os” em um molde que reproduza sua anatomia original e em posição que simule o animal quando vivo. Se antigamente tal estrutura de preenchimento era feita em palha e materiais similares, daí a taxidermia ser conhecida por muitos como empalhamento, hoje utilizam-se resinas, silicones e polímeros expansíveis que colaboram para evitar a proliferação de traças, insetos e fungos, proporcionando uma melhor conservação das peças.

No MCNCR periodicamente são realizadas a conservação e a higienização do acervo, principalmente das peças expostas fora das vitrines. Utilizam-se pincéis macios de diversos tamanhos para a retirada da poeira e aspirador de pó adequado para sua apreensão. Em alguns casos aplica-se terebintina para combate e prevenção de fungos e insetos. Junto à conservação e higienização do acervo também é procedida a restauração de peças recolhidas à reserva técnica. Destacamos que esses são procedimentos básicos de conservação preventiva aplicáveis a acervos de diferentes naturezas. Anteriormente às mudanças, a maior parte do acervo do MCNCR estava exposto sem proteção, sofrendo assim com o acúmulo de poeira, gordura e umidade decorrentes da inadequação do espaço.

Um dos procedimentos de conservação curativa utilizados para a manutenção do acervo atualmente em prática no museu dá-se a partir da retirada da sujeira acumulada

sobre peças da coleção, com o uso de sabão detergente não-iônico com pH neutro diluído em água à razão de 20% e aplicado com swab em movimentos que percorrem o sentido das plumas de aves (Hudon, 2005). A solução é retirada com água, após o devido isolamento da área a ser trabalhada. Em seguida, é feita a secagem da umidade da peça. Tal procedimento tem apresentado resultado satisfatório e se nota visível diferença entre as partes tratadas e não tratadas.

## **Formação de recursos humanos especializados**

Segundo Bortolletto (2009), a importância das monitorias interativas nos espaços de divulgação científica, principalmente trabalhando com escolas, contribui no aprendizado da população. Os monitores realizam a mediação e conseqüentemente interação social no MCNCR, destacando a importância da preservação e a conscientização acerca dos biomas presentes no território brasileiro, sobretudo do Bioma Pampa. Esta relação ocorre a partir da apresentação das exposições no museu e de suas conexões com o cotidiano dos alunos e o público visitante, enfatizando as atitudes da sociedade sobre os ecossistemas e conseqüentemente sobre a fauna e a flora. As exposições temáticas presentes em espaços como este, segundo Marandino (2009), contribuem para fornecer uma mensagem ao visitante, podendo, dessa maneira, ser apresentado um caráter ecológico e/ou biogeográfico.

No MCNCR, um total de 14 estudantes dos cursos de Ciências Biológicas, Museologia, Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis e de História realizam estágios acadêmicos. Desta forma, um ambiente de interdisciplinaridade se destaca neste local, favorecendo a troca de conhecimentos e promovendo uma visão mais holística nas diferentes áreas do saber. A capacitação dos novos integrantes para a monitoria interativa é fundamental para uma homogeneização dos conhecimentos utilizados para o processo de ensino-aprendizagem. Moran (2000), destaca o ensino como processos contínuos de comunicação e pesquisa, onde é construído o conhecimento em equilíbrio entre o professor-coordenador-facilitador e os alunos participantes. Para tanto, é necessário um aprimoramento dos conteúdos abordados para realização da prática exercida. O MCNCR tem como objetivo enriquecer os conhecimentos dos novos monitores, sobre biologia, ecologia, impactos ambientais e mudanças climáticas, educação ambiental, dentre outros temas. O treinamento dos monitores no MCNCR se dá através de aulas específicas ministradas por professores da UFPel, colaboradores do museu. No entanto, quando comparado aos demais museus de ciências brasileiros (BONNATO et al. 2007; PAVÃO, LEITÃO, 2007), percebemos que o MCNCR ainda necessita de um aprimoramento na capacitação de seus monitores.

## Visibilidade e alcance de público

O MCNCR sempre apresentou uma expressiva visitação ao longo de sua história, seja por sua característica universitária, que o aproximava sobretudo do público escolar, seja pelo aspecto instigante e atrativo de suas peças em exposição, que por si só costumam atrair olhares curiosos. Ainda assim, problemas estruturais e de localização limitavam o alcance do museu junto ao público, tanto em termos qualitativos, como quantitativos. Nesse sentido, conforme relatado, as mudanças recentes vividas pelo museu ao longo de 2019 impactaram positivamente essas duas dimensões em relação ao público. É possível perceber tanto um aumento no número de visitantes nos espaços expositivos (Figuras 4, 5 e 6), como também a qualidade daquilo que é comunicado a partir do acervo e exposições disponíveis. Os visitantes de escolas permanecem representando uma importante parcela do público do MCNCR (Figura 5). Entretanto, o número de visitantes individuais aumentou expressivamente após a mudança física e reestruturação do museu (Figura 6).

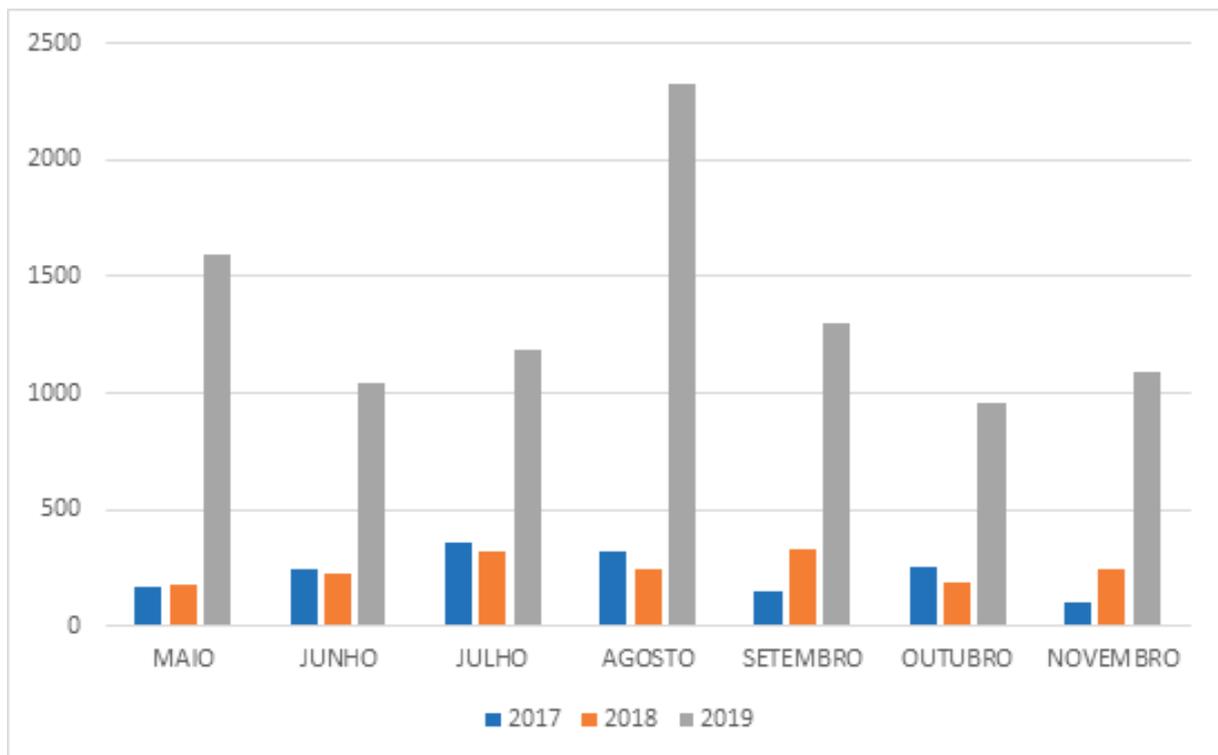


Figura 04 - Comparativo do número total de visitantes do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter entre os meses de maio e novembro, em 2017 (barras azuis), 2018 (barras vermelhas) e 2019 (barras verdes).

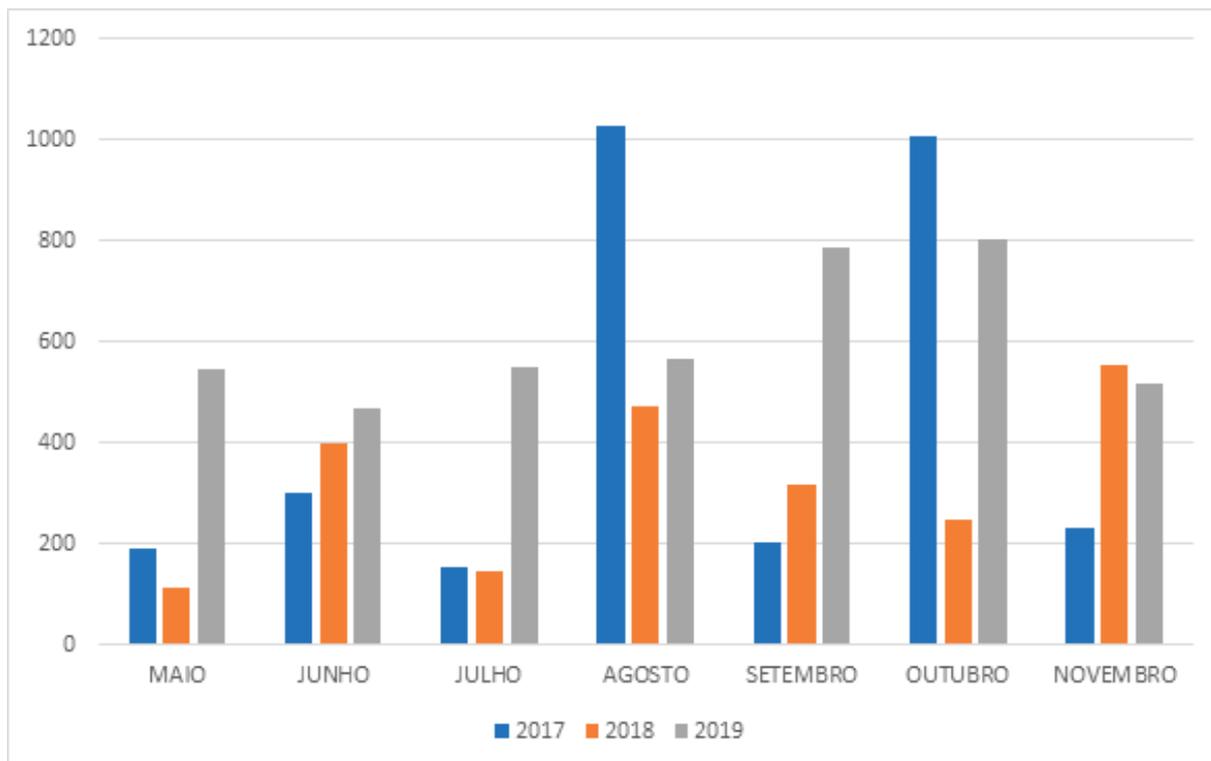


Figura 05 - Comparativo do número de visitantes de escolas do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter entre os meses de maio e novembro, em 2017 (barras azuis), 2018 (barras vermelhas) e 2019 (barras verdes).

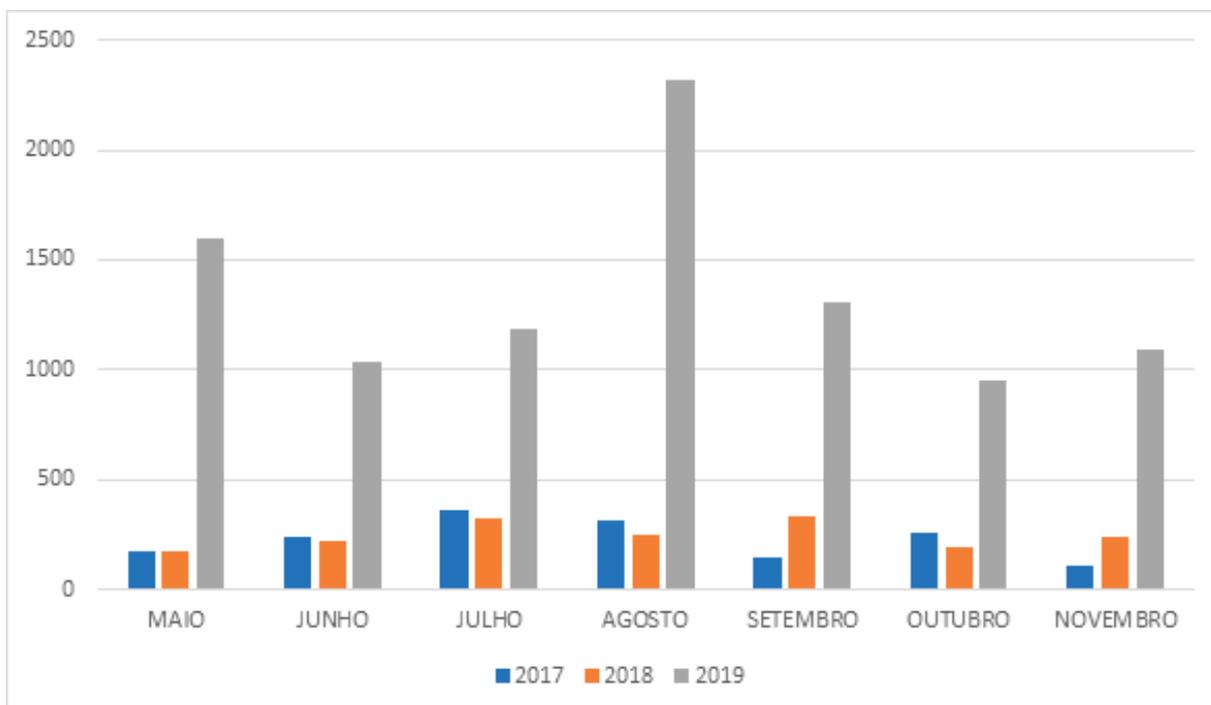


Figura 06 - Comparativo do número de visitantes individuais do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter entre os meses de maio e novembro, em 2017 (barras azuis), 2018 (barras vermelhas) e 2019 (barras verdes).

No que pese os recentes aperfeiçoamentos implementados, instituições culturais e museus demandam constantes avaliações daquilo que está disponibilizado, assim como deve-se buscar a compreensão e adaptação constante frente a novos desafios e temas. Nesse sentido, apesar das recentes mudanças e reestruturação do MCNCR, existem ainda diversos aspectos que devem ser considerados para adequar o museu e otimizar suas potencialidades. Uma perspectiva de curto prazo é formar um acervo didático passível de manipulação como forma de torná-lo mais atrativo para o público, bem como possibilitar a cegos o conhecimento de formas e texturas dos animais. Esta e outras ações que promovem a acessibilidade universal estão sendo planejadas através da colaboração de professores e alunos de diferentes áreas na UFPel. Além destas necessidades, outra demanda principal que identificamos no MCNCR é a adequação da reserva técnica, que deve ser planejada através da confecção de mobiliário adequado para a preservação do acervo, bem como o controle de temperatura e umidade do espaço. Da mesma forma, o programa de treinamento dos monitores está sendo ampliado através da organização de aulas abertas sobre os diversos temas contemplados no museu, capacitando os mediadores para receber o público. A catalogação do acervo através de parâmetros biológicos está em fase de finalização e uma catalogação com base em parâmetros museológicos está sendo desenvolvida através de projeto específico de docentes e discentes do curso de Museologia da UFPel. Estas colaborações interdisciplinares são fundamentais para que o MCNCR continue ampliando suas perspectivas e servindo como um espaço efetivo de ensino, pesquisa e extensão, como fonte direta de comunicação e divulgação científica entre a Universidade e a comunidade de Pelotas e região.

## Referências

- BRAHM, J. P. S. Pesquisa de público do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, Pelotas/RS. 2014. Monografia (Graduação em Museologia) - Universidade Federal de Pelotas.
- BONATTO, M. P.; MENDES, I. A.; SEIBEL, M. I. Ação mediada em museus de ciências: O caso do Museu da Vida. In *Diálogos & ciência: mediação em museus e centros de Ciência*. Orgs. Luisa Massarani, Matteo Merzagora, Paola Rodari. Rio de Janeiro: Museu da Vida/ Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, 2007.
- BORTOLETTO, L. As monitorias interativas e valorização dos conhecimentos prévios dos alunos para a aprendizagem de conhecimentos científicos em museus e centros de ciências. In: *Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências*. Florianópolis, nov. 2009.
- CAZELLI, S., GOUVÊA, G., SOUSA, C. N., FRANCO, C. Padrões de interação e aprendizagem compartilhada na exposição Laboratório de Astronomia. In *Atas da 19a Reunião Anual da ANPED, GT Comunicação e Educação*, Caxambu, 1996.

COSTA, E.P.; SILVA, M.C.; MEGANHOTO, C.O.; RÉBOLI, E.M.; MORAES, D.F.; LUIS E.C.; WINTERS, C.C.; SANTOS E.T.; CASAGRANDE, I.; PEDROSO, L.; JUNIOR, W.P.; MONTECELLI, T.C.; ZAVADNIAK, A.S. Princípios Básicos da Museologia. Curitiba: Secretaria de estado da cultura, 2009.

GASPAR, Alberto. Museus e Centros de Ciências – conceituação e proposta de um referencial teórico. São Paulo, 1993. Tese de doutorado. Faculdade de Educação – Universidade de São Paulo.

GOUVÊA, G. & VALENTE, M. E. & CAZELLI, S. & MARANDINO, M. Redes Cotidianas de Conhecimentos e os Museus de Ciências. Parcerias Estratégicas. Brasília p. 169 - 174, 2001.

HUDON, J. 2005. Considerations in the Conservation of Feathers and Hair, Particularly their Pigments. In: Fur Trade Legacy. The Preservation of Organic Materials, M. Brunn and J. A. Burns (ed.), Canadian Association for Conservation of Cultural Property, Ottawa, Ontario, 2005, pp. 127-147.

MARANDINO, M. A formação inicial de professores e os museus de Ciências. In: SELLES, Sandra E. e FERREIRA, Márcia S. (Orgs.). Formação docente em Ciências: memórias e práticas. Rio de Janeiro: EdUFF, 2003. (p. 59–76).

OLIVEIRA, Adriano Dias de. Biodiversidade e museus de ciências: um estudo sobre transposição museográfica nos dioramas. – São Paulo, 2010. Mestrado (Dissertação) – Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação, Instituto de Física, Instituto de Química e Instituto de Biociências.

Oliveira, E.R.; Dornelles, J.E.F.; Souza, D.M.V. Estabelecimento de metodologia científica para a análise do estado de conservação de espécimes de taxidermia artística do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter. Pelotas, Editora e Gráfica Universitária. 2010. 109 p.

OLIVEIRA, G. O museu como um instrumento de reflexão social. Open Edition, Edição eletrônica, v. 02. 2013.

OVIGLI, D. F. B. Prática de Ensino de Ciência: O museu como espaço formativo. Revista Ensaio, Belo Horizonte, v.13, n.03, p.133-149, 2011.

MARANDINO, M. O conhecimento biológico nas exposições de museus de ciências: análise do processo de construção do discurso expositivo. 2001. 435 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.

MARANDINO, M. Interfaces na relação museu-escola. Caderno Catarinense de Física, v. 18, n. 1, p. 85 - 100, abr., 2001.

MARANDINO, M. Museus de ciências, coleções e educação: relações necessárias. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, v.2, n.2, 2009.

MORAN J. Mudar a forma de ensinar e de aprender: Transformar as aulas em pesquisa e comunicação presencial-virtual Revista Interações, São Paulo, v. V, p.57-72, 2000.

PAVÃO, A. C. LEITÃO. Diálogos & ciência: mediação em museus e centros de Ciência. Rio de Janeiro: Museu da Vida/ Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, 2007.

## 4. COMUNICAÇÕES DO SEMINÁRIO DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL

### 4.1. A TRANSDISCIPLINARIDADE NA FORMAÇÃO DO NÚCLEO CULTURAL DO PATRIMÔNIO SOB A ÓTICA DA CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

**André Alexandre Gasperi**

*Graduando em Conservação e Restauração de Bens Móveis Culturais/UFPEL  
Licenciado em História/UNIVALI  
andré\_gasperi@hotmail.com*

**Raquel França Garcia Augustin**

*Mestre em Ciência da Informação/UFMG  
Departamento de Museologia, Conservação e Restauro//ICH/UFPEL  
rfgaugustin@gmail.com*

**Resumo:** O presente artigo tem como proposta reconhecer a gradação dos conceitos de disciplina, multi, pluri, inter e transdisciplinaridade, no intuito de conceber a complexidade da simbologia e contexto, assim como da formação dos núcleos culturais dos bens patrimoniais como unificações transdisciplinares. Para exemplificar tal multiplicidade em suas possibilidades, buscou-se identificar os aspectos inter e transdisciplinares no discurso presente em um artigo que se propõe a ser disseminador do olhar minucioso sob diferentes saberes. Tal artigo aborda a interdisciplinaridade em análises de azulejos portugueses históricos durante a etapa de caracterização do objeto, pré-intervenção de conservação e restauração. Averiguou-se que os resultados dos exames apresentam de fato as interações das disciplinas Química, Física e História em seus discursos alinhados ao bem cultural. Da mesma forma, se reconheceu a interdependência das disciplinas em tal análise, assim como sua intersubjetividade possibilitou a obtenção de resultados para além do olhar individual. De forma que o bem passou a ser compreendido como núcleo de diversos saberes partindo de uma análise interdisciplinar, como um objeto todo e singular, aberto a diferentes olhares, unificando diferentes contextos no espaço-tempo, favorecendo a leitura e reconhecimento do bem cultural sob a ótica e como objeto transdisciplinar.

**Palavra-Chave:** Azulejo; Interdisciplinaridade; Preservação.

## Introdução

Museus por si só constituem núcleos culturais visto que, enquanto espaços de estudo da cultura material, natural e de tradições, englobam os mais distintos exemplares remanescentes de contextos históricos, biológicos, artísticos, minerais, etc. A união de diferentes olhares sobre tais artefatos enriquece a sua compreensão enquanto objeto bi ou tridimensional detentor de múltiplas informações, constituindo-se como patrimônio. Além dos objetos móveis, a interpretação de um bem cultural, seja integrado ou imóvel, de modo abrangente demonstra a complexidade envolvida na sua apreensão enquanto testemunho cultural: da manufatura ao símbolo, do material à técnica, da concepção de uso original ao uso atribuído posteriormente.

A Conservação e Restauração enquanto área precisa compreender o objeto em seu aspecto simbólico, artístico, material, técnico, histórico ou afetivo para delinear sua linha de ação e estabelecer objetivos viáveis e passíveis de realização durante intervenções de Conservação Curativa ou de Restauração. Vista como área interdisciplinar ao relacionar diferentes olhares e metodologias, apresenta desafios práticos na identificação dessa categorização e reconhecimento de seu caráter pós disciplinares. Partindo de tal reflexão e pretendendo compreender as conexões vinculadas às áreas da Conservação e Restauração, o trabalho busca apresentar os conceitos de disciplina, multi, pluri, inter e transdisciplinaridade abordando suas especificidades e como eles contribuem para unificar o conhecimento em um movimento contrário ao da fragmentação do saber. Com isso, pretende-se apresentar as práticas dos conservadores restauradores, como mininúcleos culturais, e os espaços nos quais são expostos os objetos, como transdisciplinares.

Para tanto, os meios desenvolvidos partiram de pesquisas bibliográficas, movimentos dedutivos no amarrar as tramas na compreensão dos conceitos, na apresentação qualitativa dos resultados deste trabalho e reflexão sobre um estudo de caso específico: as investigações analíticas desenvolvidas por João Manuel Mimoso acerca dos azulejos portugueses históricos abordadas no artigo “Azulejo Histórico”.

## Do conceito de disciplina à transdisciplinaridade

O discurso da interdisciplinaridade começou a ser pensado e dialogado após o Seminário sobre *A interdisciplinaridade nas Universidades*, que ocorreu em Nice, na França, no Centro para Investigação e Inovação do Ensino (CERI). De acordo com Perez (2018, p.455), o encontro científico tinha por intuito “[...] esclarecer conceitos de pluridisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade à luz de uma reflexão epistemológica”. Dando seguimento a tal iniciativa, observa-se que a discussão teórica daquele período se desenvolveu em torno do conceito de totalidade

Toda essa discussão teórica da década de 1970, a respeito do papel humanista do conhecimento e da ciência, acabou por encaminhar as primeiras discussões sobre a interdisciplinaridade

de que temos notícia. A categoria mobilizadora dessas discussões sobre interdisciplinaridade na década de 1970 foi *totalidade* (FAZENDA, 2012, p.19).

No intuito de contemplar uma formação total, uma unificação dos conhecimentos nos ensinos e pesquisas coletivas promover interações dos conhecimentos quebrando as cadeias hierárquicas das ciências e tornar horizontais os diálogos entre elas, surgem os quatro conceitos: multi, pluri, inter e transdisciplinaridade; Segundo Fazenda (1995), a distinção entre os conceitos origina-se na relação diferencial entre os elementos que os compõem. Assim, compreende-se que não há hierarquias nesses conceitos, mas gradação de etapas para cooperação e coordenação das disciplinas.

A primeira etapa da gradação aborda o conceito de disciplina, que se faz necessário para a compreensão dos conceitos de multi, pluri, inter e transdisciplinaridade. A disciplina possui em si ciências, métodos, práticas, técnicas e objetivos que formam uma área específica do conhecimento conforme mencionado por Foucault (1998, p.30):

[...] uma disciplina se define por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e de instrumentos: tudo isso constitui uma espécie de sistema anônimo à disposição de quem quer ou pode servir-se dele, sem que seu sentido ou sua validade estejam ligados a quem sucedeu ser seu inventor (FOUCAULT, 1996, p.30).

Com isso entende-se que a disciplina determina um novo olhar, sendo aberta a comentários diferentes, aos jogos das interações para formulação e reformulação do seu conhecimento na sua sustentação, em suas próprias regras e métodos, pois “a disciplina é um princípio de controle da produção do discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras” (FOUCAULT, 1996, p. 36). Assim, É aberta a comentários diferentes, aos jogos das interações para formulação e reformulação do seu conhecimento na sua sustentação, em suas próprias regras e métodos. A disciplina além de limitar um campo específico, ela é a fixação do jogo do saber.

A segunda etapa da gradação é a multidisciplinaridade, cujo conceito integra a quantidade e quais disciplinas atuam em conjunto em prol de um objetivo sem apresentar relações de conhecimentos e interações. Nesse sentido, Iribarry (2003, p.484) aponta que “sua descrição geral evoca uma gama de disciplinas propostas simultaneamente, mas sem fazer aparecer diretamente as relações que podem existir entre elas”. Complementando a compreensão, Fazenda (1996, p. 51) estabelece explicações sobre o termo distinguindo aspectos como integração, interação e justaposição.

O aspecto integração, poderia ser identificado, dentro da terminologia que vem sendo usada, como multi ou pluridisciplinar, onde não existe uma preocupação com a “interação”, mas, apenas com a justaposição de conteúdos de disciplinas heterogêneas, ou com a integração de conteúdos numa mesma disciplina [...] (FAZENDA, 1996, p.51).

As disciplinas integradas sob determinados objetivos são consideradas agrupamentos multidisciplinares, a partir disso o próximo conceito na gradação é a pluridisciplinaridade. Iribarry (2003, p.484) aponta que o conceito de pluri se distingue da multi por apresentar, segundo ele “[...] a justaposição de diversas disciplinas situadas geralmente no mesmo nível hierárquico e agrupadas de modo que apareçam as relações existentes entre elas”. A pluri parte da multi e desfaz as hierarquias entre as disciplinas ao partir da integração dos olhares existentes, tais como: os conhecimentos, métodos, práticas, técnicas e objetivos específicos. Sob esse viés, Nicolescu (1997, s/p) indica que a pluridisciplinaridade produz discursos distintos, mas complementares sobre um mesmo objeto, ao afirmar que

A pluridisciplinaridade diz respeito ao estudo de um **tópico de pesquisa** não apenas em uma disciplina, mas em várias ao mesmo tempo. Por exemplo, uma pintura de Giotto pode ser estudada não apenas dentro da história da arte, mas também dentro da história das religiões, da história europeia e da geometria (NICOLESCU, 1997, grifo nosso).

Os tópicos de pesquisa, são as relações entre os pontos que as disciplinas que irão pesquisar para alcançar o objetivo, porém sem interação entre elas, ainda isoladamente.

A multidisciplinaridade e pluridisciplinaridade são definidas enquanto conhecimentos que não alcançam o nível interdisciplinar, pois permanecem produzindo resultados disciplinares, apesar de apresentarem a possibilidade de se pensar um determinado tema pelo viés de distintas disciplinas e até se correlacionarem neste exercício (conforme indicado por Japiassu para a pluridisciplinaridade) (MARTINS, 2014, p.05).

Os conceitos de multi e pluri, apresentam a possibilidade do diálogo entre as disciplinas em prol do objetivo, mas, não interagem. Sob essa perspectiva, segundo Fazenda (1995), cabe à interdisciplinaridade trazer o diálogo entre as disciplinas, ao ponto que a integração é a etapa para interação.

A inter, parte da pluri<sup>1</sup> que apresenta disciplinas e conhecimentos relacionados movidos pela integração. Segundo Fazenda (1996, p.57), há diferenças nos termos integração e interação. Visto que integração está para pluri e multi, já a interação para essência do trabalho interdisciplinar. O movimento inter<sup>2</sup> só aparece após ação da pluri, seguindo na gradação para transdisciplinaridade.

1 De acordo com Fazenda (1995), “quanto à multi ou pluridisciplinaridade, implicando apenas a integração de conhecimentos, poderiam ser consideradas etapas para a interdisciplinaridade (p. 31).” A partir da integralidade que a interdisciplinaridade se mantém, dos autos reconhecimentos das disciplinas e seus discursos para realizações dos diálogos em prol dos objetivos disciplinares.

2 Para Nicolescu (1997), “a indispensável necessidade de *pontes* entre as diferentes disciplinas é atestada pelo surgimento da pluridisciplinaridade e da interdisciplinaridade em meados do século XX”. A pluridisciplinaridade traz em seus movimentos os discursos disciplinares pertencentes às ciências, são os materiais que sustentam os pilares multidisciplinares que sustentam as pontes da interdisciplinaridade.

Os princípios da interdisciplinaridade, reconhecidos como interdependência (dependência entre as ciências) e intersubjetividade (interação dos conhecimentos) possibilitam trocas entre as ciências que estavam integradas na multi e pluridisciplinaridade, as quais, agora, no movimento interdisciplinar, estão em sintonia por meio da interação no objetivo. Nesse âmbito, Fazenda (1996, p.40) defende que a interdisciplinaridade parte de uma mudança comportamental do olhar frente ao problema, agregando análises em diálogos intersubjetivos para concepção unitária da resposta/solução. Compreende-se que a prática interdisciplinar é o meio no qual as ciências aprendem e apreendem por meio da interação de suas diferenças, em relações de mutualidades, reciprocidades em prol dos objetivos. A intersubjetividade se apresenta, em consequência da interdependência, como efetivação da interdisciplinaridade, conforme apontado por Iribarry:

Ela consiste na transferência dos métodos de uma disciplina à outra e está caracterizada por três graus: 1) grau de aplicação: por exemplo, os métodos da Física Nuclear são transferidos para a Medicina gerando novos tratamentos para o câncer; 2) grau epistemológico: por exemplo, os métodos da lógica formal são transferidos para o estudo da epistemologia do Direito; 3) grau de formação de novas disciplinas: por exemplo, a transferência dos métodos da matemática para o domínio da física engendra a física matemática. O objeto é levado a um novo campo, mas ainda permanece ligado a suas características essenciais (IRIBARRY, 2003, p.485).

As transferências dos métodos para outras áreas do conhecimento são as intersubjetividades que dialogam em prol dos objetos e no decorrer das interações possibilitam as suas transcendências próprias ao tomarem consciências de seus limites e ao acolherem as contribuições de outras ciências.

A transdisciplinaridade, último estágio da gradação, parte da interdisciplinaridade. Para Nicolescu (1997, s/p) a transdisciplinaridade intui o entendimento do objetivo em seu contexto complexo associado àquilo que está “entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de todas as disciplinas” em circunstâncias separadas para um âmbito unificante.

Segundo Iribarry (2003, p.485) a prática da transdisciplinaridade consiste em etapa “[...] que não se contentará com a obtenção de interações ou reciprocidades entre pesquisas especializadas, mas situará essas ligações no interior de um sistema total, sem fronteiras estáveis entre essas disciplinas”. Ou seja, a prática transdisciplinar, parte da interdisciplinaridade que tem suas raízes na disciplina, multidisciplinaridade e pluridisciplinaridade, consistindo no cenário final derivado de múltiplos olhares em diálogo e interação. Em adição a tal concepção, Silva (2009, p.28) sintetiza o conceito como “[...] a consequência de uma síntese interdisciplinar, [...] um saber novo que se origina da interdependência de vários aspectos da realidade. Ou seja, [...] o resultado da interdisciplinaridade”. Ela possibilita que as disciplinas transcendam, a partir de um sentido, de um objetivo, sem que haja barreiras hierárquicas entre as ciências, conscientes de suas interdependências nas integrações em intersubjetivida-

des. Desta forma, ela se move na totalidade contra neutralidade, em prol da unidade do conhecimento, da explicação, sob o olhar no objetivo; ao invés de separar, ela agrega, promove um olhar transdisciplinar sobre o objeto alimentado pelos discursos interdisciplinares que compõem sua significação.

## **Formação do núcleo cultural para conservação e restauração transdisciplinar**

Conforme abordado no tópico anterior, a transdisciplinaridade possibilita a formação dos núcleos culturais. Ela é o resultado de diálogos entre os blocos científicos, seja nas ciências naturais ou humanas.

O fazer transdisciplinar está presente na conservação e restauração, visto que os profissionais da área são formados para desenvolver um olhar minucioso na busca dos aspectos que compõem os bens culturais móveis nas materialidades e imaterialidades, nos olhares das especificidades para a totalidade do objeto e para além dele:

Durante o seu trabalho, o restaurador está acostumado a perceber os menores detalhes, atrás das minúcias da obra em seus aspectos materiais. Penetrando em seus fragmentos, o restaurador está habituado a enxergar o que há por trás das pinceladas, das marcações de margens ou moldes, do trajeto da pena e do pincel, das dobras, das rasuras, das marcas oleaginosas etc. (ALMADA, 2014, p.138).

Os conceitos de disciplina, multi, pluri e interdisciplinar possibilitam o desenvolvimento dos olhares minuciosos, que pautam as práticas dos conservadores para atingir a transdisciplinaridade em suas intervenções. Dessa forma, possibilitam a unificação do conhecimento entre o material e o imaterial para a formação do núcleo cultural transdisciplinar do objeto.

A transdisciplinaridade na conservação e restauração pode ser compreendida por meio do processo interdisciplinar das investigações analíticas. O conhecimento obtido nas investigações analíticas em gradações abordado no tópico anterior pode ser utilizado para compreender como ocorre a transdisciplinaridade na conservação e restauração e na formação dos núcleos culturais.

O objeto selecionado para investigação analítica se torna o objetivo da reflexão. Disciplinas estão para o objetivo, como o objetivo está para a disciplina. Se ao pensarmos que a disciplina possui em si regras, métodos, conhecimentos, matérias, o bem cultural não é diferente; ele também possui suas especificidades que o compõem como objeto científico. O objetivo, ou bem cultural, é o ponto de encontro para multidisciplinaridade e pluridisciplinaridade, para integrarem as disciplinas em seus discursos, em suas relações, sem hierarquias, de modo a possibilitarem a interdisciplinaridade como processo de análise e compreensão com suas interdependências intersubjetivas, para tornarmos bens móveis, imóveis ou integrados, transdisciplinares.

O ponto de encontro das disciplinas neste caso será demonstrado por meio da análise reflexiva do texto “Azulejos históricos: de como a investigação analítica pode apoiar os conservadores-restauradores e os historiadores”, publicado por Mimoso na revista *Pós*, em 2014, o qual aborda a investigação analítica de azulejos portugueses históricos, realizada no *Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC)* em Lisboa-Portugal. As investigações analíticas têm como proposta reunir informações e formar conhecimento acerca dos bens culturais.

Ao partirem dos azulejos portugueses históricos, o autor elenca as disciplinas que podem contribuir para a formação do núcleo cultural do bem, conhecendo-o alicerçado em diversos discursos de concepção e interpretação, no intuito e simbologia, de representação e fundamento. A compreensão do objeto enquanto objeto representativo, enquanto item relevante no contexto patrimonial, se dá a partir da compreensão de sua pertinência para um (ns) grupo (s) social (is). Após tal reconhecimento, sua preservação instaura-se pela análise de seu estado de conservação e de seus processos degradativos, os quais partem da apreciação da obra, como salienta Mimoso (2014, p.114): “toda a investigação sobre degradação dos materiais deve começar na obra”.

Nesse caso, a partir dos azulejos portugueses históricos, do olhar para o objeto, passa-se a pesquisar de forma multi e pluridisciplinar as causas das degradações, visando eliminá-las antes da intervenção. A multidisciplinaridade busca identificar e integrar as disciplinas nos bens culturais a partir dos seus aspectos material e imaterial. No caso do texto trabalhado, as disciplinas encontradas e presentes no artigo foram a Química, a Física e a História. Após seleções das disciplinas, as ciências buscam na pluridisciplinaridade os discursos, as relações para alcançarem o objetivo.

Em articulação, Química, Ciência dos Materiais e Física propiciam um conhecimento da matéria constituinte dos bens culturais que possibilita identificar agentes de deterioração e estimar velocidades de degradação, fundamentais para o conhecimento dos processos e para o desenvolvimento de metodologias de preservação para os bens (GRANATO; CAMPOS; GOMES, 2012, p.34).

Observando-se o aspecto pluridisciplinar, discerne-se, nas áreas das ciências naturais, a química, com a identificação dos elementos e reações; e a Física, com resultantes físicos das deteriorações. Outras disciplinas poderiam ter sido utilizadas para estabelecer a representatividade do objeto enquanto patrimônio, conforme mencionado por Granato, Campos e Gomes (2012):

Uma outra gama de disciplinas está relacionada com as áreas das Humanidades e Artes. Aqui os aspectos são mais subjetivos e abstratos e muito relacionados à atribuição de valores. Podemos destacar a História, a Filosofia, a Antropologia, a Sociologia, a Arqueologia e o Direito (p.37).

No entanto, no artigo analisado, mencionou-se somente a História em tal viés, trabalhando no surgimento e nos sentidos que os azulejos portugueses históricos passaram a possuir ao longo dos tempos.

A interdisciplinaridade nas disciplinas de Química, Física e História em seus discursos, buscará criar pontes nas trocas de conhecimentos para cooperação, mutualidades e reciprocidades das ciências em prol do bem. Assim, entende-se que a interdisciplinaridade se faz indispensável na formação do conservador-restaurador, visto que este precisa colocar em diálogo e relação distintos pontos de vista para compreender seu objeto de trabalho (ALMADA, 2014). As ações e análises interdisciplinares permitem aos conservadores-restauradores o desenvolvimento dos olhares ocultos e as práticas do saber interagir diferentes disciplinas em seus discursos, para conceber os bens culturais em suas complexas existências transdisciplinares por meio das investigações analíticas.

Aqui serão apresentados os resultados transdisciplinares em composição interdisciplinar, no processo interdependente e intersubjetivo entre a Física, Química e História, o qual constatou a formação dos craquelês nos azulejos investigados. Um azulejo é formado por várias camadas: biscoito, vidrado e a pintura que pode ser realizada por diferentes técnicas. Os craquelês são resultados físicos das deteriorações devido à umidificação que adentra a camada vitrificada posterior e atinge a camada estrutural do biscoito (nomeada de chacota no português de Portugal).

A chacota dos azulejos expande-se quando é umidificada e essa expansão cresce monotonamente com o tempo, isto é, vai sempre aumentando. O vidrado não absorve água e, portanto, não se expande com a humidade. Em consequência vai ser sujeito a uma tração homogênea e em muitos azulejos acaba por se atingir um ponto em que o vidrado vai fissurar segundo um padrão de lama seca a que se chama “craquelês” (MIMOSO, 2014, p.115).

As adesões entre as camadas de biscoito e vidrado são tão altas, que a energia elástica para dissipar a carga provoca a fissura, do vidrado ao biscoito e vice-versa.

A observação do vidrado destacado mostra em geral, nestes casos, que a área dantes em contato com a chacota não tem agora senão pequenos vestígios de material cerâmico - isto é, a adesão do vidrado à chacota, que era inicialmente tão alta, degradou-se com o tempo e a partir de certa altura as fissuras dos craquelês deixaram de se propagar para o interior da chacota e passaram a propagar-se para a interface entre o vidrado e a chacota porque este passou a constituir o caminho mais fácil (*Ibid*, p.116).

Conforme a quantidade de fissuras e a ação do tempo nas reações físicas, a adesão entre as duas camadas se deteriorara em virtude da energia elástica que se propaga entre as duas superfícies, logo resultando no destacar, desprender e cair dos mosaicos. De acordo com Mimoso (2014) os vidrados contêm as imagens, os valores artísticos e decorativos dos azulejos, por isso que a sua preservação é requisito básico na conservação e restauração de azulejos.

Conforme mencionado, o destacamento do vidrado deriva da umidade que atinge a camada do biscoito. Uma reação química ocorre entre as moléculas de água

que se incorporam com os elementos do Silício (Si), Potássio (K) e Cálcio (Ca), ao formarem uma solução alcalina à sílica amorfa, entre a ligação do vidrado e o biscoito.

O mesmo ataque químico é observado no betão, sendo conhecido por “reação alcalis-sílica” ou *RAS*. Os geles têm um comportamento expansivo ao incorporar moléculas de água e é esse fenómeno que causa, pelo menos nalguns casos, o empolamento do vidrado. A fissuração aparente [...] é resultante da perda de parte dessa água no vácuo da câmara do MEV (MIMOSA, 2014, p.118).

As interações entre os elementos Si, K e Ca, formam uma massa que ao entrar em contato com a água (H<sub>2</sub>O) desenvolve uma expansão volumétrica, provocando bolhas, conhecida como empolamento do vidrado.

A adesão perdida pelo processo de empolamento do vidrado pode ser readquirida no recozimento. De acordo com Mimoso (2014), o recozimento não pode ser realizado em azulejos históricos, pois tal ação apagaria a trajetória do objeto, neste caso fez-se necessário desenvolver uma cola para evitar o descolamento total e perda do vidrado.

Sob a História, o artigo apresentou um estudo de caso com dois azulejos portugueses de 1558: um do monumento de Paço Ducal em Vila Viçosa e outro do qual não se sabe a procedência. As investigações buscaram saber se eram das mesmas origens oficiais ou de diferentes, por meio de exames realizados nas morfologias externas e internas de ambos os azulejos ao ponto de contribuírem nas composições de suas histórias. Os primeiros exames procuraram detalhar as morfologias das inclusões dos vidrados nos biscoitos, compostas pela granulometria das inclusões, processos de cozeduras em suas temperaturas, resfriamentos, dentre outros aspectos, possibilitando identificar as “impresões digitais” das oficinas que produziram os azulejos. Segundo Mimoso (2014), os resultados analíticos das investigações de ambos vidrados apontaram que as inclusões e o desenvolvimentos eram similares, com ausências quase totais de fissurações por voltas dos maiores grãos de sílica e sugerem uma origem em um mesmo centro de produção com a possibilidade da mesma origem oficial. Os biscoitos de ambos azulejos, possuem diferenças nas matérias primas e nos ciclos de cozedura. Nas investigações se revelaram semelhanças na composição elementar e diferenças na composição cristalográfica.

O registo difratométrico [...] indica que, apesar dos teores de cálcio serem semelhantes em ambos os azulejos, no azulejo de origem desconhecida a calcite é magnésiana e o seu teor muito mais alto do que no azulejo de 1558. A análise térmica permitiu determinar que os teores de calcite eram de respetivamente 21,8% e 8,5% (MIMOSO, 2014, p.122).

Os resultados históricos, apresentam que os azulejos seguem a mesma tecnologia, num mesmo centro de produção, se sabe que um deles foi produzido nas oficinas de Antuérpia, o outro atribuído a uma origem oficial da mesma cidade. Os exames sugerem que os biscoitos foram produzidos em diferentes oficinas, no entanto, os vidrados, numa mesma oficina.

Os conhecimentos adquiridos pela interdisciplinaridade, sob objetivo da *Investigação Analítica dos Azulejos Portugueses Históricos*, só foram possíveis por meio da compreensão do que é disciplina e seu desenlace nos movimentos integrados de multi e pluridisciplinar à transdisciplinaridade, formando seu núcleo cultural.

Na transdisciplinaridade, a descrição geral envolve uma coordenação de todas as disciplinas e interdisciplinas em um sistema de ensino inovado, sobre a base de uma axiomática geral. É um tipo de sistema de níveis e objetivos múltiplos. A coordenação propõe uma finalidade comum dos sistemas (IRIBARRY, 2003, p. 484).

O que torna o núcleo do bem cultural e a conservação-restauração transdisciplinares são o trabalho mútuo, a reciprocidade e cooperação, interações dos conhecimentos e consciências das interdependências entre as disciplinas em seus discursos alinhadas aos objetivos, com as práticas do saber situar os objetos de estudos em diferentes contextos para além deles.

## Considerações Finais

Por meio da análise de um texto já publicado, pode-se visualizar a formação de um discurso transdisciplinar e não interdisciplinar na Conservação e Restauração. Os resultados apresentados pelo autor, concebidos de forma transdisciplinar, só foram possíveis devidos aos processos de compreensões e gradações acerca dos conceitos de disciplina, multi, pluri, e interdisciplinaridade alinhadas aos objetivos.

Ao explicar os conceitos de multi e pluri são possíveis os princípios da interdisciplinaridade, como: a interdependência, onde as disciplinas se reconhecem interdisciplinares, compreendendo que sozinhas não se formam e nem alcançam os objetivos almejados; a intersubjetividade, onde as disciplinas, assim como os objetivos, bens culturais, se reconhecem diferentes, mas, frutos das interações das ciências em seus discursos.

A transdisciplinaridade que engloba a interdisciplinaridade em suas complexidades, indo além desta, leva à formação dos conhecimentos, dos objetos, dos objetivos, dos núcleos culturais, dos bens móveis, imóveis e integrados, das ações dos conservadores e restauradores, ao se perceberem como formas sem barreiras abertas às transformações conforme interação em outras perspectivas, contextos, espaços e tempos. São além daquilo que se formaram, são formas abertas às totalidades, aos movimentos unos e unificantes.

## Referências

ALMADA, M. **Cultura escrita e materialidade**: possibilidades interdisciplinares de pesquisa. Belo Horizonte, MG: PÓS: REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - EBA/UFMG, 2014.

FAZENDA, I. C. A. **Integração e Interdisciplinaridade no Ensino Brasileiro: Efetividade ou ideologia?** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FAZENDA, I. C. A. **Interdisciplinaridade: história, teoria e pesquisa.** Campinas, SP: Papirus, 2012.

FAZENDA, I. C. A. **Interdisciplinaridade: um projeto em parceria.** São Paulo: Edições Loyola, 1995.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso.** São Paulo: LOYOLA, 1996.

GRANATO, M; CAMPOS G. N; GOMES, O. F. M. **Interdisciplinaridade e Preservação: a caracterização microanalítica dos ornatos e da escultura da Águia da cobertura de cobre do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.** Brasília: Museologia & Interdisciplinaridade, 2012.

IRIBARRY, I. N. **Aproximações sobre a Transdisciplinaridade: Algumas Linhas Históricas, Fundamentos e Princípios Aplicados ao Trabalho de Equipe.** Porto Alegre, RS: Psicologia: Reflexão e Crítica, 2003.

MIMOSO, J. M. **Azulejos históricos: de como a investigação analítica pode apoiar os conservadores-restauradores e os historiadores.** Belo Horizonte: Pós, 2014.

NICOLESCU, B. **A Evolução Transdisciplinar a Universidade: Condição para o Desenvolvimento Sustentável.** In: Conferência no Congresso International "A Responsabilidade da Universidade para com a Sociedade". Bangkok, TH, 1997. Disponível em <<http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c8por.php>>. Acesso 10/04/2019.

PEREZ, Olívia Cristina. **O Que é Interdisciplinaridade?** Definições mais comuns em Artigos Científicos Brasileiros. Rio de Janeiro, RJ 4 INTERSEÇÕES, 2018.

SILVA, K. V. **Dicionário de conceitos históricos.** São Paulo: Contexto, 2009.

## 4.2. REFLEXÕES ACERCA DA RELAÇÃO ENTRE O PATRIMÔNIO INDUSTRIAL E A MUSEOLOGIA

**Daniela Vieira Goularte**  
*Mestranda do PPGMP/ICH/UFPel*  
*arquiela@gmail.com*

**Sidney Gonçalves Vieira**  
*Pós-Doutor pelo Departamento de Geografia da Universidade de Barcelona*  
*Professor Titular do Departamento de Geografia/ICH/UFPel*  
*sid.geo@gmail.com*

**Resumo:** As reflexões apresentadas neste artigo relacionam-se com o projeto de pesquisa, desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, denominado UM LUGAR PARA CHAMAR DE UFPel: estudo sobre percepção, valores e atitudes do espaço-tempo compartilhados entre passado e presente, e entre a Zona do Porto e a Universidade, tendo como principal ponto de convergência entre eles a proposta de produção de pesquisa, preservação e comunicação acerca do patrimônio industrial da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O projeto tem dentre seus objetivos gerais conhecer a percepção, as atitudes e os valores em relação aos bens do patrimônio industrial dessa universidade, a partir do ponto de vista dos usuários, enquanto este artigo propõe a reflexão sobre as possibilidades de que esses bens sejam devidamente identificados e qualificados como elementos museográficos, contribuindo para a construção de novos conhecimentos sobre essa temática. Neste sentido, a universidade, além de ser produtora de pesquisa, é vista também como um objeto de pesquisa, se constituindo numa combinação em potencial para o desenvolvimento de inovações no campo museal e museológico a partir da singularidade do seu patrimônio.

**Palavras-chave:** Universidade Federal de Pelotas. Patrimônio Industrial. Museologia.

### A formação do patrimônio industrial em Pelotas

A cidade de Pelotas surge a partir de 1780 com o início da atividade charqueadora as margens do Arroio Pelotas. A localização foi estratégica para o desenvolvimento dessa atividade devido à abundância de gado na região da campanha e pelos diversos cursos hídricos que conformaram um centro de convergência de rotas comerciais. O crescimento populacional e econômico promovido por essa atividade na região desencadeou o surgimento de uma aristocracia local que aspirava pela construção de um espaço urbano para o desenvolvimento das relações socioculturais.

A urbanização inicia-se a partir de uma capela, seguindo a tradição das cidades luso-americanas (GUTIERRES, 2004, p. 114-116), e seguindo também, o traçado urbano definido na planta de 1815, conhecido como o primeiro loteamento. Nesta época, Pelotas ainda não era uma cidade, e, portanto, esse primeiro loteamento – da freguesia de São Francisco de Paula – pertencia à cidade de Rio Grande.

Para Gutierrez (2004), em virtude da grande demanda comercial do charque, fez-se necessária a ampliação dos meios de transporte que atendessem às exportações e importações de mercadorias. Em 1832 iniciam as atividades de navegação fluvial localizadas no Porto, com o transporte de carga e de passageiros entre São Francisco de Paula e a cidade de Rio Grande. No ano de 1830 a freguesia foi elevada à Vila, e em 1835 à cidade.

O aumento das atividades no Porto acabou direcionando o crescimento urbano em sua direção. A planta do segundo loteamento é datada de 1835. É no segundo loteamento que se construíram os principais prédios de estilo arquitetônico eclético, como teatro, clubes comerciais, bancos, biblioteca pública, residências particulares, incluindo as dos barões do charque, os quais eram representativos da aristocracia, e dos ideais socioeconômicos e culturais da época.

Em 1884 foi inaugurada a estrada de ferro ligando Rio Grande à Bagé, passando por Pelotas, e possibilitando assim a circulação de mercadorias desde o porto marítimo até a região da campanha gaúcha (PAULITCSH, 2008). Mesmo com a facilidade de escoamento da produção através dessas duas redes de transportes, a atividade charqueadora não conseguiu se manter como a principal atividade econômica na virada do século XIX para o século XX. A abolição da escravatura, em 1888, afetou diretamente essa atividade provocando uma crise, que se agravou com o coincidente período da imigração alemã para a região.

Conforme Pesavento (1985), a vinda dos imigrantes estrangeiros para o Brasil no século XIX é um movimento que se insere no amplo processo de expansão mundial do capitalismo, que por sua vez é uma consequência da revolução industrial. Os problemas oriundos da industrialização na Europa, como a expulsão do camponês da terra, destruição das pequenas produções artesanais, geração de mão de obra excedente e sua incapacidade de ser absorvida pela indústria, ocorrem na Alemanha e Itália tardiamente por causa de suas unificações e industrializações também tardias.

É com a vinda dos imigrantes, principalmente os alemães, e especificamente os chamados de “burguês imigrante” (PESAVENTO, 1985, p. 32-37) que trouxeram consigo o capital e as novas tecnologias, que a industrialização se inicia em Pelotas. Algumas das indústrias mais expressivas fundadas por alemães na segunda metade do século XIX foram: F.C.Lang S.A., fundada em 20 de setembro de 1864, por Frederico Carlos Lang; Cervejaria Ritter, fundada em 1870, por Carlos Ritter; Cervejaria Sul Rio-Grandense, fundada em 24 de setembro de 1889, por Leopoldo Haertel (FERREIRA, 2011). O trabalho de pesquisa desenvolvido por Ferreira (2011), intitulado *Patrimônio Industrial Rural e Urbano na cidade de Pelotas*, constitui num inventário com cerca de uma centena de remanescentes do patrimônio industrial da cidade.

O espaço localizado entre o Porto e a Estação Férrea foi favorável para a instalação de diversas indústrias, devido à proximidade com essas infraestruturas de transporte, o que acarretou na formação espontânea de uma zona industrial, que foi se consolidando até meados do século XX através da instalação de diversas fábricas, bem como a instalação de infraestruturas, equipamentos urbanos e demais edifícios que propiciaram o desenvolvimento de atividades sociais, como vilas operárias, clubes sociais, e escolas. Conforme Keller (*Apud* ESSINGER, 2009) a implementação de ações que ligassem o trabalhador à fábrica, através da dotação de um complexo aparato socioeconômico, cultural e político no entorno da fábrica, fazia parte de uma política de excelência e elevação no patamar das fábricas na época.

De acordo com Brito (2011), o processo de industrialização na cidade foi significativo para o seu desenvolvimento econômico, social e histórico. Influenciou o crescimento populacional, configurou bairros, modificou o zoneamento urbano, desenvolveu novos meios de transporte e circulação, modernizou o sistema de saneamento, e transformou a cidade num pólo econômico da metade sul do estado. O patrimônio arquitetônico e urbano construído neste período é representativo da ascendente burguesia industrial e comercial de Pelotas, e dos ideais nacionalistas e modernistas da época.

Devido a sucessivas crises econômicas vivenciadas ao longo do século XX, e com o início da globalização e da revolução técnico-científico-informacional presenciadas nas últimas décadas, diversas fábricas decretaram falência, foram abandonadas e entraram em um processo de degradação. Nos últimos anos, o perfil econômico da cidade se consolida pelo comércio e prestação de serviços, em detrimento da indústria, e em relação à economia do estado, a produção industrial vem apresentando decréscimos desde o final da década dos anos 90 do século XX. Diante dessa crise, a cidade vem tentando encontrar novas formas de solucionar as problemáticas espaciais e econômicas, atribuindo novos usos a esses antigos lugares de trabalho e de memória.

## **Os instrumentos legais e a atividade museológica na preservação do patrimônio**

Pode-se afirmar que a cidade de Pelotas construiu um acervo de bens imóveis, composto pelos patrimônios arquitetônico e urbano, além de diversos bens móveis, que documentam os períodos socioeconômicos mais produtivos da cidade, muitos deles reconhecidos e salvaguardados desde a esfera municipal até a federal. Alguns exemplos do tombamento federal são o Teatro Sete de Abril, de 1834; a Caixa d'água, de 1875, situada na Praça Piratinino de Almeida; e as Casas 2, 6 e 8, no entorno da Praça Coronel Pedro Osório, construídas por volta de 1880. Recentemente as Praças José Bonifácio, Coronel Pedro Osório, Piratinino de Almeida, Cipriano Barcelos e o Parque Dom Antônio Zattera, conjuntamente com a Charqueada São João e a Chácara da Baronesa foram reconhecidas como Patrimônio Cultural Brasileiro.

Percebe-se um amplo reconhecimento, desenvolvimento de políticas de preservação e divulgação dos bens patrimoniais luso-brasileiros e ecléticos, oriundos do período charqueador. Os museus cumprem uma função essencial neste sentido, desenvolvendo projetos que garantem a preservação, a comunicação e a pesquisa a cerca do conhecimento sobre esses bens. Dentre os museus voltados para a referida temática tem-se o Museu Parque da Baronesa, a Charqueada Santa Rita, e o Casarão 8.

Não resta dúvida sobre a importância desse período para a formação e a consolidação do espaço urbano da cidade, além da construção de um patrimônio cultural diversificado. Porém, a desconsideração sobre o período da industrialização, que ocorreu desde a segunda metade do século XIX até meados do século XX, limita a compreensão da dimensão do patrimônio cultural de Pelotas. De acordo com o arqueólogo José Luiz de Moraes, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo:

O Brasil não desenvolveu uma cultura de preservação industrial. [...] Para a maioria da população, construção de valor histórico ainda é aquela de estilo arquitetônico antigo ou que teve algum dia um uso cultural ou social relevante. Como as fábricas e o mundo do trabalho jamais desfrutaram aqui dessa aura de nobreza, a preservação dos espaços fabris sempre foi vista como algo secundário [...] (MAWAKDIYE, 2003).

Analisando a evolução dos conceitos de patrimônio cultural e das práticas de salvaguarda desses patrimônios, podemos afirmar que o reconhecimento do patrimônio industrial é muito recente, surgindo após a segunda guerra mundial. Nesse momento dá-se conta das perdas significativas devido à destruição de diversas fábricas, ao mesmo tempo em que se iniciam transformações tecnológicas, vindo a substituir os antigos sistemas produtivos. Uma carta patrimonial, voltada para a salvaguarda deste tipo específico de patrimônio surge somente em 2003, após conferência do TICCIH – *The International Committee for Conservation of the Industrial Heritage* em Nizhny Tagill, na Rússia. Infelizmente, devido à recente conscientização sobre os valores contidos nesse tipo de patrimônio, muitas perdas ocorreram, sejam por arruinamentos naturais, descaso ou por demolições intencionais. Para Rodrigues (2010), o IPHAN foi pioneiro em tombar, em 1963, as Ruínas do Engenho de São Jorge Erasmos, lugar de fabricação do principal produto de exportação da Colônia, o açúcar, e em 1964, a Real Fábrica de Ferro de Ipanema, datada de 1810, mesmo sem haver uma política ou diretrizes sistemáticas para o tombamento de bens industriais.

Em Pelotas, diversos prédios que abrigaram antigas fábricas, localizados no bairro Porto, foram contemplados pelas ações de preservação através das leis municipais nº 4.568/2000 que institui as Zonas de Preservação do Patrimônio Cultural (ZPPCs) e o inventário dos bens representativos da arquitetura pelotense, pelos decretos nº 4.490/2003 e 4.703/2004. Os imóveis foram enquadrados no nível de preservação II – Nível 2, definido pelo Art. 69 do III Plano Diretor de Pelotas como:

II - Nível 2: Inclui os imóveis componentes do Patrimônio Cultural que ensejam a preservação de suas características

arquitetônicas, artísticas e decorativas externas, ou seja, a preservação integral de sua(s) fachada(s) pública(s) e volumetria, as quais possibilitam a leitura tipológica do prédio. Poderão sofrer intervenções internas, desde que mantidas e respeitadas suas características externas. Sua preservação é de extrema importância para o resgate da memória da cidade (III Plano Diretor de Pelotas).

Desde fins dos anos 90 do século XX, vem se desenvolvendo em Pelotas a tendência de reutilização dos antigos prédios industriais para fins institucionais, principalmente pelas duas instituições de ensino federal, Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e o Instituto Federal Sul-rio-grandense (IF-Sul). Ocorre que no processo de projeto e execução para a reutilização dessas antigas fábricas foram desconsideradas as plantas internas dos prédios, bem como diversas estruturas que compunham a estética industrial.

Um exemplo foi o caso do Frigorífico Pelotense – Anglo S.A. que atualmente abriga setores acadêmicos e administrativos da UFPel, e que teve sua estrutura interna demolida e maquinário descartado.



Figuras 01 e 02 - Enquadramento de conjunto – Frigorífico Pelotense – Anglo S.A.  
Relação entre o espaço interior e seu maquinário.  
Foto: Paulo Momento, 2005.



Figuras 03 - Espaço externo – Frigorífico Pelotense – Anglo S.A.  
Descarte do maquinário durante reforma do prédio.  
Foto: Paulo Momento, 2009.

Dentre as recomendações feitas pela carta patrimonial de Nizhny Tagil para a preservação do patrimônio industrial tem-se:

A conservação do patrimônio industrial depende da preservação da sua **integridade funcional**, e as intervenções realizadas num sítio industrial devem, tanto quanto possível, visar à manutenção desta integridade. O valor e a autenticidade de um sítio industrial podem ser fortemente reduzidos se a maquinaria ou componentes essenciais forem retirados, ou se os elementos secundários que fazem parte do conjunto forem destruídos (TIC-CIH, 2003, grifo nosso).

Observa-se que há uma incompatibilidade entre o nível de preservação II – Nível 2, definido pelo Art. 69 do III Plano Diretor de Pelotas, e o instrumento de preservação mundial, carta patrimonial de Nizhny Tagil. Enquanto a carta se preocupa com a integridade funcional e autenticidade do conjunto, os instrumentos locais se preocupam apenas com as características externas, autorizando intervenções internas, mesmo que isso acarrete em perdas significativas para a compreensão deste tipo específico de patrimônio. A manutenção do conceito original da obra<sup>1</sup> vai ao encontro de outra

1 No conceito original da obra estão presentes a integridade funcional (Carta Nizhny Tagil, 2003) e a “unidade potencial”, que de acordo com Brandi, significa a singularíssima unidade da qual goza a obra, pela qual sua forma é concebida como indivisível, não podendo ser considerada como composta por partes, e devendo subsistir potencialmente como um todo (BRANDI, 2004, pg.41-51). A teoria brandiana caracteriza-se como “restauro-crítico” e envolve a análise e o reconhecimento da obra nos seus aspectos físico e formais, de sua transformação ao longo do tempo, acordando a intervenção junto às instâncias estéticas e históricas, com o intuito de valorizar e transmitir a obra ao futuro.

recomendação feita pela carta de Nizhny Tagil ao mencionar que “As novas utilizações devem respeitar o material específico e os esquemas originais de circulação e de produção, sendo tanto quanto possível compatíveis com a sua anterior utilização” (TICCIH, 2003).

De acordo com a carta, os elementos móveis e imóveis pertencentes ao cotidiano de trabalho da fábrica, como maquinário e outras estruturas específicas, caracterizam o seu acervo documental, e sua preservação garante a legibilidade do processo produtivo e a compreensão do conteúdo da obra. Essa recomendação funciona de forma análoga à proposta desenvolvida pela instituição museológica conhecida como “museu-casa” (CHAGAS, 2002) que proporciona suas atividades através da relação entre seus bens móveis e imóveis, ou seja, os elementos arquitetônicos que definem o espaço também dão suporte aos objetos de uso cotidiano pertencentes ao lugar, e juntos se complementam dando coerência à narrativa da obra, integrando assim o acervo documental desse tipo de museu.

## O patrimônio industrial da universidade e a museologia

Em seu texto denominado *O mal-estar no patrimônio: Identidade, tempo e destruição*, Gonçalves (2015) traz uma reflexão sobre diferentes formas de lidar com a destruição como parte do processo de preservação, inclusive de forma positiva e natural. Para Berman (1982) *O Fausto de Goethe* é a primeira e ainda a melhor tragédia do desenvolvimento, na qual Fausto deseja para si mesmo “um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, [...] até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante do seu desenvolvimento”.

As perdas, que se iniciaram no final do século XX com o abandono e consequente degradação das fábricas, e se mantiveram no início do século XXI com as demolições ocorridas durante os processos de reutilização dos prédios, têm incitado um movimento de busca por conhecimento sobre essa temática do patrimônio industrial da cidade. A experiência vivenciada atualmente, pelo compartilhamento entre os antigos ambientes das fábricas e as atividades acadêmicas, proporciona diariamente situação nas quais nos deparamos com elementos surpresas e patologias permanentes nas edificações, cujas origens provêm do desconhecimento da estrutura e do funcionamento original dos prédios, ao mesmo tempo em que desperta o interesse pela busca de desvendar esse desconhecido. Se esses elementos, também denominados “coisas” forem devidamente identificados, classificados e qualificados, podemos dizer que estamos praticando alguns procedimentos técnicos de documentação museográfica nesses espaços.

A universidade, sendo uma instituição de produção de ensino, pesquisa e extensão, e sendo também proprietária de diversos prédios industriais e, portanto, responsável pelas ações de planejamento de uso e manutenção dos mesmos, encontra-se numa condição em potencial para ser um rico objeto de estudo, de preservação, comunicação e pesquisa sobre esse tema. Considerando que é baseado na “imaginação

museal” (CHAGAS, 2002, p.57) que os museus são produzidos, reconhecidos, lidos, inventados e reinventados, pergunto se “ela” não seria uma aliada na transformação da universidade num espaço multifuncional, compartilhando funções institucionais e museológicas? Para Chagas, a imaginação museal deve ser compreendida como:

A capacidade humana de trabalhar com a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. A imaginação museal é aquilo que propicia a experiência de organização no espaço – seja ele um território ou um *desterritório* – de uma narrativa que lança mão de imagens, formas e objetos, transformando-os em suportes de discursos, de memórias, de valores, de esquecimentos, de poderes e etc, transformando-os em dispositivos mediadores de tempo e pessoas diferentes (CHAGAS, 2002, p. 57).

Para o senso comum, a noção de museu geralmente é atribuída à “um lugar onde estão guardadas algumas coisas velhas que alguém vai ver” (CHAGAS, 2002, p. 56), mesmo que o adjetivo velho, neste caso, não esteja atribuindo um valor negativo às coisas, mas sim de qualificação dessas coisas. Mesmo que as funções de pesquisa e comunicação sejam básicas na vida dos museus, isso não está claro para a maioria das pessoas. A Universidade Federal de Pelotas tem um patrimônio em potencial para explorar, reinventar a inovar nesse universo museológico.

## Referências

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. 1º Reimpressão. São Paulo – SP, Editora Schwarcz Ltda, 1986.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. 3º Edição. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BRITTO, Natália Daniela Soares Sá. **Industrialização e desindustrialização do espaço urbano na cidade de Pelotas (RS)**. 2011. 108 p. Dissertação de Mestrado, FURG, Rio Grande, 2011.

CHAGAS, Mário. A pesquisa ampliando a possibilidade de comunicação no museu-casa – *In: Anais do I Seminário sobre Museus-Casas: Pesquisa e Documentação* – Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

CHAGAS, Mário. Pesquisa e Comunicação: Mútuo Desafio – *In: Anais do IV Seminário sobre Museus-Casas: Pesquisa e Documentação* – Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi. **Patrimônio Industrial Rural e Urbano na cidade de Pelotas, RS**. Projeto de pesquisa UFPEL. Pelotas, 2011.

FILHO, Nelson Goularte Reis. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. 10º edição. São Paulo. Ed. Perspectiva S.A. 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O mal-estar no patrimônio: Identidade, tempo e destruição**. Revista Estudos Históricos, v.28, n.55, p.211-228, 2015.

GUTIERREZ, Ester Judite Bendjouya. **Barro e Sangue: mão de obra, arquitetura e urbanismo em Pelotas (1777-1888)**. Pelotas: Ed. UFPEL, 2004.

MAWAKDIYE, Alberto. **Vazios e ruínas industriais. Ensaio sobre friches urbanos. Problemas Brasileiros**. Revista Eletrônica do SESC - nº 374, SP. Março e abril 2003. Disponível em:

<[http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas\\_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao\\_Id=239&breadcrumb=1&Artigo\\_ID=3759&IDCategoria=4134&reftype=1](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=239&breadcrumb=1&Artigo_ID=3759&IDCategoria=4134&reftype=1)>. Acesso em 05 mai 2014.

MOURA, Rosa Maria Garcia Rolim. SCHLEE, Andrey Rosenthal. **100 Imagens da Arquitetura Pelotense**. Pelotas, 1998.

PAUL, Ricoeur. Arquitetura e Narratividade, *In: Urbanisme*, n. 303, nov./dez., 1998, p.44-51.

PAULITSCH, Vivian da Silva. **Rheingantz: uma vila operária em Rio Grande**. Rio Grande: Editora da FURG, 2008.

PELOTAS. Lei nº 4.568/2000. **Declara área da cidade como Zonas de Preservação do Patrimônio Cultural de Pelotas – ZPPCS – Lista seus bens integrantes e dá outras providências**.

PELOTAS. Lei nº 5.502/2008. **III Plano Diretor de Pelotas**.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História da indústria sul-rio-grandense**. Guaíba, Riocell, 1985.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PELOTAS. Secretaria Municipal de Cultura. **Manual do usuário de imóveis inventariados**. Pelotas: Edigraf, 2007. 51p.

RIEGL, Aloïs. **El culto moderno a los monumentos**. Madrid. Machado Libros S.A., 2008.

RODRIGUES, Marly. **Patrimônio Industrial, ente o fetiche e a memória**. Usjt – arq. urb – número 3/ primeiro semestre de 2010. Disponível em: <[http://www.usjt.br/arq.urb/numero\\_03/4arqurb3-marly.pdf](http://www.usjt.br/arq.urb/numero_03/4arqurb3-marly.pdf)>. Acesso em: 14 jul. 2014.

TICCIH. The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage. **Carta de Nizhny Tagil sobre o Patrimônio Industrial**. Julho 2003.

### 4.3. PROJETO DE VISIBILIDADE DO NEGRO: OUTRAS HISTÓRIAS NO MUSEU DA BARONESA, PELOTAS, RS

**Fabiane Rodrigues Moraes**

*Conservadora-Restauradora e Diretora do Museu da Baronesa/ Prefeitura Municipal de Pelotas*  
*rmconservacaoerestauo@gmail.com*

**Annelise Costa Montone**

*Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural/UFPEL*  
*Professora do departamento de Museologia, Conservação e Restauro/ICH/UFPEL*  
*annelisemontone@gmail.com*

**Marcelo Hansen Madail**

*Conservador-Restaurador do Museu da Baronesa/ Prefeitura Municipal de Pelotas*  
*m.madail@hotmail.com*

**Aline de Mesquita Duarte**

*Graduanda do Curso de Antropologia/UFPEL; Estagiária do Museu da Baronesa/ Prefeitura Municipal de Pelotas*  
*alinemesqd@hotmail.com*

**Resumo:** O presente texto possui como objetivo relatar e registrar as ações que se desenvolveram no Museu Municipal Parque da Baronesa (MMPB), no âmbito do projeto de “Visibilidade do negro no discurso do Museu da Baronesa”, e que possibilitaram a inclusão de aspectos silenciados da dinâmica social daquele antigo espaço doméstico, que incluía os seus trabalhadores, escravizados e livres. O projeto provocou a discussão sobre uma ausência, cuja presença foi fundamental na construção das raízes da cidade de Pelotas e do sul do Rio Grande do Sul. O relato se insere na temática da 17ª Semana Nacional de Museus, “Museus como núcleos culturais: o futuro das tradições”, destacando o museu como um lugar de experiências múltiplas e diversas.

**Palavras-chave:** Museu da Baronesa. Museus. Visibilidade do negro. Pelotas.

Ao associar o tema da 17ª Semana Nacional de Museus, “Museus como núcleos culturais: o futuro das tradições”, à poética de Paulo Leminski, a proposta do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) provoca a reflexão sobre uma imaginação que não é prisioneira de tempos precisos: “todo tempo é intenso e tenso” - o tempo dos museus. Sobre o núcleo ou centro, sua existência se dá em relação a algo externo e, em contrapartida, “todo e qualquer ponto periférico pode se transformar em centro”.

Segundo Álvaro Marins de Almeida, do IBRAM, os museus nos proporcionam experiências múltiplas e diversas. Neles podemos “[...] visitar uma tradição, uma história,

um lugar de memória e refletir [...]” sobre isso: o espaço do museu pode ser um local de encontro e, também, de desencontro, do que é lembrado e do que é esquecido.

O presente texto possui como objetivo relatar e registrar as ações que se desenvolveram no Museu Municipal Parque da Baronesa (MMPB), no âmbito do projeto de “Visibilidade do negro no discurso do Museu da Baronesa”, e que possibilitaram a inclusão de aspectos silenciados da dinâmica social daquele antigo espaço doméstico.

## Museu Municipal Parque da Baronesa - histórico e criação

O MMPB se constituiu a partir da antiga Chácara da Baronesa e está localizado no bairro Areal, na cidade de Pelotas, RS. A propriedade, inicialmente, pertenceu ao Coronel Annibal Antunes Maciel (1809-1874), charqueador e comerciante nascido em Rio Grande, e sua esposa Felisbina da Silva Antunes (1808-1870). Na década de 1870, por herança materna, a área passou oficialmente ao seu filho Annibal Antunes Maciel Júnior (1838-1887)<sup>1</sup>.

Nessa época, Pelotas vivia o apogeu das charqueadas (estabelecimentos para produção de carne salgada), erguidas na região desde os primeiros anos do século XIX. Utilizando-se do trabalho do negro escravizado, a indústria do charque se desenvolveu às margens do Arroio Pelotas e do Canal São Gonçalo, tornando a cidade um importante centro econômico do Rio Grande do Sul e do Brasil. Os senhores do charque desfrutaram essa riqueza e investiram na modernização da cidade: na arquitetura, nos espaços públicos e culturais e na infraestrutura urbana (MAGALHÃES, 1993; GUTIERREZ, 2001; VARGAS, 2007).

Annibal A. M. Júnior, natural de Rio Grande, era Bacharel em Ciências Físicas e Matemáticas e proprietário de fazendas de gado. Sua esposa, Amélia Hartley Antunes Maciel (1848-1919), era carioca e descendente de ingleses por via paterna. Casaram-se em 1864, no Rio de Janeiro, onde ambos moravam. Possivelmente, logo após 1870, o casal mudou-se para Pelotas, instalando-se na chácara que, no século XIX, ficou conhecida como Parque Annibal.

Em 1884, ele recebeu o título de Barão de Três Serros do Imperador Dom Pedro II, em reconhecimento à sua participação no ato que emancipou, nesse mesmo ano, uma grande parcela de escravos de Pelotas. Esse ato, arranjado aos moldes da época, determinava certas condições à liberdade dos trabalhadores escravizados, conforme Pinto (2013, p.301), por exemplo, descreve em seu trabalho:

No dia 27 de agosto do ano de 1884, era registrada a carta de alforria condicionada da cativa Martinha, propriedade do Doutor Miguel Rodrigues Barcelos, filho de um dos charqueadores mais abastados da cidade de Pelotas de outrora. A carta de alforria tinha sido concedida no dia anterior a esta trabalhadora (26-08-1884). No papel da liberdade constava que Martinha, preta, de apenas 23 anos, trabalhava com o ofício de costureira, e teria a sua liberdade condicional, visto que deveria “prestar-me seus serviços por mais 6 anos”.

<sup>1</sup> Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

A arquitetura da chácara, incluindo a residência e jardins, preservou as manifestações românticas e clássicas características da segunda metade do século XIX. A partir de 1890, a morada também acolheu a família da filha mais velha do casal, Amélia Annibal Hartley Maciel (1869-1966), conhecida como Dona Sinhá, que se casou com Lourival Antunes Maciel (1857-1948), seu primo. Ao longo da primeira metade do século XX, os descendentes de Sinhá e Lourival estabeleceram-se na, então, capital federal. Dessa forma, a chácara passou a ser um local de veraneio, recebendo seus filhos e netos, até aproximadamente o início da década de 1970.

Em 1978, uma parte da propriedade foi entregue, pela família, à tutela do município, sob a condição de que o parque e a casa fossem abertos ao público. Entre 1978 e 1982, o local recebeu obras de restauração orientadas por arquitetos da Prefeitura. O museu, de cunho histórico, foi inaugurado em 1982 e está vinculado à Secretaria Municipal de Cultura. A instituição foi criada, legalmente, pelo Decreto Municipal nº 3069, de 15 de abril de 1992.

O prédio do museu manteve a tipologia de residência. Com peças doadas pela família Antunes Maciel e outras recebidas da comunidade, seu acervo traz representações de modos de vida, de hábitos e relacionamentos da sociedade pelotense, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. A coleção, de aproximadamente 3720 objetos, foi composta por mobiliário, objetos de decoração e utilidade doméstica, vestuário e seus complementos, objetos de uso pessoal, livros, fotografias, jornais, documentos, pinturas de cavalete e a casa de morada com seus jardins.

Em 1985, o prédio e o parque foram tombados como patrimônio histórico e cultural do município. No mês de maio de 2018, a Chácara da Baronesa foi reconhecida como parte do Conjunto Histórico de Pelotas, cujo tombamento se associou ao registro dos modos de fazer os doces das Tradições Doceiras da Região de Pelotas e Antiga Pelotas (Arroio do Padre, Capão do Leão, Morro Redondo e Turuçu).

O Museu da Baronesa tem como missão a salvaguarda de bens de valor histórico e cultural, móveis e imóveis, que representem os usos e costumes da sociedade pelotense, que abrangem as últimas décadas do século XIX até a década de 30 do século XX, bem como a sua preservação, investigação, interpretação, comunicação e exposição ao público para fins de estudo, pesquisa, turismo, contemplação e promoção do conhecimento e educação, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, com base nos preceitos da Lei Federal nº 11.904/2009 e do Código de Ética do ICOM. O texto da missão do museu foi revisado e atualizado em 2014. A mudança mais significativa foi a inclusão da palavra “sociedade” no lugar de “elite”, ampliando as possibilidades de representatividade que a instituição poderia alcançar.

## **Visibilidade do negro no discurso do Museu da Baronesa**

Os questionamentos sobre os atores esquecidos, na história contada na “Casa da Baronesa”, sempre ocorreram, verbalmente ou nas observações encontradas nos cadernos de sugestões, deixados sobre um móvel ao final da visitação. A chácara,

representativa de um segmento da sociedade do século XIX, muitas vezes chamava a atenção do público pela pouca, ou quase nenhuma, informação sobre os trabalhadores escravizados. Como não havia acervo para uma referência material, o assunto ficava disperso e parecia não pertencer ao Museu da Baronesa.

Em 2014, o tema do Dia do Patrimônio, promovido pela Secretaria de Cultura de Pelotas, foi a “Herança Cultural Africana”, envolvendo a cultura negra, o sincretismo religioso e sua influência na história da cidade. Este foi o incentivo para que a equipe do museu encontrasse uma forma de comunicar a presença da mão de obra escravizada, na morada do século XIX. Não havia como negar a presença daquele que trabalhou para que a casa funcionasse e abrigasse uma numerosa família e para que a cidade fosse uma das mais ricas da região, nesse período. Na temática dos hábitos e costumes faltava um personagem.

A forma como a temática do Dia do Patrimônio seria abordada, no Museu da Baronesa, foi inspirada pela exposição que estava vigente naquele momento: “Coleção Acervo Sacro do Museu da Baronesa”. Assim, após uma pesquisa que investigou a correspondência dos santos católicos com as religiões de matriz africana e uma assessoria sobre o assunto, exibiu-se a exposição “O Acervo Sacro e o Sincretismo Religioso”. Durante os três dias de exposição, as monitorias e mediações voltaram-se para as questões da miscigenação religiosa e dos cultos de matriz africana.

A partir do segundo semestre de 2015, a equipe formada por duas museólogas, dois conservadores-restauradores, uma assistente administrativa, três estagiários (museologia, conservação e restauro e história) e a direção, deu início às atividades do “Projeto de visibilidade do negro no discurso do Museu da Baronesa”. A proposta incluiu extensa pesquisa no arquivo documental do museu e em arquivos históricos, consulta bibliográfica, Rodas de Conversa com pesquisadores da área para capacitação da equipe e atividades abertas à comunidade, com monitorias, palestras e ações educativas.

O objetivo geral da ação foi aprofundar a pesquisa sobre o negro no período da escravidão e na pós-abolição em Pelotas e suas relações com a família Antunes Maciel, com o intuito de acrescentar novas informações à comunicação do museu, procurando dessa forma dar destaque a esse grupo étnico que teve extrema importância na formação da sociedade pelotense. Especificamente, buscou-se requalificar a comunicação da instituição; atender a uma demanda do público; ampliar os conhecimentos da equipe acerca da temática; e atender aos princípios do Plano Nacional de Cultura (Lei nº 12.346/2010), do Estatuto dos Museus (Lei nº 11.904/2009) e estar em consonância com a Lei nº 10.639/2003, que incluiu no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”.

O projeto justificou-se partindo da premissa que os museus devem ser lugares voltados para a comunidade, estabelecendo, assim, relações com todos os tipos de público, conhecendo e compreendendo seus visitantes, identificando suas necessidades e promovendo uma requalificação de suas práticas, através da avaliação de suas legendas, textos, monitoria, objetos, cenografias e outros serviços educativos.

Sendo assim, procurou-se manter consonância com a Lei nº 11.904, 14 de janei-

ro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus e diz: “Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”.

Nesse sentido, a equipe do MMPB buscou acompanhar as discussões no âmbito da Museologia, do Patrimônio Cultural e áreas afins, visto que ocorreu uma série de mudanças no país a partir da primeira década do século XXI. Essas modificações, principalmente em relação ao trato com a cultura e museus, têm se solidificado por meio da criação de inúmeras políticas, diretrizes e planos.

Desde 2003, o reflexo desse novo olhar tem provocado repercussão nas atividades desenvolvidas pela instituição, a cada gestão. No período 2001-2004, sob a coordenação da Profa. Carla Gastaud, aconteceu um amplo trabalho de educação patrimonial com bolsistas do curso de História, da UFPEL, período no qual a temática da representação do negro na “Casa da Baronesa” esteve muito presente.

Com a mudança de gestão e redução na equipe, não foi possível dar continuidade ao projeto de educação patrimonial. A atenção voltou-se, então, para a conservação e documentação do acervo, a requalificação da reserva técnica, envio de projetos a editais de fomento, exposições de curta duração. Os estudantes da área de história retornaram aos estágios no final de 2013, após a implantação de seleção pública pela Prefeitura, demonstrando a importância da interdisciplinaridade para o trabalho no museu, que já contava com alunos da museologia e da conservação e restauração.

Tem-se, dessa forma, o entendimento que o Museu da Baronesa preserva muito mais que a história do Barão e da Baronesa dos Três Serros e a representação de costumes de uma classe privilegiada da sociedade pelotense, à medida que a história dos barões, assim como de outras famílias, entrelaça-se fortemente com a presença do negro como outro elemento social, dentre outros grupos étnicos que formaram nossa sociedade.

Por meio de trabalhos histográficos sobre a cidade de Pelotas, sabe-se que o negro esteve presente nesta sociedade atrelado ao sistema escravagista, porém não de forma passiva e imóvel, numa relação “dominado e dominante”, mas sim constituindo formas diversas de resistência a esse sistema, seja por meio das relações sociais que se estabeleceram, seja através das fugas e da formação de quilombos na região, ou pela participação em irmandades religiosas (AL-ALAM, 2008; ASSUMPTÃO, 2013; PINTO, 2012; RODRIGUES, 2015). Essa situação teve continuidade no período pós-abolição, pois o negro manteve-se atuante e resistente (mesmo ligado, em sua imensa maioria, ao trabalho servil assalariado), por meio da imprensa e de associações recreativas, como cordões e clubes carnavalescos, por exemplo (LONER, 2007; MONQUELAT, 2014).

Diante disso, a equipe do museu identificou como prioridade a renovação do discurso da instituição a respeito do negro, pois essa necessidade de alteração também era um reflexo das solicitações feitas por uma parcela de visitantes do museu, assim

como da própria comunidade. Essa demanda continuou sendo averiguada, tanto por intermédio dos livros de sugestões, quanto pelo contato direto com o público em geral.

As mudanças iniciais repercutiram em pouco tempo. A gratuidade no ingresso do museu, no último sábado de cada mês, disponibilizou o espaço a novos olhares. O aumento de visitantes trouxe a todos uma resposta imediata, pois o discurso com a inclusão do negro, ainda que tímido, fez diferença na percepção dos visitantes. A identificação dos nomes dos trabalhadores escravizados e das rotinas de suas tarefas domésticas, como das “amas de leite”, chamou a atenção do público, que registrou seus relatos nos livros de sugestões ou diretamente aos funcionários que os atendiam.

#### **4ª Edição do Edital Modernização de Museus – Prêmios**

A iniciativa do Projeto de Visibilidade do negro no discurso do Museu da Baronesa foi encaminhada para o Edital Modernização de Museus – Prêmios, do IBRAM, de julho de 2018, e ficou em 25º lugar entre as 28 ações bem-sucedidas de modernização e preservação do patrimônio museológico brasileiro. Cada instituição recebeu o prêmio de cem mil reais. O Plano de Trabalho para o uso dos recursos contemplou a aquisição e instalação de equipamentos para o sistema de segurança, tanto para roubo como para incêndio; a manutenção e incremento das programações museológicas regulares, qualificando a recepção à comunidade pelotense, estudantes, pesquisadores e os visitantes da cidade, a exposição e o setor educativo; a acessibilidade de pessoas com deficiência auditiva e visual, por intermédio da produção de conteúdo e aquisição de equipamentos que forneçam tecnologia assistiva de forma adequada para esse público, e inclusão, nesta mesma tecnologia, de um segundo idioma, o inglês; e a difusão e divulgação da iniciativa, com produção de material impresso.

#### **No Museu da Baronesa, o Sopapo também tem voz**

O projeto proporcionou, até o momento, várias atividades, entre elas, exposições temporárias que deram voz a um instrumento de percussão chamado Sopapo<sup>2</sup>. Este tambor, que pertence à Secretaria de Cultura do município, esteve por muito tempo esquecido dentro do museu, e ganhou um novo significado, por meio das pesquisas realizadas. Segundo Maia (2008), a origem do instrumento encontra-se nas charqueadas do século XIX, em Pelotas, e era confeccionado pelos negros escravizados, com cascas de árvore e couro. O “grande tambor” é chamado de Sopapo, pois para tocá-lo é necessária uma batida forte, um “tapa”.

---

<sup>2</sup> Segundo Maia (2008, p.14), o ressurgimento do Sopapo aconteceu no Projeto CABOBU, idealizado pelo músico pelotense Giba-Giba e realizado em Pelotas nos anos 2000 e 2001. Neste contexto, foi oferecida uma oficina para construção do instrumento, dirigida por mestre Batista, com a confecção de quarenta exemplares, logo após doados a escolas de samba de Pelotas, grupos de dança afro e músicos de diversas partes do estado e do país. O de número “01” foi doado ao município de Pelotas.

Em 2018, o Sopapo se tornou inspiração para a organização de um evento durante a Semana da Consciência Negra, o 1º Encontro Sopapo no Museu da Baronesa, e, também, para a criação de uma logomarca para o projeto.

As atividades, que se estenderam de treze a vinte de novembro, assim se dividiram: exposição “A batucada do charque”; palestra “Tambor de Sopapo”, com Kako Xavier, Dilermando e Mário Maia; dança com Daniel Amaro “A reminiscência dos tambores do corpo...”; palestra, com Tais Aguiar, “Cabelo além da estética -transições capilares e identitárias pelas negras”; oficina de turbante, com Mell Monteiro; ação educativa “Menina bonita do laço de fita”; Orquestra Anjos e Querubins; e o filme – documentário “Palcos de minha vida”, produzido pela equipe do Fio da Navalha (Figuras 01 e 02).



Figura 01 – Exposição “A batucada do charque”, nov. 2018.  
Fonte: Marcelo Madail, 2018.



Figura 02 – atividades do 1º Encontro Sopapo no Museu da Baronesa, nov. 2018.  
Fonte: Marcelo Madail, 2018.

## Considerações finais

O trabalho, iniciado em 2015, possui a característica de ser contínuo, mas precisa de espaço para se desenvolver e de “provocações”, como aquelas representadas pelo Dia do Patrimônio de 2014 – “Herança Cultural Africana”.

Outras frentes foram abertas, incluindo pesquisas acadêmicas e escavações arqueológicas. Estas últimas, em andamento, se debruçam sobre os alicerces de um antigo galpão demolido em torno de 1980, que possivelmente abrigava trabalhadores ainda no século XIX.

O museu, cumprindo o seu papel, tornou-se, mais uma vez, suporte de manifestações culturais, um espaço plural, um lugar para sensações, ideias, discussões e tensões: a periferia que está ligada ao núcleo; tradições de segmentos não lembrados, mas que fizeram parte de sua história; a discussão sobre uma ausência, cuja presença foi fundamental na construção das raízes da cidade de Pelotas e do sul do Rio Grande do Sul.

## Referências

AL-ALAM, Caiuá Cardoso. **A negra força da princesa: polícia, pena de morte e correção em Pelotas (1830-1857)**. Pelotas: Edição do autor; Sebo Icária, 2008.

ASSUMPÇÃO, Jorge Euzébio. **Pelotas: Escravidão e Charqueadas 1780-1888**. Porto Alegre: FCM Editora, 2013.

GUTIERREZ, Ester B.J. **Negros, charqueadas e olarias: um estudo sobre o espaço pelotense**. 2ª Ed. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, UFPEL, 2001.

LONER, Beatriz Ana. Abolicionismo e Imprensa em Pelotas. *In*: ALVES, Francisco. **Imprensa, história, literatura e informação**. Anais do II Congresso Internacional de Estudos Históricos. Rio Grande: FURG, 2007. p. 57-64.

MAIA, Mario de Souza. **O sopapo e o Cabobu** -Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/14346/000665258.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 20 abr.2019.

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: EDUFPEL/Livraria Mundial, 1993.

MONQUELAT, Adão F. **Pelotas dos excluídos: subsídios para uma história do cotidiano**. Pelotas: Ed. Mundial, 2014.

PINTO, Natália Garcia. **A benção compadre**: experiências de parentesco, escravidão e liberdade em Pelotas, 1830-1850. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2012.

PINTO, Natália Garcia. Deixo-o livre com a condição “de prestar-me seus serviços durante o prazo de sete anos”: a liberdade condicionada dos trabalhadores escravizados em Pelotas/RS nos últimos anos da escravidão (1880/1888). **História em Revista**, Pelotas, n. 19, p.301-311, dez.2013. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/ndh/files/2017/06/25.-natalia-pinto.pdf>>. Acesso em: 19 abr. 2019.

RODRIGUES, Marta Bonow. **A vida é um jogo para quem tem ancas**: uma arqueologia documental sobre mulheres escravas domésticas em Pelotas/RS no século XIX. Dissertação de Mestrado. Pelotas: Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2015.

VARGAS, Jonas. **Os barões do charque e suas fortunas**: um estudo sobre as elites regionais brasileiras a partir de uma análise dos charqueadores de Pelotas (Rio Grande do Sul, século XIX). São Leopoldo: Oikos, 2016.

## 4.4. O MUSEU ABERTO COMO UMA PROPOSTA DIGITAL PARA O ENSINO DE CIÊNCIAS

**Fernanda Karolaine Dutra da Silva**

*Graduanda em Licenciatura em Química/ UFPel  
fernandadutra90@hotmail.com*

**Tatiane Franke Radmann**

*Graduanda em Licenciatura em Química/ UFPel  
tatiane92franke@gmail.com*

**Charlene Barbosa de Paula**

*Graduanda em Licenciatura em Química/ UFPel  
xaxahdepaula@gmail.com*

**Bruno dos Santos Pastoriza**

*Doutor em Educação em Ciências/ UFRGS  
Docente da Universidade Federal de Pelotas  
bspastoriza@gmail.com*

**Resumo:** O presente texto tem por objetivo divulgar a plataforma *Museu Aberto*, um espaço virtual que articula as relações entre a cidade como um espaço educativo, os museus para o ensino de ciências e o Ensino de Ciências num contexto escolarizado. Nesse sentido, inicialmente artigo discute os elementos teórico-conceituais que organizam a criação da plataforma, sendo eles: as questões relativas à cidade como espaço educativo; o uso de museus no Ensino de Ciências; e a apropriação das ciências para além de um contexto escolarizado (formal) na produção de saberes mais ampliados. Dessas relações, o texto apresenta a estrutura da plataforma digital desenvolvida, a qual, em sua primeira etapa se centra no campo do Ensino de Química e propõe a exploração educativa da Praça Coronel Pedro Osório, em Pelotas-RS. Realizar tal ação se coloca como um modo distinto da formalização do ensino usual para buscar a potência de processos educacionais. Ao final, são indicadas as perspectivas de continuidade do projeto e as possíveis limitações que há no uso da plataforma.

**Palavras-chave:** Educação em Ciências. Divulgação da Ciência. Museus. Cidade como Espaço Educativo.

### **Introdução: apresentando o museu aberto**

Toda a cidade é um potencial espaço promotor de educação e cultura para seus habitantes e visitantes. Do mesmo modo, toda cidade é uma pluralidade de microcidades, produzidas a partir das experiências subjetivas de cada indivíduo, sua interação com outros indivíduos e com o espaço. Contudo, conforme Şimşek et. al. (2013)

apontam, embora as cidades usualmente apresentem diversos locais potentes de exploração e problematização, pouco dessa potência é transformada em ação educativa ou, ainda, quando isso ocorre, segundo Fernandes (2009), produzem-se propostas restritas que não aproveitam nem valorizam a complexidade do cenário que a cidade pode apresentar. Por sua vez, Pérez (2008, p. 16) considera que muitas vezes esse patrimônio “não é percebido, não é valorizado, nem preservado, porque não é (re) conhecido”.

Nesse sentido, este trabalho apresenta um material que se pautou em uma visão de cidade que pode ser aprendida, conhecida, explorada, vivenciada e experienciada. Para isso, foi desenvolvida uma plataforma digital (on-line) denominada de *Museu Aberto*. Sua proposta é (re)conhecer e explorar a cidade como um espaço educativo, cultural, de popularização e divulgação de ciência. Nela, o espaço urbano busca ser experienciado como um *museu aberto* em que, por um lado, a proposta de *museu* vem no sentido de que seus espaços, praças, museus, teatros e demais elementos urbanos são tomados como construtos culturais com os quais se pode contar uma história, interagir, organizar, criar modelos explicativos, apontar questões sociais, técnicas, científicas, etc. a partir dos quais o usuário (ou visitante) é um ator na produção dos saberes e conhecimentos mobilizados nesse cenário (Nascimento & Ventura, 2001). Por outro lado, a noção de *aberto* surge a partir da compreensão da cidade como um espaço diverso, plural e de acesso livre, a partir do qual e com o qual todos os cidadãos têm o direito de usufruir, criar e reinventar, assim como o dever de compreender, explorar e preservar (Trilla, 1999; Gomes, 2014; Harvey, 2014).

Tendo por contexto a cidade de Pelotas (RS), o espaço virtual do *Museu Aberto* se centrou nela para trabalhar elementos das ciências, especificamente, na atual etapa do projeto, elementos da ciência Química. Assim, neste texto apresentamos a ferramenta do *Museu Aberto* e as possibilidades de exploração dela junto da/com a cidade. Para isso, numa primeira seção abordaremos elementos gerais do Ensino de Ciências e sua relação com o espaço da cidade, seguindo por uma segunda seção em que destacamos a potencialidade dos museus no Ensino de Ciências. A terceira seção apresenta o Museu Aberto, plataforma criada e que, ainda em sua primeira fase de elaboração, articula as questões anteriores voltando-se ao Ensino de Química. Por fim, algumas considerações gerais sobre o trabalho e suas potencialidades fecham o texto. Esperamos que o presente material possa colaborar com a discussão no campo das atividades museais e da cidade como espaço educativo para o ensino de Ciências e sua pluralização e ampliação de discussão para além do espaço da sala de aula.

## **A exploração do espaço da cidade e o ensino de ciências**

Conforme apontam Martín-Barbero (2004), Gruzman e Siqueira (2007) e Marandino (2008), já há algum tempo a escola não é mais tomada como o único espaço de produção e legitimação dos saberes. Embora, ainda na atualidade, ela seja um dos locais de maior abrangência e cuja constituição histórica a encarregou de ser uma das

maiores instituições responsável pela formação dos sujeitos (Álvarez-Gallego, 1995), é necessário assumir que há uma grande produção e difusão de saberes e conhecimentos que circulam para além dos seus muros (Pastoriza & Del Pino, 2015). Isso vem ao encontro das ideias de Trilla (1999, p. 200) que infere que:

A educação não escolar, por suposto, existiu sempre; a que não existiu sempre é precisamente a escolar. Não obstante, sobretudo a partir do século passado, quando a educação começa a generalizar-se, o discurso pedagógico vai concentrando-se cada vez mais na escola. Essa instituição chega a converter-se de tal forma no paradigma da ação educativa, que o objeto da reflexão pedagógica (tanto teórica quanto metodológica e instrumental) fica circunscrito quase exclusivamente em tal instituição.

Nessa conjuntura, ainda que a escola seja compreendida como instituição importante na formação dos sujeitos, seguindo as ideias de Trilla (1999), ela não é a única possibilidade. Há uma série de formas de compreender o mundo, interagir com ele; cada vez mais se torna imprescindível conhecer múltiplas maneiras que nos auxiliem a melhor entendê-lo.

Tais discussões nos permitem olhar não mais somente à escola, mas também a outros espaços na produção de saberes e conhecimento. Por exemplo, nessa perspectiva temos na cidade um local também intensamente aprendente. Sobre isso Fernandes (2009) aponta a importância de se discutirem elementos de uma “cidade educadora”, a qual contempla um universo ampliado de práticas educativas que acontecem dentro e fora das instituições escolares e não escolares e podem se desdobrar num espaço coletivo.

Voltando-nos à cidade de Pelotas, em seus mais de 250 anos de existência ela consolidou uma série de espaços públicos e privados que lhe conferem grande riqueza. Atualmente, apresenta 20 museus<sup>1</sup>, inúmeros parques, praças, feiras livres, festas nacionais, prédios tombados como patrimônio histórico, vários balneários, arroios, linhas férreas, teatros, cinemas, sítios históricos<sup>2</sup>, um sistema municipal de tratamento de água, dentre muitos outros espaços (Pelotas P. d., 2016; 2004; Santos, 2005).

Agregando o ensino formal (escolar) e a aprendizagem das ciências, emerge a crítica de Vieira, Pereira e Matos (2014, p. 115), os quais apontam que, “apesar dos nítidos impactos proporcionados pela ciência nas condições de vida da população e da importância da aprendizagem dos conteúdos científicos, o modelo da escola atual pouco tem ajudado no processo de letramento científico”. Embora haja uma pluralidade de contextos e elementos que permitem que tal situação se coloque na atualidade, pode-se dizer que os métodos mais consagrados do ensino formal não

1 Conforme informação do Cadastro Nacional de Museus, atualizado em 05/12/2015. Disponível em: <<http://sistemas.museus.gov.br/cnm/pesquisa/listarPorUf?uf=RS>>. Acesso em 16 jan. 2016. Destaca-se que, desses vinte museus, apenas um é direcionado às ciências naturais, com o foco no campo biológico.

2 E aqui há o destaque especial às Charqueadas, locais de grande importância para a história econômica e social do Brasil e que são ponto turístico de Pelotas.

têm auxiliado para uma formação do espírito científico nem na utilização deste para o melhor entendimento das situações cotidianas, dos contextos e produções contemporâneas. Assim, reconhecer e analisar a crítica que se faz não implica em negar a escola, muito menos em condená-la pelos fracassos ou insucessos – até mesmo porque a educação formal trouxe (e continua trazendo) melhoras significativas à humanidade, como a consolidação da memória, a propagação e a produção de novos de saberes e conhecimentos que aprimorassem a existência humana, dentre outros. Contudo não há como deixar de evidenciar a existência de limitações nas ações da escola – limitações que não nos levam ao seu fim, mas a propor estratégias que tanto a modifiquem quanto a complementem, sendo a proposta de interação entre escolas e museus, particularmente os de ciências, algo muito potente que se vem realizando (Marandino, Educação em museus: a mediação em foco, 2008; 2002; Nascimento & Ventura, 2001).

Desses argumentos, percebe-se a importância de investigar quais as contribuições que a cidade tomada como espaço educativo pode trazer à divulgação e aprendizagem das ciências naturais a partir de espaços não formais de educação. Fazer isso se torna tão mais potente a partir da interação entre cidade e Ensino de Ciências, uma vez que as limitações do espaço formal escolar podem ser complementadas a partir de um modo diferente de compreender os construtos humanos.

Tendo o foco no campo da divulgação científica, a ferramenta desenvolvida pretende ampliar o acesso que os grupos escolares terão à cidade e à sua compreensão e explicação a partir dos olhares das ciências – tudo isso sendo possibilitado pela estrutura desenvolvida para a plataforma, a qual congrega elementos materiais e virtuais; sincrônicos e diacrônicos na produção de saberes e conhecimentos perpassados pela ciência *na, sobre a, a partir da e para a cidade*.

## Os museus e o ensino de ciências

Conforme Marandino (2008, p. 24-25) aponta,

um dos públicos mais significativos nas visitas aos museus, em todo o mundo, é o escolar, seja pela quantidade, seja pelas ações organizadas para atendê-lo. No Brasil, pesquisas mostram que, na maioria das vezes, é somente por meio da escola que crianças e jovens das classes em desvantagens econômicas visitam as instituições culturais.

Todavia, há a necessidade de compreender que museu e escola apresentam propostas distintas em seu fazer educativo. Autores como Ovigli (2011) e Guimarães e Vasconcellos (2006) nos apontam que cobrar nos espaços museais ações relativas somente ao caráter formal de educação é limitar, comprometer e restringir o processo de aprendizagem. Os museus são instituições não formais de educação, de modo que sua potência consiste em, justamente, possibilitar outras formas de interagir com os saberes e conhecimentos produzidos pela humanidade. Isso não implica em negar a

eles modos de organizar e sistematizar as formas de interação com seus elementos, mas em concebê-los como espaços nos quais a dinâmica escolar, em grande parte, não se aplica. Faz-se, então, necessária a produção de novas dinâmicas, novas práticas e novos objetivos educacionais. Essas novas práticas e modos distintos de olhar para as coisas é que torna muito potente o trabalho com os museus e com as possibilidades trazidas pelos museus de ciências

Buscando as potencialidades deste tipo de museu, num diálogo com o trabalho de James Bradburne, Nascimento e Ventura (2001, p. 129-130) consideram que, numa projeção de futuro, os museus (de ciências) caminhariam num sentido de:

1. apostar nas mudanças e adotar tecnologias que favoreçam a aquisição de competências para as gerações futuras;
2. Se apresentar como um fórum, onde os visitantes possam se relacionar uns com os outros e criar acontecimentos que enriqueçam suas experiências sociais;
3. Encorajar as visitas repetidas reais ou virtuais, transformando os visitantes em frequentadores;
4. Apresentar um pensamento mundial, mas ter ações locais;
5. Valorizar mais a qualidade das experiências que o número de visitantes;
6. Apresentar artefatos – ferramentas, em vez de objetos de exposição, que permitam ao visitante de apropriá-los e utilizá-los para explorar, examinar e colocar questões relativas a sua experiência e competência própria;
7. Transformar o visitante em ator da construção de novos conhecimentos, permitindo-o de traçar seus próprios caminhos, sua interação com os artefatos lhe dá poder de crescer sua competência e ampliar sua esfera de atividades.

Como se vê, tais elementos dos museus “do futuro”, encaminhados por esses autores em finais dos anos 90 e início dos 2000, permanecem atuais e, principalmente, cada vez mais possíveis. Se museu e escola são distintos e se a grande valia desse espaço não formal é a diferente dinâmica de interação com os artefatos, espaços e sujeitos, vê-se que os encaminhamentos colaboram com a proposta da ferramenta produzida. O *Museu Aberto* se propõe a buscar aumentar a experiência dos sujeitos, sua interação com os construtos humanos, possibilitar o posicionamento, o questionamento e o diálogo entre sujeitos, espaço, saberes e conhecimento. Sendo uma das finalidades do *Museu Aberto* o aproveitamento do espaço, a valorização da cidade e as possibilidades de compreender o meio, o seu desenvolvimento com foco no campo das ciências, sua divulgação e problematização coloca ciência e tecnologia num contexto social, cultural e historicamente produzido. Nesse sentido, museu, cidade e escola se complementam, articulam e colaboram.

Assim, o museu pode ser utilizado como uma ferramenta para promover novas formas de saber e conhecer a respeito de temas que tanto na escola quanto na vida cotidiana, se aprende. Mas qual poderia ser o cenário desse museu? Sem dúvida, há muitas possibilidades. Atualmente existem diferentes tipos de museus em atividade. Museus físicos com o foco na história da região (como, por exemplo, o *Museu da Baronesa*, de Pelotas), museus focados nas ciências (como o *Museu de Ciências e Tecnologia*, da PUCRS), museus centrados nas produções artísticas (a exemplo do

*Museu de Arte Contemporânea*, em São Paulo), ou museus focados num campo do conhecimento (como o *Museu da Língua Portuguesa*). Para além destes, temos diversos museus virtuais, como o *Museu do Sexo*, o *Museu Virtual da Moda*, o *Museu do Rádio*, dentre tantos outros (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2011).

No que tange a este trabalho, o *Museu Aberto* se coloca como um museu com o foco na popularização e divulgação científica, especificamente a Química, nesta primeira fase, a partir do cenário da própria cidade que ele traz como tema: Pelotas (RS). É assim que vemos os apontamentos de Trilla (1999) sobre uma cidade se tornar educativa serem pertinentes ao projeto que se pretende desenvolver, pois com o ambiente do *Museu Aberto* haverá a possibilidade de explorar a cidade, conhecê-la, buscar elementos das ciências para explicá-la, inseri-la, problematizá-la e utilizá-la como meio e como objeto de estudo em ações escolares e não escolares. Tais ideias vêm ao encontro dos apontamentos que Harvey (2014, p. 22) traz a partir do pensamento de Lefebvre, pois considera haver “no urbano uma multiplicidade de práticas prestes a transbordar de possibilidades alternativas”. O *Museu Aberto* se coloca, então, nesse ponto: o de explorar uma dessas possibilidades que estão a transbordar no urbano e, com ele, produzir também na e com a escola.

## O museu aberto

A construção da plataforma do *Museu Aberto*, centrado no Ensino de Ciências, teve sua primeira fase na articulação da cidade e do Ensino de Química no espaço museal virtual. Para isso, como primeiro movimento de construção, e que aqui apresentamos, centramos nossas atividades na Praça Coronel Pedro Osório, situada no centro da cidade de Pelotas-RS. Ainda que o projeto inicial se proponha a abordar outros espaços como também o Mercado Público, a Praia do Laranjal e o Parque da Baronesa, a escolha da Praça Coronel Pedro Osório como primeiro local a desenvolver na plataforma se deveu por ela possuir fácil acesso ao público, ser bastante frequentada, possibilitar um contato direto com a natureza, sendo bastante arborizada, contendo um chafariz, um lago onde contém alguns peixes e cágados, além de muitos pombos. Todo este conjunto nos possibilitou um olhar acerca de possibilidades educativas voltadas, nesta primeira etapa do projeto, ao Ensino de Química.

A estruturação dessa plataforma se utilizou de dois elementos conceituais: os três momentos pedagógicos descritos por Muenchen e Delizoicov (2014) e as três etapas de exploração de museus propostas de Marandino (2008). Uma vez definida a estrutura conceitual da plataforma, além dos elementos básicos de relação entre museu, cidade e ciências, e os espaços (Praça Coronel Pedro Osório) foi criado um acervo com informações (fotos, temas para estudo, vídeos, mapas, entre outros) sobre o espaço.

Após essa análise inicial, a estrutura a ferramenta digital passou a ser construída na plataforma virtual Wix (wix.com), que permite a criação de sites. O site do Museu Aberto se encontra acessível através do link <https://profpastoriza.wix.com/museuaberto>, esse site pode ser acessado pelo computador ou dispositivo móvel.

A primeira etapa da plataforma está apresentada pelo espaço virtual denominado de *Explore Livrement*, no qual qualquer visitante pode acessar informações mais gerais. Há a previsão da construção de outros dois espaços específicos na plataforma: um *Espaço Docente* e um *Espaço Discente*, os quais terão informações, acessibilidades e funcionalidades específicas a esses públicos que potencialmente acessarão a plataforma.

O *Espaço Explore Livrement* se apresenta seguindo a estrutura apresentada na figura um.

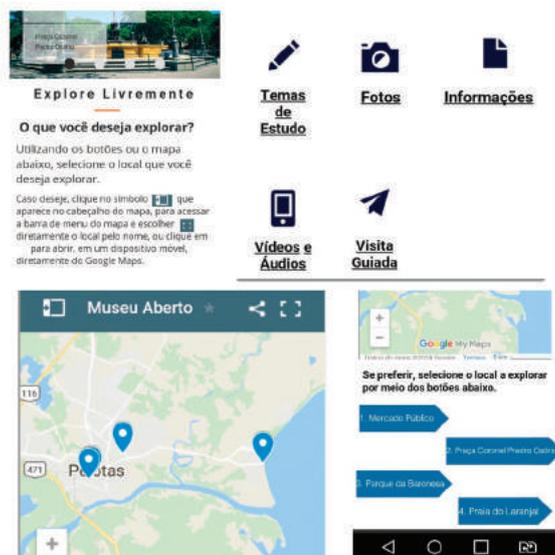


Figura 01 - Telas de apresentação e acesso à plataforma do Museu Aberto.

Nela são apresentadas quatro telas possíveis de serem acessadas via dispositivos móveis. A partir do canto superior esquerdo para a direita, se evidenciam a caracterização desse espaço, as opções de navegação que ele oferece, a navegação via mapa e pontos de interesse e o acesso a esses pontos via menu. Tal organização coloca em ação botões interativos, fotos dos locais da cidade, informações, vídeos e áudios.

Neste primeiro estágio do desenvolvimento da plataforma, ao acessar o espaço *Explore Livrement*, o usuário pode conhecer mais sobre a *Praça Coronel Pedro Osório* ou, ainda, pode ir diretamente a *Temas de Estudo*, optando por abordar o espaço a partir de um olhar mais disciplinar (especificamente, nesta etapa, um olhar mais químico). A figura dois exemplifica este último caso, na exploração de cunho mais disciplinar. Inicialmente, ao centrar-se no campo da Química (2.a), é apresentado um texto abordando as várias questões químicas que podem envolver a Praça. Caso seja clicado no termo “corrosão” (um dentre os vários conceitos apresentados na página) é aberta uma janela (2.b) com uma discussão geral sobre o conceito. Nessa janela é possível voltar ao texto anterior para seguir sua leitura ou avançar para maiores detalhes sobre a corrosão no espaço da Praça (2.c).



Figura 02 - Espaço *Explore Livremente* e a discussão dos temas químicos na Praça.

A figura três evidencia um esquema-síntese dessa proposta de navegação.

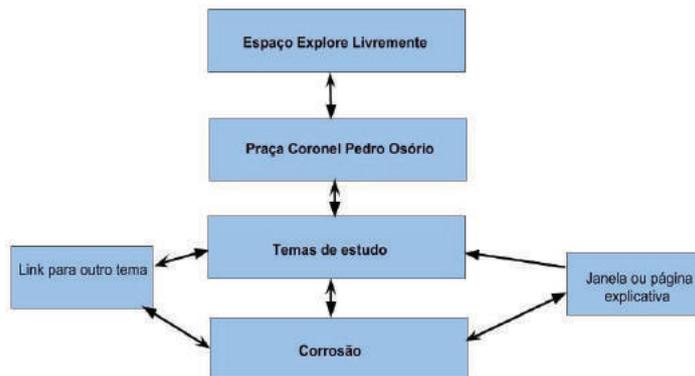


Figura 03 - Esquema-síntese da navegação da plataforma.

Durante todo o processo de navegação sempre é possível retornar ao menu anterior. O visitante que desejar mudar o tema de estudo pode retornar ao menu anterior e escolher um novo tema, ou ainda pode escolher um outro local da cidade de Pelotas para ser explorado (assim que houver os próximos locais). Todos os temas apresentam uma breve introdução do assunto com alguns links que permitem que uma janela ou página explicativa do assunto seja aberta. Portanto todos os Espaços da plataforma se encontram interligados de alguma maneira, mas apresentando características distintas quanto a abordagem de cada tema.

A intencionalidade desse modo de organização da plataforma está posta para que os usuários possam navegar livremente tanto pelo espaço físico quanto pelo espaço virtual, síncrona ou diacronicamente, e, a partir das informações que são disponibilizadas no site, possam adensar seus conhecimentos sobre o espaço e ainda buscar outras informações complementares.

## Considerações Finais

Desenvolver a plataforma do *Museu Aberto* se sumariza, então, como um modo de dar condições à cultura urbana ser vivenciada, tornada experiência pelos sujeitos que exploram o espaço, articulando a cidade como um território que educa, assim como aquele que é utilizado para a educação.

Tendo o foco no campo da divulgação científica e processos escolarizados, este material visa que o acesso que os grupos escolares terão à cidade e à sua compreensão e explicação a partir dos olhares das ciências possibilite um movimento para além do escolar de reconhecimento desse espaço e de criação sobre ele. A partir do momento em que os usuários se envolvem na proposta, torna-se factível a multiplicação dos saberes e conhecimentos produzidos nesse contexto para outros sujeitos e conjunturas. Ou seja, o *museu*, eminentemente *aberto*, visa sua multiplicação para além dos movimentos formativos voltados à escola que possa realizar. Tendo em vista o acesso atual de grande parte da população a dispositivos móveis e com acesso à internet, a riqueza deste projeto está em possibilitar que um mesmo sujeito utilize o *Museu Aberto*, visite a cidade em conjunto com sua escola e, em outros momentos, possa vivê-la com seus amigos, familiares e demais grupos a que pertença, acessando remotamente a plataforma.

Nesse sentido, este o trabalho desenvolvido enfoca ações para um público escolar, mas não deixa de apostar na multiplicação de seus elementos a um público não escolar – tudo isso sendo possibilitado pela estrutura desenvolvida para a plataforma, a qual congrega elementos materiais e virtuais; sincrônicos e diacrônicos na produção de saberes e conhecimentos perpassados pela ciência *na, sobre a, a partir da e para a cidade*. Embora ainda na primeira etapa, destacamos que a ampliação dos temas de discussão e dos próprios espaços da cidade são visibilizados como importantes e necessários à complexificação da plataforma, bem como a criação dos *Espaço Docente* e *Espaço Discente*, os quais poderão auxiliar esses públicos a planejar suas visitas e exploração do espaço. Obviamente, as limitações para o desenvolvimento dessas etapas restantes ainda são o financiamento de pessoal técnico especializado no desenvolvimento de aplicações web, dados os requisitos previstos para tais espaços. Todavia, esperamos, ao longo do projeto contornar tais obstáculos.

Por fim, destacamos que, ainda não tendo realizado testes de usabilidade, a divulgação desse material por meio deste texto e do evento que o origina já se substancia como um elemento importante de divulgação e implementação do uso do material – ações que tendem, desde já, a qualificá-lo.

## Agradecimentos

Agradecemos à FAPERGS pela bolsa de iniciação científica que possibilitou a realização do projeto.

## Referências

- ÁLVAREZ-GALLEGO, A. **...Y la escuela se hizo necesaria...** Bogotá: Editorial Magisterio, 1995.
- FERNANDES, R. S. A cidade educativa como espaço de educação não formal, as crianças e os jovens. **Revista Eletrônica de Educação**, São Carlos, v. 3, n. 1, p. 58-74, mai. 2009.
- GOMES, E. X. **Intermitências da educação de crianças**: escolarização do social e interrupção do escolar. *Interações*, Lisboa, v. 10, n. 29, p. 145-170, 2014.
- GRUZMAN, C.; SIQUEIRA, V. H. F. D. O papel educacional do Museu de Ciências: desafios e transformações conceituais. **Revista Electrónica de Enseñanza de las Ciencias**, v. 6, n. 2, p. 402-423, 2007.
- GUIMARÃES, M.; VASCONCELLOS, M. D. M. N. Relações entre educação ambiental e educação em ciências na complementaridade dos espaços formais e não formais de educação. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 27, p. 147-162, jan.-jun. 2006.
- HARVEY, D. **Cidades Rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Secretaria Municipal da Cultura de Pelotas. **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília. 2011.
- MARANDINO, M. A biologia nos museus de ciências: a questão dos textos em bioexposições. **Ciência e Educação**, Bauru, v. 8, n. 2, p. 187-202, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Educação em museus**: a mediação em foco. São Paulo: FEUSP, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, J. Globalização Comunicacional e Transformação Cultural. In: MORAES, D. D. **Por uma outra comunicação**: mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 57-86.
- MUENCHEN, C.; DELIZOICOV, D. **A construção de um processo didático- pedagógico dialógico**: aspectos epistemológicos. 2012.
- NASCIMENTO, S. S. D.; VENTURA, P. C. D. S. Mutações nas construções dos museus de ciências. **Pró-Posições**, Campinas, v. 12, n. 1, p. 126-138, 2001.
- OVIGLI, D. F. B. Prática de Ensino de Ciências: o museu como espaço formativo. **Revista Ensaio**, Belo Horizonte, v. 13, n. 3, p. 133-149, set-dez. 2011.

PASTORIZA, B. D. S.; DEL PINO, J. C. Para falar de disciplina, corpos e conhecimentos entre os muros da escola. **Revista Eletrônica de Educação**, São Carlos, v. 9, p. 301-317, 2015.

PELOTAS. Secretaria Municipal de Turismo. **Pelotas Cultural**. Pelotas Turismo, 2016. Disponível em: <<http://www.pelotasturismo.com.br/atrativos-turisticos/pelotas-cultural>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

PÉREZ, C. L. V. Patrimônio e memória. **Salto para o futuro**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 15-26, abr. 2008.

SANTOS, M. R. C. **Patrimônio histórico de Pelotas: uma abordagem em sala de aula**. 2005. 62 f. Monografia (Especialização em patrimônio cultural: conservação de artefatos). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2005.

SIMSEK, G. et al. Exploring the role of the city as learning environment for heritage education. **METU Journal of the Faculty of Architecture**, Ankara, v. 30, n. 2, p. 105-135, 2013.

TRILLA, J. A educación non formal e a cidade educadora: dúas perspectivas (unha analítica e outra globalizadora) do universo da educación. **Revista Galega de Ensino**, Galícia, v. 24, n. Especial, p. 199-221, set. 1999.

VIEIRA, G. Q.; PEREIRA, L. P.; MATOS, W. R. D. Avaliação de espaços não formais de educação para o ensino de ciências: estudo de caso do museu Ciência e Vida, Duque de Caxias, RJ. **Almanaque Multidisciplinar de Pesquisa**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 112-125, 2014.

## 4.5. DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA MUSEOLÓGICA: COLEÇÃO ALCIR NEI BACH

**Gabriela Gonçalves da Rosa Ferreira**

*Graduada em Museologia/UFPEL e Bacharel em Administração/UFPEL  
gabrielaferreira.adm@hotmail.com*

**Nóris Mara Pacheco Martins Leal**

*Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural/ICH/UFPEL  
Professora do Departamento em Museologia, Conservação e Restauro  
norismara@hotmail.com*

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo demonstrar como vem sendo realizado o trabalho de documentação, salvaguarda e pesquisa de uma das coleções do Museu do Doce. A coleção Alcir Nei Bach é composta entre outros objetos por um acervo de rótulos de compotas fabricadas na região de Pelotas entre os anos de 1950 e 1990. Durante o processo de documentação museológica destes itens, foi observado que algumas destas peças estavam bastante danificadas, em virtude da ação do tempo antes destas darem entrada no Museu, o que motivou maior zelo por parte das responsáveis pela catalogação destes objetos para que a degradação fosse contida. Uma das bases do processo de documentação orienta-se na preservação do objeto, para que as informações possam ser extraídas e se realize a pesquisa. Em vista disso, pretende-se apresentar, através de considerações resultantes do estudo individual destas peças, formas alternativas de acondicionamento das mesmas, bem como demonstrar a intersecção existente entre documentação e pesquisa museológica neste caso específico. O conjunto de elaboração de novas formas de acondicionamento bem como demais recomendações, corroboram com o intuito de preservar o material gráfico de parte da tradição doceira de Pelotas para o futuro.

**Palavras-chave:** Coleção. Documentação. Doce. Rótulos

### **Museu: instituição de pesquisa**

Os Museus são substancialmente instituições de pesquisa. Desde sua origem, passando pela época das coleções principescas e dos resquícios dos gabinetes de curiosidade, eram um veículo de fruição. No entanto, após a revolução francesa veio a preocupação com a instrução e, é essa a concepção mais amplamente defendida que conhecemos a respeito da razão de ser de um museu. Museu é, desde então, um lugar de formação.

No Brasil, os museus nacionais, abertos a população em geral, expunham não só os bens do seu país como também coleções de outros. É notório que alguns estudiosos e cientistas tinham em suas bases de pesquisa coleções botânicas, zoológicas e arqueológicas dos mais diversos lugares a sua disposição nos museus.

Ao lado do Museu Nacional, os Museus Paranaense Emilio Goeldi e Paulista alinhavam-se ao modelo de museu etnográfico, que se difundiu em todo o mundo, entre os anos 1870 e 1930. Caracterizados pelas pretensões enciclopédicas, eram museus dedicados à pesquisa em ciências naturais, de etnografia, paleontologia e arqueologia. Os três museus exerceram o importante papel de preservar as riquezas locais e nacionais, agregando a produção intelectual e a prática das chamadas ciências naturais, no Brasil, em fins do século XIX (JULIÃO, 2012, p. 22).

O Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas, criado em 2011, tem como missão salvaguardar os saberes e fazeres da tradição doceira de Pelotas e região bem como fazer a pesquisa e comunicação deste patrimônio. É interessante salientar que embora seja um museu universitário, dado a sua criação feita pela portaria, do reitor, nº 1930 de 30 de dezembro de 2011, o mesmo pode se inserir no conceito de museu local. Pois, segundo (VARINE, 2008) os museus locais em geral são vinculados ao território e, também, são atores da vida local. A coleção denominada Alcir Nei Bach vem ao encontro a estas definições. Trata-se de um conjunto de objetos, em sua maioria rótulos confeccionados entre 1950 e 1990, por ele coletados em virtude de suas pesquisas relacionadas a patrimônio agroindustrial na região de Pelotas. Algumas peças que compõe esta coleção, pesquisadas desde os anos 2000, culminaram na tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal em Pelotas, no ano de 2017 intitulada: "Patrimônio Agroindustrial. Inventário das fábricas de pêssego na área urbana de Pelotas, RS (1950 - 1990)", pelo Prof. Alcir Nei Bach.

Pensando na importância da pesquisa nos, e para os museus, e no museu como instituição vocacionada para a Museologia, trabalhos científicos que exponham a interdependência entre os setores (do o ponto de vista do estatuto ao de campos de conhecimento) que envolvem a vida de um museu, somam tanto para com a discussão da Teoria Museológica quanto para com o melhoramento das práticas museológicas em si.

## Documentação museologia e pesquisa

A documentação museológica representa um dos aspectos da gestão dos museus destinada ao tratamento da informação em todos os âmbitos, desde a entrada do objeto no museu até a exposição. Neste processo estão envolvidas tarefas direcionadas à coleta, armazenamento, tratamento, organização, disseminação e recuperação da informação. Considerando os documentos como registro da atividade humana, a documentação serve como instrumento de comunicação e preservação da informação no âmbito da memória social e da pesquisa científica (YASUDA, 2009, p.22).

As ideias que conformam este artigo acadêmico, surgiram do trabalho de preenchimento das fichas catalográficas dos objetos da Coleção Alcir Nei Bach. Não é

a pesquisa museológica que formula a ficha de documentação, mas é a partir dos dados constantes nela que a pesquisa se orienta, tanto do seu ponto de vista técnico (material, medidas, etc.) quanto da sua configuração subjetiva. Isso quer dizer, é necessário se ter um olhar sobre os objetos e exercitá-lo, pensar a razão pela qual este objeto está passando pelo processo de musealização. Não é errado dizer que o processo de comunicação se dá a partir da leitura do objeto e da identificação de suas potencialidades. Esse questionamento, se iniciado a partir de processo analítico de documentação, aumenta a capacidade de extroversão.

**Tabela 1:** Reprodução do modelo da Ficha de Documentação do Museu do Doce

A)	Nome da Instituição	
B)	Número de Registro	
C)	Outros Números:	
D)	Nome do Objeto:	
E)	Data/Época do Objeto:	
F)	Legenda:	
G)	Material/Técnica:	
H)	Coleção:	
I)	Histórico:	
J)	Doador:	
K)	Medidas:	
L)	Referências no Acervo:	
M)	Descrição:	
N)	Autoria:	
O)	Inscrição:	
P)	Estado de Conservação: ( ) Ótimo ( ) Bom) ( ) Ruim	
Q)	Tratamento:	
R)	Circulação:	
S)	Localização:	
T)	Responsável pelo Recebimento:	
U)	Data do Recebimento:	
V)	Observação:	
W)	Preenchido por:	
X)	Preenchido em:	
Y)	Revisado por:	
Z)	Revisado em:	

Fonte: Projeto de Ensino de Documentação, Museu do Doce da UFPel, 2019.

## Tradição gráfica

As mudanças na sociedade guiam ainda que de maneira involuntária, as mudanças nos museus. A instituição museológica que busca trabalhar com essas mudanças, demonstra o desejo de assegurar que a mesma siga sendo relevante no seu propósito principal.

Ou seja, para os museus é importante que a comunidade nas quais eles estejam inseridos valorize sua cultura; sabe-se, por exemplo, que muitas características culturais das comunidades estão se perdendo em meio ao avanço da globalização e, nesse sentido, os museus tornam-se espaços de salvaguarda dos bens patrimoniais, como forma de incentivar a valorização e preservação cultural. Por outro lado, os profissionais de museus devem estar atentos às transformações sociais decorrentes dos avanços tecnológicos e da globalização, para que, assim, possam identificar as novas necessidades da sociedade da informação/conhecimento, para atrair o público a esses espaços. É a interação entre indivíduo e a informação veiculada nos museus que move esses espaços e, por isso, é fundamental que se reconheçam as necessidades desse novo público da sociedade da informação/conhecimento, a fim de se identificar mecanismos tecnológicos e informacionais que possam ser utilizados para incentivar o processo comunicacional entre o público e o museu (PADILHA; CAFÉ; SILVA, 2014, p.74).

Um dos objetivos do artigo é mostrar como sendo trabalhada a salvaguarda desta coleção, portanto, cabe apontar novas outras prováveis pesquisas para esta Coleção. A arte publicitária, atua como suporte de memória e pode ter suas potencialidades reforçadas dentro do contexto museológico. Além disso, a sua capacidade de reprodutibilidade consiste em uma grande potencialidade em tempos de irreversível envolvimento tecnológico. As redes, no mundo moderno, se alimentam cada vez mais de imagens, o que faz com que patrimônio que está sendo construído hoje tenha bases diferentes, e o já existente deve ser apresentado de maneiras diferentes.

Os museus constantemente são vistos como reservas de objetos, deslocados dos conceitos de pesquisa e educação, o que muitas vezes reside em um problema para que os mesmos ocupem seu lugar na sociedade. Uma das possíveis resoluções para isto seria, como sugere (SOFKA, 2009) a existência de uma cooperação sensível por parte daqueles que desejam contribuir com a pesquisa avançada, orientada para campos específicos e interdisciplinar. A presença de equipes multidisciplinares nos museus aumenta a sua capacidade de comunicação. Neste caso específico dos rótulos, a partir de um trabalho de documentação museológica, surgiu outro de conservação e restauro e poderá surgir mais outros ainda de semiótica ou iconografia, por exemplo.

A abordagem semiótica nos leva a uma nova visão do museu não como instituição, como uma estrutura formalizada, mas como um meio, um instrumento, um sistema de comunicação, com uma estrutura dinâmica, cibernética, que tem uma parte ativa

no processo cultural; uma estrutura flexível e mutante como a da Linguagem, que se apoia em um novo conceito do objeto “museal”. Sob essa ótica do sentido, os objetos inseridos no contexto museológico desempenham uma função significativa, como signos da Linguagem museal: sua materialidade original e concreta serve como suporte de sentidos e remete-nos a outros objetos, ausentes do nosso campo de visão mas presentes em nosso universo mental, como unidades culturais, como palavras de um texto cultural, expresso e refletido no texto “museal” (HORTA, 1994, p.10).



Figura 01 - Reprodução de rótulo da primeira indústria rural da região de Pelotas (1900).  
Fonte: Museu do Doce.



Figura 02 - Imagem de rótulo de conserva produzida em Pelotas na década de 1990.  
Fonte: Museu do Doce.

O doce apresentando-se como fato um fato social total que permite a compreensão do conjunto da sociedade e cultura locais, possui um valor cultural inestimável. Do ponto de vista dos saberes e fazeres, esse valor diferencia Pelotas de outras cidades, sendo um elemento central na composição da memória social e identidade cultural, motivo pelo qual podemos asseverar que caracteriza um patrimônio cultural merecedor de reconhecimento nacional (CERQUEIRA; FERREIRA, 2016, p. 2015).

Permitir que estes rótulos sejam pesquisados é estimular novas visões a respeito do valor cultural da tradição doceira em Pelotas. Ademais, a responsabilidade no que tange a salvaguarda destas coleções aumentou a partir da outorga por parte do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), que conferiu o certificado de reconhecimento do Conjunto Histórico de Pelotas e das Tradições Doceiras da Região de Pelotas e Antiga Pelotas (Arroio do Padre, Capão do Leão, Morro Redondo, Turuçu) em 2018. Pelotas é a referência de uma região doceira que abarca uma multiplicidade de saberes e identidades sob a forma de duas tradições: a de doces finos e a de doces coloniais. O doce desempenha um papel característico na composição da sociedade regional, sendo um elemento cultural que envolve a diversidade de grupos étnicos e sociais que a compõe, até os dias atuais. Deseja-se e espera-se que mais pesquisas sejam feitas a partir destes acervos que contemplam tantas identidades étnicas e saberes.

## Conservação Preventiva

A Conservação Preventiva surgiu, solidamente como campo de trabalho e pesquisa científica, nos Estados Unidos, na década de 80 estabelecendo-se como atividade responsável por todas as ações tomadas para retardar a deterioração e prevenir danos aos bens culturais por meio da provisão de adequadas condições ambientais e humanas (CALDEIRA, 2006, p. 99).

Durante o processo de documentação museológica dos rótulos pertencentes a Coleção Alcir Nei Bach, foi observado que alguns rótulos estavam em processo de deterioração por ocorrência do tempo, proveniente da época anterior dos mesmos darem entrada no Museu. A partir disso, se começou a considerar formas de acondicionamento que não prosseguissem degradando os rótulos. O desenvolvimento dessas soluções conta com a participação de um acadêmico do curso de Conservação e Restauro da Universidade Federal de Pelotas, o que possibilitará, na conclusão desta parte do trabalho, recomendações mais específicas.

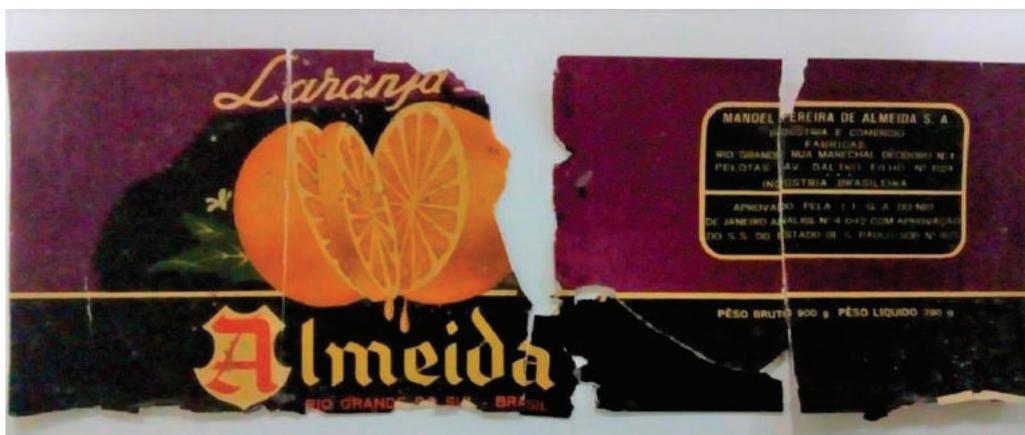


Figura 03 - Imagem do rótulo Laranjas Almeida da década de 1950.  
Fonte: Museu do Doce, 2019.

Por já ter sido objeto de pesquisa antes de formar parte do acervo do Museu do Doce, estas peças tinham algum tipo de informação (objeto, época da peça, histórico da peça, proprietário, descrição, contexto histórico social e cultural); que estão sendo utilizadas na documentação museológica. Todos os rótulos estavam envoltos cada um por um saco plástico, foram retirados e colocados em embalagens (tipo envelope) de papel sulfite. Papel sulfite não é o material ideal, no entanto era a medida que cabia no momento, pois o contato do papel dos rótulos com o saco plástico produz umidade o que ocasiona a proliferação de micro-organismos (fungos e bactérias) que podem deteriorar mais os objetos.



Figura 04 - Foto de rótulo de 1956 marcas de fungos na borda superior.  
Fonte: Museu do Doce, 2019.

## Considerações Finais

O desenvolvimento do tema do trabalho - até então - permitiu explorar outras oportunidades de pesquisa e salvaguarda do que diz respeito aos objetos que compõe a Coleção Alcir Nei Bach. A principal inovação é justamente a possibilidade de explorar mais essas peças que já foram objeto de outras pesquisas e que aparentemente estão esgotados. Colocar essa possibilidade como proposta e trabalhar nelas de forma multidisciplinar talvez seja o próximo passo após a conclusão da etapa de documentação museológica (ainda que esta nunca acabe). A utilização destes rótulos, agora objetos musealizados, já começou a ser explorada dentro do museu de maneira diferente. Um exemplo disso é a recente confecção de um painel inspirado no rótulo da Fábrica Pastorello, que está exposto no Museu. É interessante perceber as novas perspectivas a respeito deste material, inclusive como um objeto pôde criar outro. O desafio ainda é procurar satisfazer os rótulos do ponto de vista de conservação preventiva, ou seja, adequar as formas do seu acondicionamento da melhor maneira possível.

## Referências

CALDEIRA, Cleide Cristina. Conservação Preventiva: Histórico. **Revista CPC**, São Paulo, v 1, n1, p.91-102, nov. 2005/abr. 2006.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; Semiótica e Museu. **Caderno de Ensaio 2 - Estudos de Museologia**. Rio de Janeiro: IPHAN/Ministério da Cultura, 1994, v. 2, p. 9-28.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. *In: Caderno de Diretrizes Museológicas*. Brasília: MinC/Iphan/Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006, p. 19-31.

MICHELON, Francisca Ferreira; LEAL, Nórís Mara Pacheco Martins; NUNES, João Fernando Igansi. **Os Doces Sentidos: Poesias, Estudos Imagens e Receitas**. CERQUEIRA, Fábio; FERREIRA, Maria Letícia Mazzuchi. Pelotas 2016. O Doce e a Festa: os odores da celebração. Doces finos pelotenses, tradição e identidade étnica. Entre p signo local (Pelotas) e a autenticidade de origem (Portugal). p. 81-110.

PADILHA, Renata; CAFÉ, Ligia; SILVA, Edna. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v.19, n.2, p.68-82, abr./jun. 2014. O papel das instituições museológicas na sociedade da informação/conhecimento.

SOFKA, Vinos. **MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO** - vol.II no 80 1 - jan/jun de 2009 <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus>>. A pesquisa no museu e sobre museu. Tradução: Tereza Scheiner.

VARINE- BOHAN, H. Museus e Desenvolvimento Local: um balanço crítico. *In: Museus Como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento*. São Cristóvão, Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.

YASSUDA, Sílvia Nathaly. Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Filosofia e Ciências como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação. Área de concentração: Informação, Tecnologia 2009.

## 4.6. EXPERIÊNCIAS EM CURADORIA NA EXPOSIÇÃO ‘L.C VINHOLES: CONSTELAÇÕES E FRONTEIRAS DISSIPADAS’

**Gabriela da Costa Gomes**

*Graduanda em Artes Visuais/UFPEL  
gabrielachantalle@gmail.com*

**Lauer A. N. Santos**

*Doutor em Comunicação e Semiótica/PUC-SP  
Professor Associado do Centro de Artes e Diretor do MALG/UFPEL  
lauer.ufpel@gmail.com*

**José Luiz de Pellegrin**

*Doutor em Artes/USP  
Professor Titular do Centro de Artes/UFPEL  
jpell@terra.com.br*

**Resumo:** Esta reflexão decorre da experiência curatorial coletiva destinada a conceber, articular e configurar a exposição L. C. Vinholes: Constelações e Fronteiras Dissipadas. Sob o viés da disciplina de Seminário de Tópicos Especiais vinculada ao projeto de extensão Exposições do Museu de arte Leopoldo Gotuzzo, articuladas à pesquisa, seleção e recortes entre a vida e produção do artista pelotense Luís Carlos Lessa Vinholes. L. C. Vinholes realizou diversas doações ao museu, constituindo atualmente a maior coleção do acervo. A exposição, que coincide com a reabertura da Galeria Marina de Moraes Pires, ocorreu como uma homenagem do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) não apenas ao colecionador, mas ao artista Luís Carlos Lessa Vinholes. A multiplicidade fez com que a experiência curatorial se tornasse complexa e cheia de desafios, pois, L. C. Vinholes desenvolveu ao longo da vida, além da qualidade de colecionador, trabalhos diversos em poesias concretas e composições musicais que permitiam a participação do público. Desta maneira viabilizar todos esses aspectos dentro de uma expografia é vincular o trabalho de curadoria intrinsecamente à vida, criando linhas invisíveis que reativam memórias, percepções, afetos, recontextualizando questões e aproximando gerações de modo a estabelecer significações diversas, reativando o museu como memória viva que reacende momentos históricos de sua cidade conectando distintos tempos.

**Palavras-chave:** Curadoria. Exposição. Malg. Vinholes. Experiência. Visibilidade.

### Introdução

Este texto toma como base a experiência da curadoria, a partir de uma demanda do Curso de Artes Visuais - Bacharelado na disciplina de *Seminário de Tópicos*

*Especiais*, que foca questões curatoriais na arte, juntamente com minha atuação como bolsista do Programa de Educação Tutorial<sup>1</sup> (PET- Artes Visuais), possibilitando uma conexão entre ensino, pesquisa, extensão. A curadoria da exposição de L. C. Vinholes<sup>2</sup> no MALG foi composta pelos professores Lauer A. N. Santos, José Luiz de Pellegrin, Mari Lucie da Silva Loreto e Mario de Souza Maia, juntamente com as assistentes de curadoria Gabriela Gomes, Stela Kubiaki e Juliana Chacon. A experiência convergiu o aporte teórico com a prática de maneira a proporcionar uma relação interdisciplinar que contempla a multiplicidade do fazer.

Para a construção de uma exposição existe uma trama complexa que liga diversas questões, nos bastidores, o curador torna-se a figura que: organiza, seleciona e projeta a expografia<sup>3</sup>. Através de obras, histórias e narrativas encontrando soluções estéticas para apresentar ao público esse aglomerado de questões, que se desdobram em trajetos visuais tencionam relações e significações.

No percurso da história da arte as exposições surgiram como uma alternativa para configurar espaços que reunissem obras de arte. Em *Uma breve história da curadoria*, de Hans Ulrich Obrist<sup>4</sup>, Christopher Cherix afirma que “durante o século XX, as exposições se tornaram o meio pelo qual a maior parte da arte se tornou conhecida” (CHERIX, 2010, p. 16), transformando-se ainda hoje em uma forma de legitimar, dar visibilidade e articular significações que dialogam com diferentes tempos históricos produzindo aproximações com o público.

Através do Museu de Arte é possível vincular questões históricas, estéticas e memórias carregadas de afetos sensíveis, capazes de abordar o público de maneira mais subjetiva e proporcionar experiências relacionais.

## Metodologia

Durante a experiência no MALG fizemos uma imersão para entender a curadoria, suas significações e relevância. Um dos principais livros discutidos nesse período foi a já mencionada obra de Hans Ulrich Obrist, que discorre sobre esse termo em

1 O Programa de Educação Tutorial (PET) foi criado para apoiar atividades acadêmicas que integram ensino, pesquisa e extensão. Formado por grupos tutoriais de aprendizagem, o PET propicia aos alunos participantes, sob a orientação de um tutor, a realização de atividades extracurriculares que complementem a formação acadêmica do estudante e atendam às necessidades do próprio curso de graduação.

2 Luiz Carlos Lessa Vinholes nasceu na cidade de Pelota (RS) em 10 de Abril de 1933. Aluno do Colégio Gonzaga, frequentou as reuniões do Grupo Teatro de Ensaios de Pelotas. O interesse pela poesia surgiu aos 14 anos, em 1947, quando mergulhou em um romantismo consolidado em seu perfil de músico. Viveu no Japão entre os anos (1957-1967 e 1974-1977), Paraguai (1968-1974), Canadá (1977-1989) e Itália (1996-1999). Exerceu diversas atividades profissionais, bem como culturais, promovendo e divulgando a cultura brasileira – a arte, a poesia concreta e a bossa nova no exterior, atuando ainda como funcionário do Ministério das Relações Exteriores (1961-2005). Atualmente vive em Brasília. Sua trajetória possibilitou vários encontros e afetos (Núcleo de Curadoria do MALG, Pelotas, Novembro de 2018).

3 O desenho da exposição - a planificação do espaço expositivo.

4 Hans Ulrich Obrist (1968-) Nascido na Alemanha, é curador de arte, crítico e historiador de arte.

uma série de entrevista com curadores. Logo no início do livro questiona-se o que fazem os curadores e a resposta é “o que mais fazem é olhar a arte e pensar sobre sua relação com o mundo” (LEONZINE, 2010, p. 10). Evocando uma ligação contínua que a curadoria produz resgatando memórias, não de uma maneira inocente, mas repensando as relações produzidas com a atualidade.

Durante as reuniões do grupo, essa imersão também aconteceu em relação a vida de L. C. Vinholes, sua obra e todas as ramificações de seu percurso como colecionador, adido cultural, compositor e poeta. O artista preserva um registro minucioso e bem catalogado de sua produção com entrevistas, imagens, poemas, proposições musicais, e muitos registros autobiográficos, proporcionado um acesso fácil a todas as vertentes de sua vida e sinalizando, nesse material, o que era mais relevante segundo seu ponto de vista. Este aspecto de pesquisa e organização é crucial na prática curatorial e, a contribuição de Luiz Carlos Lessa Vinholes nos auxiliou na filtragem e direcionamento do trabalho, dinamizando todo o processo.

Dentro desta perspectiva no artigo *Este tal de curador* Cristina Tejo<sup>5</sup> em entrevista diz que vê “o trabalho curatorial como uma atividade essencialmente colaborativa, de troca constante entre curador e artista” (ALBUQUERQUE *apud* Tejo, p. 37 aplauso). Esta premissa tornou-se uma constante dentro do processo de trabalho no Museu, pois as informações cedidas por Vinholes agilizavam percursos das reuniões e, em contraponto, o artista também cedia o poder de escolha para o grupo de curadoria proporcionando liberdade em relação as soluções visuais, materiais e de configurações expositivas.



Figura 01 - Equipe de Curadoria e montagem do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo junto com Vinholes: José Luiz de Pellegrin, Joana Lizzot, Fábio Galli, Juliana Chacon, Gabriela Costa Gomes, Stela Kubiaki. L. C. Vinholes, Mari Luci Loreto e Lauer A. N. Santos.

Foto Acervo do MALG.

<sup>5</sup> Doutora em Sociologia (UFPE) e investigadora do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, coordenadora e curadora de artes plásticas do Instituto de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Um dos desafios do percurso foi encontrar maneiras de criar a visualidade da exposição, pois, muitos dos trabalhos de L. C. Vinholes eram poesias e poemas concretos. Pensar a visualidade e o peso das palavras permitia que entendêssemos que “o contemporâneo na arte não diz respeito a um temporalidade específica, e sim a uma espécie de diálogo com o espírito de uma época” (VERAS, 2009, p.8) logo, recontextualizar foi uma maneira de criar aproximações com o público, através da seleção de poemas que ainda estabelecem relações com questões da atualidade e aproximações com a cidade de Pelotas, através de diferentes configurações de tamanhos e disposição capazes de produzir relações diversas do expectador com a palavra.

Esse desafio da carga textual, trouxe a ideia de criar um ambiente onde o público pudesse demorar-se entre as diversas leituras de imagens, textos e vídeos. A combinação de uma mesa com poemas dispostos em V possibilitou momentos intimistas e, enquanto poemas com maior visibilidade dispostos em molduras na parede criavam um peso visual para a exposição (Figura 2), outros se relacionavam mais próximos a arquitetura, além de proposições como ‘Olhos e Bocas’<sup>6</sup> que permitiam a interação do público (Figura 3).



Figura 02 - Perspectivas da expografia, poesias disposta em acrílico (em V) e intervenção propositiva com pedras.  
 Fonte: Acervo digital MALG.

6 Olhos e bocas – De dezembro de 1966. Utiliza olhos recortados de publicações diversas tendo ao centro a letra maiúscula ‘i’ cujo fonema em inglês significa ‘eu’ ou ‘olho’. Exibido na Gendai Garo de Osaka em 1966, na XII Exposição do Grupo TAO, com sede Toyonaka, Japão, dirigida pelo poeta Seiichi Niikuni (1925-1977), entre outras. A proposição permitia que o público depositasse sugestões de títulos contendo as palavras ‘olhos’ e ‘bocas’. (Núcleo de Curadoria do MALG)

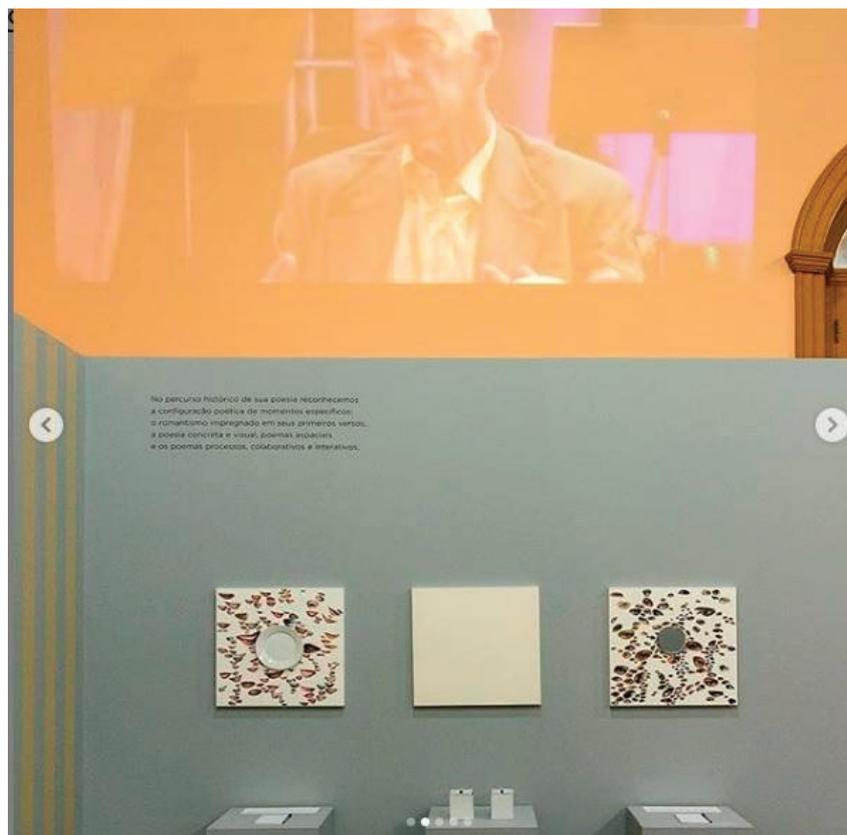


Figura 03 - Intervenção coletiva 'Olhos e bocas' e projeção de entrevista com Vinholes.  
Fonte: Acervo digital MALG.

A solução de explorar vários meios, foi uma maneira de atrair atenções diversas a partir de afinidades. Esta multiplicidade provoca, de maneira sutil, uma mudança na relação com o museu, pois gera um ambiente onde é possível permanecer e não apenas passar. Em *A trama do valor na arte – aspectos da história da curadoria* Carolina C. M. Lúcio afirma, sobre a importância de soluções estéticas diversas, que:

Numa exposição, o que deve imperar é a qualidade das obras apresentadas, cabendo ao curador criar condições para que o público possa perceber novas possibilidades de apreciação das obras de arte, quando recontextualizadas em universos precisos. (LÚCIO, 2010, p.4).

Essa precisão requer escolhas e recortes, criando conexões que dialogam com os conceitos, imagens, obras e, dentro da exposição, proporcionem significações para o público. Logo, a exposição *L. C. Vinholes: constelações e fronteiras dissipadas*, aborda essas questões distintas do compositor, poeta, colecionador, adido cultural e tradutor que fazem parte de um universo que é a vida do artista.

A produção de significações fez-se presente também no cromatismo da exposição. O cinza neutro, intercalado com textos pretos aplicados diretamente sobre as paredes ou fundos brancos, com o uso de um padrão listrado bege e pontuado por detalhes vermelhos, evocavam a relação do artista com o oriente – especialmente com o Japão – ao mesmo tempo em que instauravam uma descontinuidade cromática na sala, auxiliando a construção de sentidos da exposição.

E se, no início das reuniões surgiam diversas ideias, durante as reflexões coletivas visualizávamos o projeto e amadurecíamos as escolhas, concebendo uma plasticidade estética e narrativas mais potentes que buscavam contemplar as intenções do grupo. No decorrer do percurso, muitos foram os movimentos de mudanças, adequações, onde nos debruçamos sobre esse material, pois a curadoria “é uma questão de olhar, olhar e olhar e então olhar de novo, por que nada substitui o olhar” (d’HARNON-COURT *apud* OBRIST, 2010, p.13) e este é um exercício que adquire precisão através da experiência prática articulada com constantes reflexões.

## Resultados e discussões

O processo de criação da exposição passou a ser mais palpável ao criarmos uma maquete (Figura 4) onde começamos a definir núcleos que abordaram aspectos temáticos da produção e vida de L. C. Vinholes privilegiando então as facetas de poeta, compositor, colecionador, afetivas/biográfica, juntamente com catálogos, livros e entrevista projetadas com falas do artista.

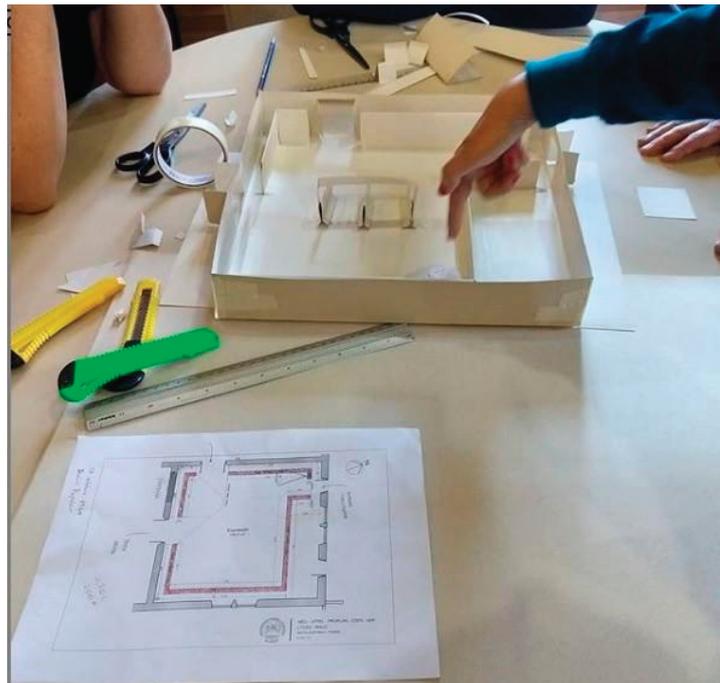


Figura 04 - Maquete e planta da Galeria Marina de Moraes Pires.  
Fonte: Acervo MALG.

As configurações de formatos, cores, disposição, seleção de textos explicativos, imagens, vídeos foram estabelecendo-se na expografia. A junção de conteúdo e forma foram equilibrando-se durante o processo, visto que “um curador tenta identificar as vertentes e comportamentos presentes para enriquecer a compreensão da experiência estética. Ele agrupa a informação e cria conexões” (OBRIST *apud* Leonzine, 2010), fazendo surgir aos poucos as constelações.

O exercício do olhar e a sintonia do trabalho em grupo foram essenciais para que a exposição fosse construída. Dentro do grupo, todos compreendiam bem as responsabilidades individuais e coletivas, cada qual em seu tempo. Essa trama de sujeitos responsáveis pela exposição potencializou as soluções visuais auxiliando na flexibilidade para resolução de problemas durante a montagem da expografia.



Figura 05 - Abertura da Exposição 7 de Novembro de 2018.  
Fonte: Gustavo Lara.

É importante ressaltar o papel do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, enquanto instituição pública, incitando novas relações com a comunidade. Hans Ulrich Obrist ao entrevistar Walter Zanini<sup>7</sup> enfatiza a reflexão do entrevistado, para quem “o museu é um lugar onde a vida é reenviada para si mesma” (OBRIST, 2010, p.198) reforçando novos diálogos que essa instituição pode estabelecer na maneira que apresenta as obras para o público, além de enfatizar a importância do mesmo como reativador de memórias e ressignificações históricas.

Desta forma a exposição de L. C. Vinholes contempla também obras interativas do artista, em que o público é convidado a participar a partir de propostas orientadas: a sugerir títulos, trazer pedras, movimentar algumas peças de lugar, realizar uma leitura mais demorada dos poemas, interagir em proposições musicais - como a

<sup>7</sup> Walter Zanini (São Paulo, São Paulo, 1925 - Idem, 2013). Professor, historiador, crítico de arte e curador.

‘Instrução 61<sup>8</sup>’ – para que, através dessas dinâmicas simples, ressignifiquem as relações estabelecidas dentro da instituição, construindo uma abertura para pequenas transformações do estado contemplativo, dando lugar a uma experiência viva e ativa do público.

Flutuando nesse lugar onde a experiência acontece de modo transversal, trazendo a vivência, a “experimentação, portanto, nada mais é do que aprender a criar esses mundos outros, a partir dos encontros com signos diversos, [...] uma propriedade característica do fazer artístico” (VINCI, 2018, p.325) que engendra situações de trocas mútuas.

## Conclusões

Nesse percurso construtivo pensar as diversas etapas do processo, desde o material biográfico de L. C. Vinholes, até a exposição montada, foi uma experiência surpreendente. Conseguir visualizar as suas qualidades, conexões estéticas, conceituais, afetivas e históricas, fruto de uma série de encontros e trocas é “perceber como é complexa a maneira de ver a arte, quão relevante é a curadoria, e como toda perspectiva em relação a arte é subjetiva” (LEONZINI, 2010, p. 10). A experiência produzida ao participar em conjunto com a equipe do MALG trouxe contribuições significativas sobre o circuito da arte, a profissionalização e a importância da tríade ensino, pesquisa e extensão, proporcionando uma visão mais integrada dos fazeres e dos saberes.

A exposição *L. C. Vinholes: constelações e fronteiras dissipadas* além de proporcionar visibilidade a um artista exímio, produtor de obras que estimulam reflexões atuais sobre as relações humanas e suas memórias, também permitiu recontextualizar de maneira sutil questões pertinentes sobre a relação do museu/arte com seu público. Essa prática imersiva no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo expandiu minhas significações de curadoria enquanto experiência, uma vez que, na

[...] experimentação, parte-se de algo já conhecido, um sistema teórico, e busca-se precisar quais as condições necessárias para que raciocínios abstratos previamente elaborados sejam comprovados empiricamente com precisão (VINCI, 2018, p.324).

Deixando latente essas linhas invisíveis que conectam memórias e vida tecendo narrações visuais que estimulam significações sensíveis atravessadoras de subjetividades, construtoras de novas memórias. Situando as relações expositivas tanto do público, quanto dos articuladores em uma roda geradora de novas experiências, propulsora de novos caminhos.

8 Em 1961 compõe Instrução 61, para quatro instrumentos quaisquer, parâmetros precedentes para o surgimento da música aleatória brasileira, executada pela primeira vez pelo Grupo de Música Nova Tomihisa Nakajima, no Estúdio Nakajima, em Tóquio. Trata-se da primeira música aleatória produzida por um compositor brasileiro (Núcleo de Curadoria do MALG).

## Referências

ALBUQUERQUE, Fernanda. **Esse tal de curador**. Revista Aplauso, Porto Alegre, n. 65, ano 7. 2005.

CHERIX, Christophe. *In*: OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da Curadoria**. Tradução Ana Resende. São Paulo: BEÍ Comunicação, 2010.

LEONZINE, Nessia. *In*: OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da Curadoria**. Tradução Ana Resende. São Paulo: BEÍ Comunicação, 2010.

LÚCIO, Carolina C. M. **A trama do valor na arte – aspectos da história da curadoria**. Disponível em:<[http://www4.pucsp.br/ic/21encontro/artigos-premiados-20ed/CAROLINA\\_CARMINI\\_MARIANO\\_LUCIO.pdf](http://www4.pucsp.br/ic/21encontro/artigos-premiados-20ed/CAROLINA_CARMINI_MARIANO_LUCIO.pdf)>. Acesso em 10 de Dezembro de 2019.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da Curadoria**. Tradução Ana Resende. São Paulo: BEÍ Comunicação, 2010.

VERAS, Luciana. **Quem tem medo de arte contemporânea?** Revista Continuum. Itaú Cultural: 2009.

VINCI, Christian. **O conceito de experimentação na filosofia de Gilles Deleuze**. Revista Fluxo Contínuo. SOFIA (ISSN 2317-2339), VITÓRIA (ES), V.7, N.2, P. 322-342, JUL./DEZ. 2018. Disponível em:< <http://www.periodicos.ufes.br/sofia/article/view/20467>>. Acesso em: 20 de Abril de 2019. Acesso em 10 de Abril de 2019.

## 4.7. O RESGATE E RESTAURAÇÃO DE UMA OBRA DE ANTÔNIO CÂNDIDO DE MENEZES

**Giovana Borges Peres**

*Graduanda em Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais  
Móveis UFPEL  
giovanaborgesperes@gmail.com*

**Andréa Lacerda Bachettini**

*Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural/ICH/UFPEL  
Professora Adjunta do Departamento de Museologia, Conservação e Restauo ICH/  
UFPEL  
andreabachettini@gmail.com*

**Keli Cristina Scolari**

*Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural/ICH/UFPEL  
Restauradora ICH/UFPEL  
keliscolari@gmail.com*

**Resumo:** Este trabalho é resultado da primeira fase de restauração da obra do artista plástico rio-grandense Antônio Cândido de Menezes, um retrato, em óleo sobre tela, datada de 1888, que se encontrava em acelerado processo de deterioração, apresentava desprendimento da camada pictórica e vários rasgos que comprometiam o suporte têxtil da obra. O trabalho é desenvolvido dentro ao Projeto de Extensão: Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Pintura Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais da Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas e visa descrever o diagnóstico e o estado de conservação, a proposta de intervenção e o processo de restauração. E ainda abordar o tema retrato, a análise formal e estilística da obra e o pintor do século XIX. É importante compreender a história do artista, Antônio Cândido de Menezes, retratista, formado pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. A metodologia utilizada baseou-se na revisão bibliográfica sobre conservação e restauração de bens culturais em pintura, na pesquisa histórica acerca do artista e o contexto histórico sobre o retrato. Através das primeiras ações de intervenção, foi possível a estabilização dos materiais, viabilizando a recuperação da obra, com a intenção de devolver a integridade estrutural e estética da obra desta forma assegurando sua perpetuação.

**Palavras-chave:** Conservação-Restauração. Pintura de cavalete. Retrato. Antônio Cândido de Menezes.

### Introdução

O presente trabalho tem a finalidade de apresentar as etapas de restauração e os resultados das atividades práticas desenvolvidas no Projeto de Extensão Laboratório

Aberto de Conservação e Restauração de Pintura<sup>1</sup> do curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis do Instituto de Ciências Humanas (ICH) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), coordenado e orientado pela professora Dra. Andréa Lacerda Bachettini. As atividades realizadas são supervisionadas pela técnica do laboratório a restauradora Dra. Keli Cristina Scolari.

O trabalho refere-se à restauração da obra do artista rio-grandense Antônio Cândido de Menezes, um retrato, que necessitava de tratamento de conservação-restauração devido a fragilidade que se encontrava o suporte têxtil e camada pictórica da obra.

Inicialmente, foi preenchida a Ficha Cadastral<sup>2</sup> da obra, onde são identificados a técnica, os materiais constitutivos da obra, o estado de conservação e a proposta de tratamento, a descrição dos exames realizados e posteriormente são acrescentadas as informações sobre o tratamento executado.

Para o desenvolvimento das atividades práticas da restauração da obra foi fundamental a pesquisa bibliográfica referente às técnicas e aos materiais utilizados em pintura. E ainda, o estudo histórico sobre o artista realizado através das fontes são foram fundamentais para conhecer a vida e a obra deste artista do século XIX e, ainda, a forma de representação da imagem neste período.

A obra (Figuras 1 e 2), é uma pintura em óleo sobre tela, apresenta as seguintes dimensões sem moldura 69,5 x 58,8 x 2,5 cm, foi encontrada no lixo na cidade de Porto Alegre, manteve-se guardada por aproximadamente dez anos. Em 2017, o proprietário resolve averiguar a autoria atribuída a Antônio Cândido de Menezes, foram realizados exames de identificação grafoscópica<sup>3</sup>, resultando na confirmação da autoria, gerando um laudo de autenticação. Através de um programa de software de comparação antropométricas<sup>4</sup> o retratado foi identificado como sendo, possivelmente, do II Visconde de Pelotas, Marechal José Antônio Correia da Câmara. O General Câmara era de família abastada, foi uma personalidade influente que atuou como militar condecorado, uma autoridade para o governo imperial de Dom Pedro II, foi ministro de guerra e governador do estado do RS. Em virtude, do estado avançado de degradação da pintura o proprietário procurou a professora Andréa Lacerda Bachettini do curso de Conservação e Restauração da UFPEL para ser executado o trabalho de restauração.

---

1 Projeto de Extensão cadastrado na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PREC) da UFPEL coordenado pela profa. Dra. Andréa Lacerda Bachettini, visa estabelecer parcerias entre a universidade e a comunidade, possibilitando o acesso de membros da comunidade e instituições públicas e privadas que desejam recuperar pinturas, objetos afetivos, artísticos e obras de arte em geral pertencentes as coleções particulares e públicas.

2 Ficha de identificação da obra que contém a descrição formal da obra, registro fotográfico, estado de conservação, mapa de danos e proposta de tratamento, tratamento realizado, acompanha a obra, para que no futuro outros restauradores saibam o que foi realizado na pintura.

3 Verificação da autenticidade de escritas para a determinação de sua autoria, usando outra assinatura do autor como comparativo.

4 Estudo das medidas de tamanho, peso e proporções do corpo humano, através da morfologia craniofacial, por meio das medidas da cabeça e face.

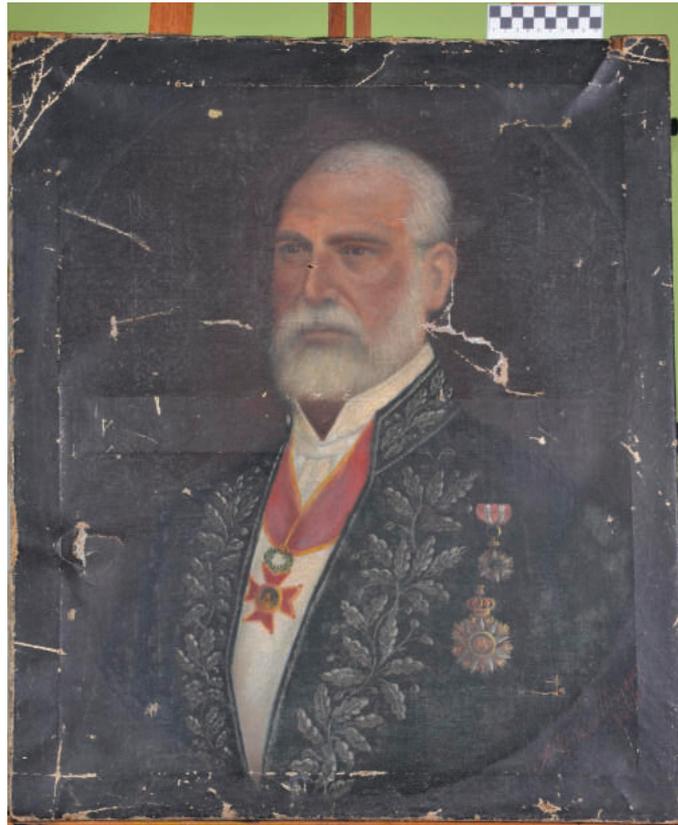


Figura 01 - Primeiro registro fotográfico da frente e verso da obra.  
Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura- UFPEL, 2018.



Figura 02 - Primeiro registro fotográfico da frente e verso da obra.  
Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura- UFPEL, 2018.

## O artista, Antônio Cândido de Menezes

Antônio Cândido de Menezes, porto-alegrense, nascido em 1828, de família humilde, com muita dificuldade começou seus estudos artísticos em sua cidade natal. Em 1945, com ajuda do governo estadual, foi para o Rio de Janeiro para estudar na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), permanecendo nove anos na instituição (LEVY, 1990).

Em 1847, o artista recebeu o apoio da Comissão de Instrução Pública, atuando para a Academia da Corte. Seu legado acadêmico foi de destaque, em 1853, quando conquistou menções honrosas e a medalha de ouro na AIBA por sua atuação.

Antônio Cândido de Menezes recebeu no seu último ano de estudos o diploma de pintor histórico, título que era reservado a poucos artistas, ele representou em obras de grandes dimensões a perpetuação dos episódios da história nacional, destaque esses que o levou a estudar e aperfeiçoar seu trabalho na Itália, permanecendo lá de 1854 a 1870 (ROSA; PRESSES, 2000; BOHNS, 2005).

Em 1870, devido a saturação do mercado artístico no Rio de Janeiro, capital do Império, retorna a Porto Alegre, sua cidade natal, fundando seu ateliê onde desenvolveu intensa atividade como professor e retratista. Era muito requisitado pela elite local, mas com o passar dos anos as encomendas decrescem, principalmente pelo surgimento da fotografia no final do século XIX, que ganhou forças no início do século XX e, também, em decorrência a redução do interesse deste tipo de homenagem ou auto-homenagem as personalidades da época. Menezes, no auge de sua atividade profissional, adoece por diversas vezes pelo excesso de trabalho, apresentava saúde frágil e, falece em 1908, na sua terra natal, esquecido e na pobreza (ROSA; PRESSES, 2000; BOHNS, 2005).

## Análise formal e estilística

A obra possui uma figura central, masculina de meia idade, trajando vestes militares em tom verde escuro, com bordados com motivos fitomorfos na lapela e gola: nas cores branco, cinza e um tom esverdeado. Veste camisa branca com drapeado na gola. Na região central do peito usa medalha de quatro pontas pendente numa fita vermelha que faz a volta em torno do pescoço, ainda usa na veste militar, do lado esquerdo do peito, duas medalhas redondas, uma embaixo da outra, a superior apresentada seis pontas presa por uma curta fita e a inferior de nove pontas com uma coroa acima. O cenário ao fundo, 2º plano da pintura, não possui imagens, é de cor escura que se funde a cor do casaco. A figura apresenta cabelos e barba brancos, bochechas rosadas, nariz aquilino, olhos castanhos medianos com olhar voltado para a direita, sobrancelhas escuras e finas, cabeça e corpo levemente inclinados para a direita. Sob a barba observa-se lábios afilados, visualiza-se somente a orelha esquerda com anatomia pouco detalhada.

A arte do retrato é oriunda da cultura romana, sendo uma das maiores heranças adquiridas pelos povos ocidentais, inicialmente era representada por máscaras em homenagem aos familiares mortos (JANSON, 2010).

A representação em retratos vem sendo utilizada no Brasil desde o período colonial, segundo Hannah Levy (1945), o retrato junto a pintura religiosa, compõem o maior número de bens artísticos brasileiro deste período (1500- 1822), destacando a dominância de retratos de figuras masculinas, somente em meados do século XIX, tem-se a presença da figura feminina retratada. Nesta época, a existência de retratos relacionava-se a condição social da família (LEVY, 1945).

As pessoas retratadas faziam parte de três grupos distintos, o primeiro grupo, em maior número, era composto de indivíduos de irmandades ou ordens terceiras, neste está incluso o retratado da obra estudada, o segundo grupo contemplava pessoas da administração civil e religiosos e, o terceiro grupo, compõem retratos da família real portuguesa (LEVY, 1945).

Essas imagens passam a ser instrumentos de estudos dos pesquisadores no Brasil, tendo seu significado associado a condição social do retratado, como descreve Neiva Bohns (2015, p. 56) em sua tese:

“[...] fornecem um vasto repertório de informações tanto sobre as orientações artísticas, quanto ideológica, envolvidas na fabricação de imagens próprias para o ambiente doméstico e familiar, assim como na construção e consagração de imagens públicas [...]”

A avaliação da técnica e qualidade artística dos quadros eram avaliados pela imprensa, levando em consideração a semelhança das feições à pessoa retratada, influenciando assim o leitor (BOHNS, 2005; LEVY, 1945).

O retrato pintado serviu, no panorama rio-grandense, em várias ocasiões, como instrumento para a promoção social não só da pessoa retratada, como daqueles que, eventualmente, se empenhavam em encomendar a tela ao pintor, e depois em oferecê-la ao ilustre dignitário que merecera tal homenagem. Cabia à imprensa o fundamental papel de trazer à tona o nome de todas as pessoas envolvidas neste jogo de adulações, incluindo o do artista (BOHNS, 2005, p. 57).

## Análise estrutural

A principal preocupação quando a obra chegou ao laboratório era de estabilizar os materiais que estão muito fragilizados, inicialmente foi analisada sua estrutura têxtil e camada pictórica.

Os exames organolépticos, foram realizados com auxílio das lupas e a olho nu, pela frente e pelo verso da pintura, resultando na análise dos materiais constituintes e na descrição do estado de conservação, e realização do mapeamento dos danos. Observou-se que obra apresentava suporte têxtil de cor acastanhada.

A parte da frente da obra apresentava sujidades generalizadas, perdas na camada pictórica em diversos pontos, suporte têxtil exposto, devido aos rasgos e orifícios, sendo possível visualizar as fibras rompidas, ainda perda do suporte nas extremidades da tela, ondulações, vincos causados pelo bastidor (mais evidentes na barra central), a maior parte do suporte têxtil encontra-se solto do bastidor devido a oxidação dos pregos, o que provocou o rompimento das fibras do tecido.

No verso, foi observado, sujidades generalizadas, manchas, fitas adesivas transparentes aderidas na tentativa de consolidar os rasgos e, ainda pedaços de tecidos colados, provavelmente com cola instantânea.

O bastidor<sup>5</sup> apresentava perda do suporte e sua estrutura esta fragilizada pela infestação de insetos xilófagos ativos.

O registro fotográfico de luz visível e a fotografia de fluorescência de Ultravioleta (UV) foram realizados para documentar os exames e compor a documentação organizacional da obra. O exame de fluorescência de Ultravioleta permitiu avaliar a oxidação do verniz (antigo) existente, apresentava coloração esverdeada, essa oxidação do verniz mascara a fluorescência dos pigmentos e aglutinantes, portanto, esse exame é repetido após a remoção do verniz e também durante o processo de remoção do verniz, para evitar a retirada indevida de material constitutivo da obra. Este exame também é muito importante para constatar a existência de repinturas e intervenções anteriores. O registro fotográfico do exame de luz rasante permitiu o registro topográfico da obra, textura e ondulações. A luz transversal ou transmitida, destacou as perdas da camada pictórica, orifícios e rasgos.

Através da microscopia digital<sup>6</sup> pode-se observar a fibra do tecido, quando se percebeu aderido a fibra em toda sua extensão uma estrutura cristalina e brilhante. Nas amostras das cores viu-se a granulação dos pigmentos das cores vermelho, branco e preto, posteriormente, essas imagens serão analisadas e descritas com auxílio do resultado dos exames laboratoriais.

A realização desses exames foi necessária para ajudar a determinar os processos e métodos de restauração, além de fazerem parte da documentação científica da obra, todas estas informações foram descritas na Ficha Cadastral da obra.

## Proposta de tratamento

Como proposta de tratamento para o suporte têxtil, foi realizada a higienização; planificação do suporte; limpeza mecânica; obturações e enxertos; reentelamento. Já na camada pictórica foi realizado a higienização; proteção da camada pictórica com o faceamento; limpeza química; testes de solubilidade dos solventes para remoção do verniz; remoção do verniz; remoção de repinturas; aplicação nova camada verniz Dammar para isolar a pintura original; nivelamento das lacunas; reintegração pictórica com pigmento verniz; e aplicação de verniz final.

<sup>5</sup> Bastidor é o suporte de madeira onde a pintura é fixada.

<sup>6</sup> Fotografia através de uma câmera acoplada ao sistema óptico do microscópio.

## Processo de restauração

Inicialmente, foi realizada a desmontagem da obra (tela/bastidor), com a remoção de alguns pregos que prendiam a tela do bastidor, foi utilizado como instrumento o bisturi, somente o ato de posicionar o bisturi sob a tela já promovia o desprendimento, a maior parte já se encontrava solta. O bastidor foi descartado devido a danos em sua estrutura.

O verso da tela foi higienizado com trincha de cerdas macias, para a remoção das sujidades superficiais, após, a obra foi posicionada entre papel siliconado e as bordas foram planificadas<sup>7</sup> somente com pesos, pois os vincos das bordas estavam extremamente fragilizados e rígidos, evitando assim um possível rompimento do tecido, esta ação obteve resultado satisfatório, com isso, no dia seguinte foi realizada a planificação total com vidro e pesos, permanecendo assim por três semanas.

O linho para o reentelamento foi preparado, ficando de molho por três dias, trocando a água duas vezes ao dia para a remoção total da goma e limpeza das fibras. Após, foi cortado e colocado no bastidor provisório<sup>8</sup>, o corte foi realizado com a técnica de puxar o fio com uma sonda exploradora primeira urdidura e depois pela trama, evitando que o corte fique envesado, assim, o tecido foi cortado na marca delimitada pela remoção do fio. Iniciou-se o estiramento<sup>9</sup> do tecido no bastidor provisório, com grampos, o fixando na lateral do bastidor de forma que fique plano e bem tencionado, após, o tecido foi umedecido para a acomodação das fibras e, depois da secagem o tecido foi removido do bastidor e o estiramento novamente para aumento das fibras do tecido.

A obra foi colocada em cima do tecido do reentelamento, e contornada com lápis de ponta macia para localizar onde o tecido receberá a selagem, foram colocadas marcas indicando a direção da obra.

O tecido do reentelamento recebe na face que receberá o reentelamento a selagem, preparada com adesivo Primal AC60<sup>10</sup> (foi utilizado em solução Primal com Água Deionizada na proporção 1:1) e aplicada três demãos. Após a secagem de cada aplicação era aplicada mais uma camada da solução de Primal, cada camada era aplicada em sentido distintos, para finalizar o acabamento da selagem e ficar uma superfície sem grumos, passou-se lixa fina para uniformizar a superfície. Aplicou-se, mais uma mão da solução do Primal no verso do tecido para selar bem o tecido.

---

7 Planificação é a permanência da pintura sob placa de vidro com pesos em cima para a suavização dos vincos.

8 Bastidor com aproximadamente dez centímetros maior em cada lado que o bastidor da obra.

9 Estiramento é a fixação da tela no bastidor, esticando a tela com o alicate de esticar para que fica bem tracionada e prendendo com grampos, este procedimento é realizado do centro para as bordas e forma de cruz, intercalando os lados.

10 Primal B 60A, adesivo aquoso a base de acrílico, termoplástico, formando um filme transparente e brilhante.

Posteriormente, passou-se uma camada de Beva 371<sup>11</sup> (utilizado em solução diluída em aguarrás) aplicada com rolo na face que irá receber o reentelamento.

As próximas ações foram a proteção da camada pictórica para que seja possível a limpeza do verso da obra com segurança. Foi aplicado com pincel largo uma camada bem fluída de Beva 371 em toda a superfície frente da obra, após a secagem, foi realizado o faceamento com papel japonês (pequenos pedaços) em toda a superfície da face aderindo com CMC<sup>12</sup> a 6%, posicionando o papel no local foi aplicado com pincel por cima do papel, até cobrir toda a superfície.

A limpeza mecânica do verso, primeiramente, realizada a retiradas das fitas adesivas e os pedaços de tecidos colados, que foram removidos com bisturi. Nos locais com sujidades mais espessa e nas manchas foi utilizado o bisturi, em seguida, todo o verso da tela recebeu limpeza mecânica, com borracha, foram necessárias quatro aplicações para obter o melhor resultado.

Para a consolidação do suporte, utilizou-se cola mista: PVA de pH neutro + CMC a 6%, nas mesmas proporções, este adesivo foi utilizado nas obturações dos orifícios pequenos e nos rasgos. Nos pequenos orifícios foi utilizado a polpa de linho, obtida do desbaste de fios de linho + a com a cola mista, foram preenchidos o local de lacuna com um pouco de polpa previamente passada na cola mista, este procedimento foi realizado com o auxílio de uma pinça de relojoeiro e espátula com ponta lisa, a quantidade de pasta de fios de linho (polpa + adesivo) deve ser somente o necessário para fechar o orifício, após é colocado o papel siliconado e peso até a secagem e prensagem.

Já para os enxertos foram recortados pedaços de linho engomados no tamanho da área faltante, para que o tecido se encaixe perfeitamente no local, coloca-se o tecido em baixo e delimita-se seu formato com lápis, após corta-se o tecido pela borda externa ao desenho, este tipo de enxerto chama-se de contato, porque as bordas do enxerto e da lacuna são colocadas lado a lado, aplicou-se cola nas bordas do enxerto e posiciona-se no local desejado seguindo o sentido das fibras do suporte original. Coloca-se papel siliconado e peso até a secagem total dos enxertos.

Para a realização do reentelamento, passou-se uma camada de Beva 371 no verso da obra. Depois de 24h da aplicação da Beva 371 no verso da obra e do tecido do reentelamento, removeu-se o tecido preparado do bastidor provisório.

A mesa térmica é preparada para receber o reentelamento, seguindo as seguintes etapas, a saber:

- 1º posiciona-se o papel siliconado na superfície da mesa;
- 2º coloca-se o tecido preparado para receber o reentelamento;

---

11 Beva 371 é um adesivo muito pegajoso, aplicado a quente para melhor resultado. Depois de seco, o adesivo fica fosco, com aparência de cera. O filme permanece sensível ao calor, podendo ser ativamente com espátula térmica ou mesa térmica. Pode ser aplicado solvente topicamente para remover o adesivo residual da superfície do trabalho. Formulação de resinas de baixa viscosidade, mesmo a temperatura ambiente.

12 Carboximetilcelulose, pó branco que ao ser dissolvido forma um gel transparente, utilizado como adesivo.

3º a pintura é colocada com a face virada para cima;  
 4º coloca-se os fios de algodão em torno da obra para uma melhor sucção;  
 5º cobre-se com papel siliconado a pintura;  
 6º coloca-se as fitas térmicas (65°C) para o controle de temperatura da mesa térmica;

7º por fim, é colocado o plástico abrangendo toda mesa e vedou-se com fita crepe todas as bordas da mesa, para não haver escapamento de ar;

8º A mesa térmica é ligada, primeiramente a sucção e verifica-se se não há escape de ar; em seguida é ligado a temperatura até atingir a temperatura de 65°C (ponto de fusão da Beva);

9º no momento em que a temperatura atingir de 65°C fricciona-se com rolo de borracha a superfície da camada pictórica para fixação dos craquelês;

10º após estes procedimentos desliga-se a temperatura e mantém o vácuo ligado até resfriamento total da mesa para a remoção da pintura reentelada.

O próximo passo foi a preparação do bastidor novo, este foi lixado, recebeu aplicação de peritróide<sup>13</sup> e uma camada de cera líquida para a proteção da madeira.

Para finalização dessa etapa da restauração realizou-se o novo tensionamento da pintura agora reentelada (Figura 03) no bastidor definitivo, os grampos são posicionados na diagonal com inclinação de 45º e fixados na lateral do bastidor sobre as bordas da pintura, no verso da obra (Figura 04) o excesso de tecido foi dobrado e fixado com grampos.

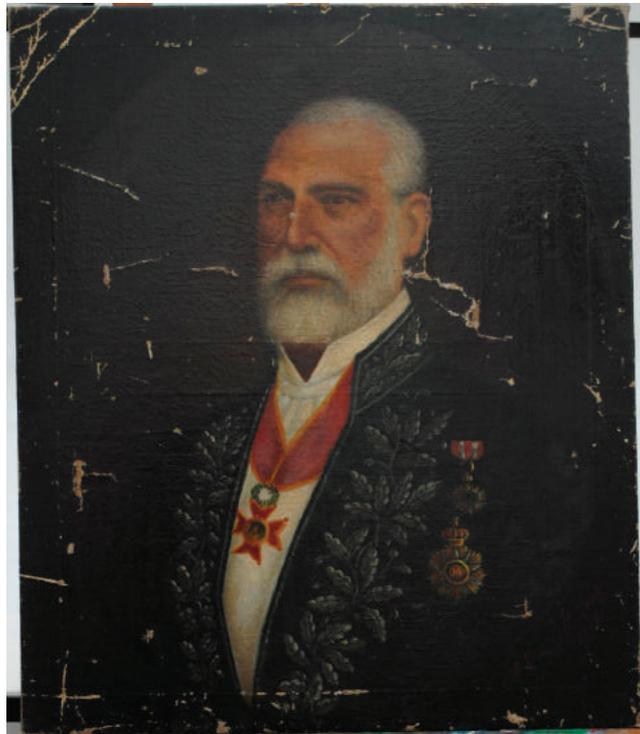


Figura 03 - Resultado da primeira etapa da restauração na frente da obra.  
 Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura- UFPEL, 2019.

13 Inseticida sintético utilizado na eliminação de infestação por insetos.



Figura 04 - Resultado da primeira etapa da restauração no verso da obra.  
Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura- UFPEL, 2019.

## Considerações Finais

A experiência adquirida com essa primeira etapa da restauração aguçou o pensamento crítico quanto aos critérios de intervenção em obras de arte, possibilitando ao aluno, a busca mais pormenorizada da pesquisa das técnicas e materiais existentes, afinal, nos processos práticos estamos suscetíveis a nos depararmos com diferentes situações, desta forma, a pesquisa bibliográfica foi uma ferramenta fundamental para a execução destas intervenções.

A pesquisa histórica e estilística possibilitou a compreensão da importância e relevância desta restauração.

As primeiras ações do processo de restauração cumpriram com o objetivo de estabilizar os materiais, conseqüentemente, garantirá a restauração na sua totalidade.

A realização dos exames e análises possibilitou a aplicação dos procedimentos de acordo com a necessidade da obra, a proposta de tratamento elaborada atingiu as expectativas, sendo, fundamental para o resgate da obra, em vista do estado de degradação que a pintura se encontrava.

O desenvolvimento da documentação, a realização dos exames, bem como o relatório técnico de conservação-restauração em pintura, possibilita ao aluno o fortalecimento dos conteúdos adquiridos ao longo das atividades teórico-práticas desenvolvidas nas disciplinas de Conservação e Restauração de Pintura. A possibilidade de restaurar obras que pertencem a comunidade e as instituições públicas e privadas da

região através do projeto de extensão colocam os alunos em contato como mercado de trabalho e os prepara para a futura atividade profissional.

Após finalização da restauração obra, a pintura entrará para o circuito expositivo, participando de diversas exposições que apresentarão os estudos realizados ao longo do processo de restauração e de autenticidade da obra. Pretende-se realizar as exposições em locais públicos para apreciação da comunidade em geral.

Primeiramente, em uma exposição nas dependências da Universidade Federal de Pelotas, quando estará acompanhada de outras pinturas que tratam do tema de retrato restauradas no laboratório. E em seguida, a pintura participará de exposições nos Tribunais Regionais do Trabalho do Estado do Estado. Finalizando o circuito expositivo no Memorial do Tribunal Regional do Trabalho (TRT4) em Porto Alegre. Ainda se estuda a possibilidade da obra ser exposta no Museu Júlio de Castilhos de Porto Alegre com outros retardo do mesmo autor que se encontram sob a guarda do museu.

## Referências

BOHNS, N. **Os primeiros pintores- presenças desaparecidas, ausências sentidas**. In: História Geral do Rio Grande do Sul- Império. Passo Fundo: Méritos.v.2, p. 401- 422.

BOHNS, N. **Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX**. Tese (doutora em Artes Visuais) - doutoranda, Pelotas, 2005.

CALVO, A. **Conservación y restauración: Materiales, técnicas e procedimientos**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

CALVO, A. **Técnicas e Conservação de Pintura**. Porto: Livraria Civilização Editora, Centro de Investigação em Ciência e Tecnologias da Universidade Católica do Portuguesa, 2006.

CALVO, A. **Conservación y Restauración de pintura sobre lienzo**. Barcelona: Ediciones Serbal, 2002. MAYER, Ralph. Manual do artista – de técnicas e materiais. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FROZZA, M. **Os retratos de militares e políticos na Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli: herança de Câmara de vereadores de Porto Alegre (1866-1897)**. Trabalho de conclusão de curso (bacharel em História da Arte) - graduanda, Porto Alegre, 2014.

JANSON, H. W. **História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2º. Edição, 1996.

LEVY, H. **Retratos coloniais**. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro, vol.09, p. 251-290, 1945.

MAYER, R. **Manual do artista – de técnicas e materiais**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

MENDES, M. *et al.* **Conservação: Conceitos e práticas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MENDES, M., BAPTISTA, A. C. N. **Restauração: ciência e arte**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 1998.

PASCOAL, E., PATIÑO, M. **O Restauro de Pintura**. Barcelona: Editorial Estampa. Coleção Artes e Ofícios. 2002.

ROSA, R., PRESSER, D. **Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul**. 2. ed. rev. ampl. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000. 527p. R700.98165 R7887d 2. ed.

SLAIBI, T, *et al.* **Materiais Empregados em Conservação e Restauração de Bens Culturais**. Rio de Janeiro: ABRACOR, 2011.

## 4.8. SALA DE LEITURA ERICO VERISSIMO E SUAS MICROPOLÍTICAS DE FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO.

**Cinara Tonello Postringer**

*Graduanda em Pedagogia/FaE/UFPel*

*tokopostringer@gmail.com*

**Dr<sup>a</sup>. Cristina Maria Rosa**

*Doutora em Educação*

*Professora da Faculdade de Educação/FaE/UFPel*

*cris.rosa.ufpel@hotmail.com*

**Ieda Maria Kurtz de Azevedo**

*Graduada em Pedagogia/FaE/UFPel*

*kurtzieda@gmail.com*

**Resumo:** No artigo apresentamos a Sala de Leitura Erico Verissimo, estrutura acadêmica que integra ensino, pesquisa e extensão e tem como centralidade a proposição de micropolíticas de formação do leitor literário, bem como a qualificação, no âmbito da Leitura Literária, dos estudantes da Licenciatura em Pedagogia. O objetivo é revelar atividades desenvolvidas no Museu do Doce nos anos 2017, 2018 e 2019, integrados a políticas de leitura literária para a cidade, entre elas, Espetáculo Leituras de João Simões Lopes Neto. Sob responsabilidade acadêmica do GELL – Grupo de Estudos em Leitura Literária –os eventos intencionam a formação de novos leitores através de práticas de mediação literária exercidas por estudantes de licenciatura em Pedagogia e Letras da UFPel. Como referencial teórico nos apoiamos em textos de pesquisadores como Graça Paulino (2014), Yolanda Reyes (2014) e Tzvetan Todorov (2010), unânimes em considerar que a leitura literária é porta de entrada para a formação do leitor desde a tenra idade.

**Palavras-chave:** Leitura Literária. Mediação Literária. Sala de Leitura.

No trabalho apresentamos as práticas de Leitura Literária desenvolvidas na sala de Leitura Érico Veríssimo, uma estrutura acadêmica vinculada ao GELL – Grupo de Estudos em Leitura Literária da Faculdade de Educação da UFPel – apoiada pelo PET Educação e coordenada pela Dr<sup>a</sup>. Cristina Maria Rosa e o impacto das micropolíticas de leitura literária desencadeadas. Criada para ofertar uma formação diferenciada aos alunos da licenciatura em Pedagogia da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas (FaE/UFPel), a sala também é frequentada por estudantes vinculados a diferentes graduações da UFPel.



Figura 01- Sala de Leitura Erico Veríssimo.  
Fonte: Arquivo pessoal.

Integrada ao Casarão 8, Museu do Doce, no centro histórico de Pelotas, acomodada em um espaço de aproximadamente 30m<sup>2</sup>, a sala é ambientada com decorações e adereços que remetem os frequentadores ao mundo da imaginação. Nela são desenvolvidas práticas de apresentação da Leitura Literária a crianças, preferencialmente de escolas públicas. Dentre o público que frequenta a sala também estão pais com seus filhos, idosos e turistas, sendo aberta a toda a sociedade. O foco da Sala de leitura Érico Veríssimo é promover o encontro da Literatura com todos os públicos tornando-se, dessa forma, mediadora entre os livros e a literatura.

A formação do mediador literário é estruturador e primordial no exercício cotidiano da docência nos anos iniciais da escolaridade. A argumentação parte do princípio de que crianças que chegam à escola pública precisam ser apresentadas à linguagem literária, alfabetizadas literariamente (ROSA, 2015). É necessário alfabetizar, propiciar acesso aos livros e dialogar com os leitores em formação sobre suas leituras e sentidos atribuídos a elas. A leitura para fruição, compreendida como aquela voltada para o prazer, no sentido atribuído ao referir-se à formação do leitor, Zilberman (2003, p. 30) diz que a legitimidade do uso da literatura na sala de aula vem tanto “*da relação que estabelece com seu leitor, convertendo-o num ser crítico perante a sua circunstância*” quanto “*do papel transformador que pode exercer dentro do ensino, trazendo-o para a realidade do estudante*”. Outra das ideias compartilhadas é que a oportunidade de entrar em contato com impressos que a escola e a sociedade valorizam deve acontecer através do professor. Assim, a alfabetização literária requer a atitude de um mediador – uma pessoa que “*estende pontes entre os livros e os leitores*” (REYES, 2014).



Figura 02 - Apresentação da literatura a crianças.  
Fonte: Arquivo pessoal.

Para Paulino (2014, p. 177) há, quando da leitura, um *“pacto entre leitor e texto”* que *“inclui, necessariamente, a dimensão imaginária, em que se destaca a linguagem como foco de atenção, pois através dela se inventam outros mundos, em que nascem seres diversos, com suas ações, pensamentos, emoções”*. Para ela a leitura literária é *“uma prática cultural de natureza artística”* em que o gosto e o prazer acompanham seu desenvolvimento e são *“vivenciados como mais importantes”*, embora outros objetivos possam existir. A pesquisadora argumenta que a leitura literária constitui *“uma prática capaz de questionar o mundo já organizado, propondo outras direções de vida e de convivência cultural”*. Ao selecionar *“livros que fascinam”*, os mediadores transformam pessoas em leitores. Leitores de imagens, leitores de textos, leitores de sentidos, leitores de vidas.

Para ofertar a leitura a sujeitos que ainda não detém a interação com os livros e a literatura, é preciso preparar-se anteriormente: utilizar critérios de escolha, conhecer as obras adequadas ao público ouvinte, selecionar um grupo de textos que capturem a atenção e oportunizem o prazer e o gostar de ouvir. Para Rosa (2017, s/nº):

Uma obra literária não tem a tarefa de informar, embora possa fazer isso; não tem como compromisso educar, apesar de poder. A pesquisadora afirma ainda que, a obra literária tem compromisso com a imaginação, a emoção, a estética (ROSA, 2017).

No *Manifesto por um Brasil Literário*, elaborado em 2009, para lançamento do Movimento por um Brasil Literário, Bartolomeu Campos de Queirós afirma que *“a leitura literária é um direito de todos”*, considerando que a maioria das famílias pertencentes às camadas populares não dispõe de acesso à leitura e literatura ou outros impressos gráficos em seu cotidiano, cabe à escola, principalmente ao professor, o papel de promover esse acesso. Para QUEIRÓS (2009), na literatura *“o sujeito viaja*

*por outro mundo possível*”, cria, inventa, imagina, “rompe com o limite do provável” estabelecendo um diálogo “entre o real e o idealizado”.

Letramento literário é um conjunto de práticas que envolvem o escritor e leitor na construção de conhecimento, aprendizagens e novas interpretações e construção de novos caminhos. Para Cosson (2009), o processo de letramento literário deve envolver aspectos que conciliem os diversos textos literários circundantes nas esferas sociais, e ainda que:

[...] devemos compreender que o letramento literário é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola. A questão a ser enfrentada não é se a escola deve ou não escolarizar a literatura, como bem nos alerta Magda Soares, mas sim como fazer essa escolarização sem descaracterizá-la, sem transformá-la em um simulacro de si mesma que mais nega do que confirma seu poder de humanização (COSSON, 2009, p. 23). Disponível em: <<https://sites.google.com/site/estudosdeletramento/letramento-literario>>.



Figura 03 - Leitores com seus personagens.  
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 04 - Leitores com seus personagens.  
Fonte: Arquivo pessoal

O letramento literário difere de outros tipos de letramento porque a literatura ocupa um lugar único em relação à linguagem. Segundo Rildo Cosson (2006), é a literatura que torna “o mundo compreensível transformando a sua materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas”, em consonância com a noção de “caminhos e descaminhos” que Magda Soares (1999) preconiza como processo de alfabetização e letramento. Neste processo, a sala de aula pode e deve “imitar” as práticas sociais de leitura e de escrita, principalmente, o reconhecimento de palavras e sentenças, a ampliação do vocabulário e desenvolvimento de habilidades de interpretação, avaliação e inferência e a identificação e uso das diferentes funções da escrita.

A literatura é importante na escola porque é fundamental fora dela. A literatura é a vida – seus dramas e emoções mais profundos se encontram em toda a boa literatura – e, através das obras literárias, tomamos contato com a vida de personagens, tempos, tramas, desfechos. Todos eles com suas “verdades” comuns a todos nós: nossos sentimentos mais profundos, os que revelamos e os que mantemos em segredo.

Embora seu conceito e significado tenham se alterando ao longo do tempo, a arte literária integra a cultura humana desde sempre e é uma das manifestações artísticas do ser humano, ao lado da música, dança, teatro, escultura, arquitetura, dentre outras e representa comunicação, linguagem e criatividade, sendo considerada a arte das palavras.

A proposição da Sala de Leitura Érico Veríssimo, no Museu do Doce, surgiu com o intuito de disponibilizar à cidade, práticas que já ocorriam na Faculdade de Educação como leituras públicas, espetáculos, estudo de obras, gêneros e autores. Ao disponibilizar acervos adquiridos com recursos públicos e doações, a sala oferece para leitura e deleite, obras literárias infanto-juvenis, obras literárias universais, livros sobre literatura e seu ensino, obras literárias para crianças, uma Gibiteca e uma coleção de banners com a história do GELL, da Sala de Leitura e suas políticas.

Desde sua inauguração, em dezembro de 2015 na FaE/UFPel e em outubro de 2017 no Museu do Doce, houve a oferta de diferentes micropolíticas, dentre elas cursos, palestras e leituras literárias para crianças de escolas públicas e privadas do município de Pelotas. No Museu do Doce, o destaque foi a abertura da sala durante os dias das Feiras do Livro e para os ensaios públicos e as apresentações dos Espetáculos Literários “No Manantial”, “Melancia Coco Verde” e “O mate do João Cardoso”, de João Simões Lopes Neto, durante os sábados nas Feiras do Livro de 2017, 2018 e 2019.

## Referências

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

GONÇALVES, Sarah Suzane Bertolli. **Letramento Literário e o Leitor em formação**. Disponível em: <<https://educacional.cpb.com.br/conteudos/universo-educacao/>

letramento-literario-e-o-leitor-em-formacao/>. Acesso em 26 de abril de 2019.

PAULINO, Graça. **Leitura Literária**. In: Glossário CEALE: termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Educação, 2014.

QUEIRÓS, Bartolomeu. Campos de. **Manifesto por um Brasil Literário**. Página Oficial. Disponível em: <<http://www.brasilliterario.org.br/>>. Acesso em abril de 2019.

REYES, Yolanda. Mediadores de Leitura. In: Glossário **CEALE: termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores**. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Educação, 2014.

ROSA, Cristina (org.). **Receitas Inventadas: dos clássicos ao mercado público**. Blog Alfabeto à Parte. Pelotas, 2016. Disponível em: <<http://crisalfabetoaparte.blogspot.com.br/2016/03/receitas-inventadas-dos-classicos-ao.html>>. Acesso em abril de 2019.

ROSA, Cristina. **Alfabetização Literária**. Pelotas: Blog Alfabeto à Parte. Pelotas, 2015. Disponível em: <<http://crisalfabetoaparte.blogspot.com.br/2015/06/alfabetizacao-literaria-o-que-e.html>>. Acesso em abril de 2019.

SOARES, M. **A escolarização da literatura infantil e juvenil**. In: EVANGELISTA, A. A. M. et al (Org.). A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

ZILBERMAN, Regina. A literatura infantil na escola. São Paulo: Global, 2003.

## 4.9. RESTAURAÇÃO DE UMA PINTURA SACRA EQUATORIANA COMO PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA E DIFUSÃO DA TRADIÇÃO

**Isis Fófano Gama**

*Graduanda de Bacharelado de Conservação e Restauração de Bens Culturais  
Móveis/UFPEL  
isis.fofano@gmail.com*

**Andréa Lacerda Bachettini**

*Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural/ICH/UFPEL  
Professora Adjunta do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro/ICH/  
UFPEL  
andreabachettini@gmail.com*

**Keli Cristina Scolari**

*Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural/ICH/UFPEL  
Restauradora /ICH/UFPEL  
keliscolari@gmail.com*

**Resumo:** O presente artigo trata da restauração da pintura *La Niña Maria de Jerusalén*, uma representação mariana de devoção equatoriana, do povoado de San Miguelito. A obra chegou a Pelotas por meio de aquisição de um acervo particular, de um colecionador de obras com a temática religiosa católica. Apresentava estrutura material fragilizada, aderida a um suporte rígido, o que prejudicava ainda mais o suporte original e camada pictórica. A metodologia foi baseada em estudos sobre a evocação iconográfica, nos materiais constitutivos da obra, revisão bibliográfica sobre devoção da Virgem, tratados de pintura e conservação e restauração de pinturas. Foram realizados procedimentos fotográficos documentais, exames organolépticos e de fluorescência induzida por radiação ultravioleta, identificação do suporte original, diagnóstico e proposta de intervenção. Após a aprovação do proprietário foram realizados os procedimentos restaurativos respeitando aspectos técnico/científico e estéticos da obra. A importância da restauração dessa pintura de origem equatoriana colabora com a preservação da memória e difusão do culto para outras culturas. Posteriormente a obra fará parte de uma exposição, reunindo o acervo sacro restaurado pelos laboratórios do curso de Bacharelado de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Pelotas.

**Palavras-chave:** Restauração. *La Niña Maria de Jerusalén*. Pintura de cavalete. Arte sacra equatoriana.

## Introdução

A obra *La Niña Maria de Jerusalén* (Figura 1) é uma reprodução do original sobre pedra. Pertence a um acervo particular, e, atualmente, está sob guarda do Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas do Instituto de Ciências Humanas (ICH) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) em fase de finalização de procedimentos de restauração.



Figura 01 – *La Niña de Jerusalén*. Óleo sobre tela, 37,5cm x 50,5cm sem moldura.  
 Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, 2018.

O procedimento inicial foi fazer a análise estética, estudo iconográfico da obra, além de um estudo da técnica construtiva e os fatores de deterioração que estavam agindo sobre ela. Esses estudos preliminares permitiram trabalhar com segurança nos registros fotográficos e no aspecto material da obra, fazendo com que fossem eleitos os melhores métodos para a intervenção de restauração da obra.

Devolver à obra sua estabilidade material e sua potencialidade estética faz com que se projete ao futuro não só o seu contexto como obra de arte, mas também toda a memória que a pintura representa e a difusão de sua temática em outros grupos sociais.

## Análise estética e estudo iconográfico

A pintura tratada neste trabalho é uma reprodução, sendo a original uma pintura sobre pedra com moldura em prata repuxada (Figura 2). Apresenta uma perspectiva hierárquica, tendo a Virgem como ponto central e em maior dimensão do que os outros elementos. Maria se apresenta como figura feminina, coroada, em posição frontal com a cabeça em posição de três quartos direcionada para a esquerda. Veste hábito carmelita, túnica marrom, e escapulário da mesma cor (CUNHA, 1993) e um manto branco. O braço esquerdo está flexionado em 90° e a mão segura um cetro, que, junto com a coroa é uma representação da realeza.



Figura 02 – Pintura original sobre pedra com moldura em prata repuxada.

Fonte: Disponível em:

<<https://www.facebook.com/sanmiguelitodepillaro/photos/a.1505983419693203/1792353681056174/?type=3&theater>>. Acesso em: 19/04/2019.

Carrega o Menino Jesus com braço esquerdo. Este veste uma túnica vermelha, com detalhes em branco. Carrega na mão esquerda o globo terrestre, como sua representação do salvador e abençoa os fiéis com a mão direita.

A Santa está sobre uma peanha com aparência torneada e base quadrada. Sua representação remete a uma escultura de vulto, que se faz presente também em outras pinturas de origem do mesmo país, Equador, como a quitenha “*Inmacula con Corona*” e *Inmacula Concepción con Simbolismos*<sup>1</sup> ambas do século XVII. As duas obras citadas apresentam o mesmo tipo de perspectiva e composição que *La Niña Maria de Jerusalén*, sendo as três ladeadas com elementos que condizem com sua devoção de origem.

1 PROAÑO, Agustín Moreno. *Tesoros Artísticos*. Madri, Espanha: Novograf SA, 1983. p. 99 e 103.

A iconografia é mesma da Nossa Senhora do Carmo, imagem cultuada no povoado de *San Miguelito* no século XVII, quando ainda era venerada no local como tal (SILVEIRA, 2018). Durante as guerras de independência do Equador, a imagem desempenha um papel importante na região, foi tida como protetora local, por exemplo, para evitar o recrutamento de jovens de família numerosa, sua celebração é nos dias 7 e 8 de setembro. Jeny Ibarra (2014. p. 26) narra que:

Enquanto estava na caverna de *Quillán*, Jose Robalino, de 36 anos, e seu filho, Manuel Robalino, encontraram a pedra, onde está a Virgem Maria. No tempo da milícia, ele e seu filho se esconderam pela segunda vez na caverna [...] a pedra da Virgem estava no mesmo lugar onde a deixou virada para baixo. Depois disso, José, a levou a *Pillaro*, às autoridades eclesiásticas, deu parte ao padre Dr. Juan José Roca [...]. A pintura passou pelo sacerdote Benítez, quem a batizou com o nome de *Señora de Copabacana*. Mas depois de um sonho, Don José Robalino, disse ter tido uma visão, e que a Virgem insistia em ser chamada de *La Niña Maria de Jerusalém* (tradução nossa).

A Menina Maria está sobre um fundo azul, com um querubim de cada lado. Posiciona-se sobre, ao que parece, um altar margeado com arco de meia volta ornamentado com motivos fitomorfos.

Os dois jarros presentes ao lado da base da Santa seguem a figuração de um tratado do século XVIII, onde:

[...] o padre Dionisi dedicou todo um tratado à maneira pela qual se devia honrar a Virgem. Era preciso, como se faz ainda hoje no México, erguer um pequeno altar e “decorá-lo” da melhor forma possível, “dispondo ao redor, com arte, os candelabros e os vasos”. As flores consagradas eram o lírio-do-vale, o aleli e, sobretudo a flor de pilriteiro, que, como o lírio, é tradicionalmente dedicado a Maria (BOYER, 2000. p. 98).

Ao lado direito, estão posicionados Santana, mãe de Maria. Figura feminina, sobre uma nuvem, de joelhos de túnica laranja, manto ocre e véu branco, segura uma vela com a mão direita. Abaixo se tem um querubim, que seguindo na vertical é seguido por São Miguel Arcanjo, figura masculina alada, com veste azul, espada na mão direita e um escudo na esquerda, está, também, sobre uma nuvem. São Miguel Arcanjo aparece como um dos patronos de *San Miguelito*, juntamente com *La Niña María de Jerusalén* (TORRES, 2012). Finalizando este lado vemos mais dois querubins. Ainda se nota a presença de uma sutil vegetação em verde. Todas as figuras estão voltadas para a figura central da Virgem.

À esquerda se tem São Joaquim, pai de Maria, um ancião sobre uma nuvem, túnica marrom e manto azul, com a mão direita segura uma vela e com a esquerda um bastão. Seguindo há um cordeiro. O cordeiro é o próprio Cristo Salvador, cujo sangue foi derramado para salvar os homens (EUSÉBIO, 2004). Do lado esquerdo há três querubins e descendente, Santo Isidro, uma figura masculina com vestes campesinas, segurando um bastão, acompanhado por um burro. A presença deste último se

dá por ser também um santo de grande representatividade em *San Miguelito*, que tem como principais atividades econômicas a agricultura e criação de gado, suas festividades no povoado se celebra 15 de maio.

Conta a lenda que desde da Cruz do Calvário de *San Miguelito* até no que hoje se conhece como os sete bairros, existia uma quebrada com um *chaquiñán* como uma via de comunicação para os agricultores que transitavam com suas mulas de carga. No entanto, pelo perigo constante e necessidade fez com que os vizinhos abrissem uma estrada nesse trecho; pelo mês de abril de 1974 teve no lugar uma reunião contando com o apoio de várias pessoas, com dificuldades, mas com união coletiva conseguiram transformar a quebrada em uma estrada de secundária. Logo após esta reunião, no mesmo lugar os moradores organizaram a festa em honra a São Isidro (BELÉN, 2012 *apud* ROBALINO, 2014, tradução nossa).

Em geral a obra tem figuras não eruditas, embora o pintor tenha se atentado à detalhes de formas tão pequenas como os presentes nos rostos e manto da Virgem. O fundo marrom da obra contribui para que o foco se dê nas formas em planos subjacentes e na parte central por serem construídas com cores claras. Na parte mais baixa tem uma inscrição “*LA NIÑA MARIA DE JERUSALEN. Vn recuerdo de amistad de Leon Yereña a Ana Hernandez*”.

### **Estudo da técnica construtiva, fatores de deterioração e restauração**

A técnica construtiva da pintura segue procedimentos tradicionais. Embora não tenha sido feito corte estratigráfico, se pôde observar pelas lacunas a presença de base de preparação branca, uma imprimatura de cor marrom. A policromia é feita com tinta a óleo, identificada por testes de solubilidade. As figuras laterais foram realizadas por cima da base marrom, que está parcialmente amostra através da fina camada de tinta da carnação dos querubins. Pelas lacunas conseguimos identificar, também, o suporte da obra (Figura 3), já que quando chegou ao laboratório estava aderida a um papelão. Trata-se de uma pintura sobre tecido. A presença de craquelês é generalizada, tendo: os que têm formação devida à diferença de secagem das diferentes camadas da pintura; os de envelhecimento, ocasionados pelo trabalho do suporte e os que foram causados por fatores externos.

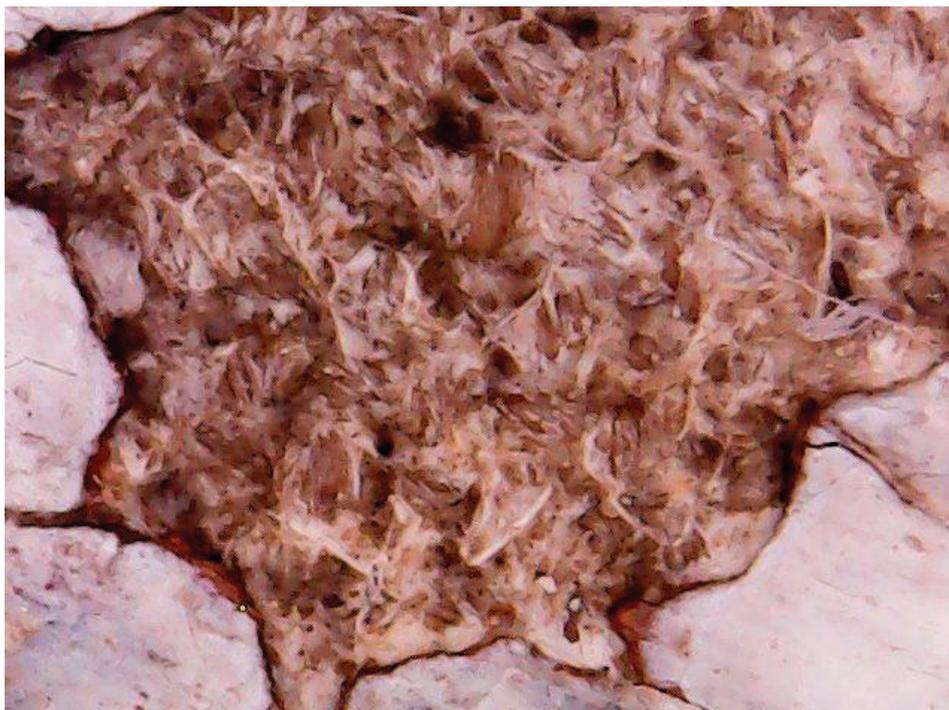


Figura 03 – Suporte de tecido a mostra por lacunas da camada pictórica.  
Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, 2019.

Os fatores de degradação associados a *La Niña de Jerussalén* provieram, principalmente da inadequação da colagem do papelão por trás da obra.

Primeiramente foi feito o faceamento da camada pictórica, para proteção, por esta estar com desprendimentos. Com a retirada do papelão, foi verificado que havia ataque de insetos térmitas, brocas e cupins. Pela ação das brocas se formaram perfurações que atravessavam o suporte e policromia. Os cupins formaram galerias no papelão, e áreas da policromia que se localizavam acima dessas perdas formaram craquelês que seguiam o mesmo desenho desse dano do suporte (Figura 4). Após a completa remoção do papel identificou-se que o tecido, original da obra, estava fragilizado e quebradiço, além disso, não havia bordas para recolocá-la em um chassi, por isso optou-se por fazer o reentelamento.



Figura 04 – Imagem mostrando correspondência entre as galerias de cupins no verso e a formação de craquelês na camada pictórica.

Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, 2018.

Após a retirada do papelão foi feita uma limpeza com pó de borracha e as perdas do suporte foram obturadas com polpa de linho e cola mista, em proporções iguais para PVA neutro e CMC a seis por cento. Para receber o novo suporte estirou-se o linho lavado em um bastidor provisório e aplicaram-se duas demãos Primal B60A para impermeabilização do tecido. E, após secagem do impermeabilizante, o adesivo BEVA 371 foi aplicado no tecido novo, e também no verso da obra. Por se tratar de um termo ativo, sua aplicação foi feita com rolo de espuma, com o produto em banho-maria. Depois foi necessário fazer, novamente, a sensibilização da BEVA 371 em mesa térmica. Agora a obra foi colocada em cima da área do tecido em que foi aplicado o adesivo. O aquecimento da mesa chegou a 65°C, temperatura de fusão do produto.

Foi confeccionado um chassi para obra, e após o reentelamento, a mesma foi estirada no bastidor, fixadas com grampos.

Com a obra no bastidor os procedimentos restaurativos continuaram com a remoção do faceamento, excesso de BEVA 371, sujidades da superfície da obra e aplicação do verniz de interface.

Uma das últimas etapas da restauração é a reintegração cromática, que foi antecedida pelo nivelamento das lacunas. Na reintegração foi utilizada tinta a pigmento verniz Maimeri diluída em Xilol. Essa é uma etapa importante, principalmente na restauração de pintura, pois é o momento em que as perdas da policromia deixam de se destacar e dão novamente lugar para que a pintura restabeleça sua unidade potencial (BRANDI, 1963). Como última etapa foi aplicado verniz de proteção.

## Resultados e discussões

Os procedimentos restaurativos foram realizados obtiveram resultados desejados (Figura 5) estabilizando e minimizando os fatores de deterioração que atingia a obra, além disso, foi reconstituída sua materialidade perdida, visando, além de sua permanência enquanto obra de arte, a prolongação de sua memória e o que ela representa em seu grupo social de origem e o no qual ela se encontra.



Figura 05 – Obra após restauração.

Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, 2019.

*La Niña de Jerusalén* tem os seus próprios dias festivos (7 e 8 de setembro), e contribui para que a cidade de *San Miguelito* entre na rota turística religiosa e de ecoturismo, pela peregrinação da paróquia à gruta onde foi encontrada. Tem, também, um importante papel social no sentido religioso, onde é um ponto de encontro da fé da comunidade de *San Miguelito*.

Ainda que o culto dessa devoção não seja difundido no Brasil é uma representação mariana, se aproxima dessa cultura quanto a Nossa Senhora Aparecida, padroeira brasileira, e de outros países da América Latina que também se identificam com a imagem da Virgem Maria como, por exemplo: Argentina com *Nuestra Señora de Luján*, Bolívia com *Nuestra Señora de Copacabana*, Colômbia com *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, Chile com *Nuestra Señora del Carmen de Maipú*, México com *Nuestra Señora de Guadalupe*, e o próprio Equador com *Nuestra Señora de la Presentación de Quinche*.

A restauração da representação dessa Virgem é uma maneira de preservar a ideologia cristã católica, manifestação e memória popular por meio da pintura de cavalete, “a imagem não transcreve, transfigura, ou seja, o que nos fala também nos convida a uma experiência estética, e, portanto, também ao sentir” (CHAVES et al., 2018 p. 5). Nesse sentido que ultrapassa materialidade é que talvez seja o ponto principal da importância da preservação patrimonial, além do mais, qualquer objeto carrega inúmeras memórias individuais que derivam da apreciação sensorial do objeto.

O resultado da restauração dessa pintura mariana será apresentado a comunidade em geral durante exposição das obras sacras que receberam intervenção pelos laboratórios do Curso de Bacharelado de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis do ICH/UFPel. A exposição reunirá obras de diversos acervos institucionais e particulares, prevista para final de 2019, no Museu Municipal Parque da Baronesa.

## Referências

CHAVES, Larissa Patron et al. A arte sacra no Rio Grande do Sul: um estudo iconográfico das imagens da virgem na cidade de Pelotas. **Revista de História da Arte**, Volume 01, nº07, p. 5. 2018.

CNN ESPAÑOL. Estas son las 20 vírgenes patronas de los países de América Latina. 12 de dezembro, 2018. Disponível em: <<https://cnnespanol.cnn.com/2018/12/12/estas-son-las-20-virgenes-patronas-de-los-paises-de-america-latina/>> Data do acesso: 23/04/2019.

PROAÑO, Agustín Moreno. **Tesoros Artísticos**. Madri, Espanha: Novograf SA, 1983.

BELÉN, Siza Galora Maria. Los Componentes de las fiestas tradicionales y su aporte em La revitalización de La cultura local em El cantón Santiago de Píllaro, Provincia de Tungurahua. Trabalho de conclusão de curso para grau de Bacharel em Turismo y Hotelaria. Universidad Técnica de Ambato. Equador, 2017.

TORRES, Maritza Elizabeth Guevara. “El rescate histórico-cultural del barrio Huainakuri y su contribución al desarrollo turístico en la Parroquia de San Miguelito del cantón Santiago de Píllaro de la Provincia de Tungurahua”. Trabalho de conclusão de curso para grau de Bacharel em Turismo e Hotelaria. Universidad Técnica de Ambato. Equador, 2012.

IBARRA, Jeny Elizabeth Diaz. “Origen y evolución de las manifestaciones culturales Del canton Santiago de Píllaro Provincia de Tungurahua”. Trabalho de conclusão de curso para grau de Bacharel em Turismo e Hotelaria. Universidad Tecnológica Israel. Equador, 2014.

EUSÉBIO, Maria de Fátima. A apropriação cristã da iconografia Greco-latina: o tema do Bom Pastor. Texto apresentado nas XV Jornadas de Formação de Professores, de Homenagem ao Prof. Doutor Manuel de Oliveira Pulquério, Faculdade de Letras da UCP, 29 e 30 de Abril de 2004.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Coleção Artes e Ofícios, volume 5. 4ª edição. São Paulo. Ateliê Editorial, 2013.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas técnicas para o trabalho científico**. 17ª edição. Porto Alegre, Dáctilo Plus, 2014.

CUNHA, Maria José de Assunção. **Iconografia Cristã**. Minas Gerais, UFOP/IAC. 1993.

BOYER, Marie-France. **Culto e Imagem da Virgem**. São Paulo, Cosac e Naify Edições. 2000.

SILVEIRA, Jonas Klug. **La Niña de Jerusalén**. Pelotas, 28 de novembro, 2018. Entrevista concedida ao Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelota.

## 4.10. PROJETO DE RESTAURAÇÃO DE UMA ESCULTURA POLICROMADA – IMAGEM DE SANTA LUZIA DO MUSEU MUNICIPAL DA BARONESA

**Kerllen Peres Cavalheiro**

*Graduanda no curso de Bacharelado de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis/ICH/UFPeI  
kerllen12@hotmail.com*

**Daniele Baltz da Fonseca**

*Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural/ICH/UFPeI  
Professora Adjunto do Departamento de Museologia e Conservação e Restauro/ICH/UFPeI  
Daniele\_bf@hotmail.com*

**Resumo:** Este trabalho apresenta o projeto de restauração de uma escultura em madeira policromada de pequena dimensão, intitulada Santa Luzia, que pertence à coleção do acervo de Adail Bento Costa (1908 - 1980) que está sob guarda do Museu Municipal Parque da Baronesa (MMPB) da Prefeitura Municipal de Pelotas. Através de um projeto de extensão, foi feita uma parceria entre o curso de Conservação e Restauração e Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Pelotas (UFPeI) e o Museu da Baronesa através da qual será possível realizar o processo restaurativo da obra. A obra atualmente apresenta significativas perdas de suporte da face e mãos, o que dificulta sua leitura iconográfica. A metodologia do trabalho buscou adequar o projeto de restauração ao manual de elaboração de projetos de restauração de bens culturais móveis e integrados desenvolvido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O restauro está sendo realizado na disciplina de Conservação e Restauração de Madeira II, e tem como objetivo consolidar partes frágeis e reintegrar perdas na camada pictórica.

**Palavras-chave:** Conservação-Restauração; Santa Luzia; Arte Sacra; Museu da Baronesa; Iconografia.

### Introdução

O trabalho apresenta um projeto de restauração para uma escultura de madeira policromada de Santa Luzia. Ele apresenta metodologia baseada no manual de elaboração de projetos de restauração em bens culturais móveis e integrados proposto pelo IPHAN, o que oportuniza o registro e discussão de passos importantes para o desenvolvimento da proposta de restauração. A obra em questão tem autoria e a falta dos atributos e informações sobre sua origem dificultam seu estudo sob um ponto de vista iconográfico.

## Identificação e conhecimento do bem

Imagem em madeira policromada, representando Santa Luzia, pertencente à coleção Adail Bento Costa do Museu Parque da Baronesa (Figura 1).



Figura 01 – Imagem de Santa Luzia.  
Fonte: Laboratório de Restauração de Madeira, 2019.

## Dados de identificação da obra

Objeto: Escultura em Madeira Policromada, Objeto Cerimonial / Objeto de Culto;  
Época/data/data de lançamento/produção do documento: Século XIX;  
Autoria/atribuição/fabricante: Desconhecida;  
Dimensões: 26,2 cm X 12,6 cm X 6,5 cm;  
Peso: 417,94 g;  
Técnica: Madeira Talhada, dourada e policromada;  
Materiais: Madeira, base de preparação (possivelmente em goma arábica), bolo armênio, folha de ouro e pintura;

Proprietário: Prefeitura Municipal de Pelotas;  
Endereço de guarda do Bem: Av. Domingos de Almeida, 1490 - Areal, Pelotas – RS;  
Origem: Bahia (Segundo a ficha do MMPB);  
Procedência: Museu Municipal Parque da Baronesa;  
Localização do Bem no local de guarda: Reserva Técnica;  
Marcas e Inscrições: Número localizado 233 e marcas de fita adesiva, ambas na base;  
Classificação do Bem: Péssima (segundo caderno de diretrizes museológicas);  
Condições de segurança: Boa.

### **Breve histórico da obra**

O Museu Municipal Parque da Baronesa, popularmente conhecido como Museu da Baronesa é uma chácara localizada no bairro Areal na cidade de Pelotas. Pertencia à família Antunes Maciel, uma família nobre, vinda de Portugal donos de charqueadas.

Com o tempo, o casarão ficou conhecido como o Solar da Baronesa e foi doado para a Prefeitura de Pelotas em 1978, por seu neto Rubens Maciel, filho de D. Sinhá. A inauguração do Museu se deu em 1982, após quatro anos de reforma pela prefeitura. O museu recebeu este nome em homenagem a sua primeira moradora a Baronesa dos Três Cerros, Amélia Hartley de Brito Antunes Maciel. (MONTONE, 2011, p. 32).

O museu atualmente conta com acervo de diversas tipologias, como: indumentárias, têxteis, mobiliário, documentos, livros e fotografias, uma grande parte doada pelos antigos proprietários. Além da doação pela Família Antunes Maciel, o museu também abriga duas coleções sob empréstimo que são a coleção do Adail Bento Costa (a qual pertence a obra em estudo) e a coleção Antônia de Oliveira Sampaio.

Adail Bento Costa, nasceu Pelotas em 1908, foi pintor, gravador, desenhista e entalhador. Formou-se em 1932 no Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tendo sido aluno dos grandes artistas gaúchos como Libindo Ferráz, Fernando Corona, Francis Pelichek e João Fahrion.

Retornando a Pelotas em 1954, Adail passou a restaurar prédios históricos do município, como o Clube Comercial, Museu da Baronesa, Oásis Praia Clube na Praia do Laranjal. Na década de 70, Adail lutou pelo tombamento de prédios históricos de Pelotas, alguns deles os casarões da Praça Coronel Pedro Osório. Atualmente há um centro cultural que leva seu nome localizado no Casarão 2, onde também fica a Secretaria Municipal de Cultura (SECULT).

Com a sua morte em 1980, a família doou parte de seu acervo para o futuro Museu Adail Bento Costa, hoje o acervo está sob os cuidados do Museu da Baronesa.

## Hagiografia, análise iconográfica e iconológica

Santa Lúcia de Siracusa, ou Santa Luzia, é uma jovem mártir nascida na cidade de Siracusa, Sicília (c. d.C. 283), vinda de uma família rica e cristã. Luzia tinha tanta convicção em Deus que perpetuou a sua virgindade a Ele. A história da santidade de Luzia começou com a sua mãe, que tinha grandes hemorragias internas. A menina convenceu sua mãe a rezar no oratório de Santa Ágata, e com grande fé, acabou curando-se da doença. Em gratidão ao milagre recebido, Luzia decidiu que doaria todos os seus bens aos pobres. Vendo a sua devoção a Deus, resolveram testar sua fé levando-a um bordel, para ser deflorada, mas milagrosamente ficou imóvel e ninguém, e nem mesmo os bois conseguiam move-la. Lhe foram jogados urina e óleo e atearam-na fogo, porém sobreviveu. Com isso resolveram decapitá-la com uma espada que acabou se tornando o símbolo do seu martírio.

O motivo pelo qual é conhecida como a santa protetora dos olhos é que seu pretendente, constantemente elogiava seus olhos, então Luiza os arrancou e logo em seguida surgiram novos olhos ainda mais belos no lugar, então colocou numa bandeja e entregou a ele. É conhecida como a santa protetora dos que tem problemas de visão e dos oftalmologistas. O dia de sua festa litúrgica é 13 de dezembro, data de sua morte.

A escultura em questão perdeu rosto, braços e atributos que poderiam identificá-la como Santa Luzia, no entanto, esta é a atribuição que consta na ficha do museu.

A obra representa uma mulher caucasiana com cabelos castanhos na altura do ombro e uma faixa amarrada em forma de laço atrás da cabeça passando por baixo da região da orelha, com vestes semelhantes a armadura e uma saia e sobressaia com desenho florais. Manto vermelho com desenhos florais até a base com contornos dourados. Possivelmente na mão direita, carregaria um prato com um par de olhos, atributo do martírio, representa sua fé a Jesus. Na mão esquerda carregaria uma palma, uma representação do cristianismo para os mártires que morrem em defesa da fé. Mas poderia ser representada também com uma espada, arma de sua morte.

## Descrição da peça

É uma escultura de talha inteira policromada de figura feminina caucasiana na posição em pé em contraposto em vestes com simulação de movimento. Sem face com resquícios de adesivo no corte onde era aderida a talha. Cabelos castanhos na altura dos ombros. Laço dourado na parte posterior da cabeça na altura das orelhas. Não possui antebraço direito e apresenta parcialmente o antebraço esquerdo. Seus cotovelos estão na altura da cintura.

Suas vestes aparentam ter um corpete com gola redonda e dourada com fundo dourado e pintura na forma de escamas azul escuras e com extremidade inferior na altura da cintura dourada. Sobressaia azul clara com motivos fitomórficos nas cores amarela, rosa e verde. Também apresenta douramento com punções circulares no

mesmo tamanho com motivos fitomorfos e bainha com douramento e punções. Saia com policromia em tons rosados com motivos fitomorfos e punções e bainha com douramento. Apresenta pontas dos pés com douramento e policromia circular em coloração escura. Apresenta manto com a policromia em vermelho, motivos fitomorfos e douramentos e punções. Bainha com douramento e mesmas punções. Parte interna do manto apresenta policromia em amarelo com esgrafitados em tons alaranjados e douramento e punções. Base com imitação de pedra rosada com desenhos esgrafitados em tons de rosa e douramento no entorno. No pedestal com duas tonalidades de azul.

### **Análise formal e estilística**

A talha da obra apresenta uma santa feminina com um cânone de seis cabeças, mostra também uma característica mais retangular, tratando-se de uma obra mais estática, com alguma movimentação no planejamento.

A policromia do Bem apresenta características físicas e pictóricas de esculturas baianas, têm como base os padrões fitomórficos, que são de características baianas, baseados nos estudos de caso da tese Padrões, cromatismos e douramentos na escultura sacra católica baiana nos séculos XVIII e XIX de Cláudia Guanais (2010), da Universidade Federal da Bahia – UFBA

### **Identificação dos materiais e tecnologia construtiva**

Escultura de madeira, com três encaixes verticais. Com base de preparação, bolo armênio, douramento e policromia

### **Diagnóstico**

De acordo com o caderno de diretrizes museológicas, o estado de conservação desta obra pode ser classificado como péssimo, uma vez que apresenta perda de elementos com características muito importantes como braços, face e atributos, apresenta, também desgaste e extrema fragilidade da policromia, o que traz risco de perdas para a obra.

Apesar da falta de atributos, ela não apresenta nenhum risco a sua estrutura, sem a presença de ataque de xilófagos. A perda do rosto se deu por descolamento de bloco, aberto possivelmente para a colocação de olhos de vidro. Já os braços, parecem ter sido quebrados.

## Exames e testes

O exame de ultravioleta, mostra que não houve repinturas e também não há camada de proteção. Porém há pontos mais brilhantes que se constatou serem apenas pó e perdas da camada pictórica. Posteriormente foram feitas radiografias na Faculdade de Odontologia da UFPEL, com o auxílio da Professora Caroline Langlois do setor de radiologia. Os exames foram feitos no aparelho *Dabi Atlante* com a calibração 60 Kv. Com o tempo de exposição de 0,4 a 0,6 segundos. As radiografias mostraram que a obra foi feita em três blocos. Podemos observar que é de bloco maciço e que não há nenhum encaixe interno.



Figura 02 - Raio-X da imagem de Santa Luzia.  
Fonte: Faculdade de Odontologia, 2019.



Figura 03 - Verso da Obra, visto através do exame de UV.  
Fonte: Laboratório de Madeira, 2019.

Com os exames organolépticos, não se observa bolo armênio. Em parceria com o professor Thiago Sevilhano Puglieri da UFPEL, foi feito um corte estratigráfico e foi confirmado que o douramento é original. Porém, como a camada de bolo armênio é muito fina, não é possível identificá-lo a olho nu. Foi realizado, então um exame com microscópico digital, com aumento de até mil vezes na obra conforme a Figura 4 e foi confirmada a existência do bolo armênio. Além disso, foi observado com exame de Infravermelho que na base de preparação, há um tipo de goma, possivelmente goma arábica, que era utilizada em pinturas com aquarela ou têmpera o que pode explicar a fragilidade da camada pictórica, que pode ser facilmente removida com qualquer produto.



Figura 04 - Visualização do bolo armênio sob folha de ouro com microscópico digital.  
Fonte: Laboratório de Madeira, 2019.

Os testes de solubilidade foram feitos através da tabela de solventes da Liliane Masschelein-Kleiner. Porém, o primeiro teste utilizado foi com enzima natural, que apresentou apenas a remoção da tinta nas áreas com as cores azuis. Com o decorrer dos testes de solubilidades da Masschelein-Kleiner foi observado que a camada pictórica é bastante frágil, sendo facilmente removida com qualquer tipo de solvente, por isso não foram testados solventes mais fortes. E optou-se por não se efetuar uma limpeza química, com o perigo de remover e fragilizar ainda mais a pintura.

## Proposta de intervenção

Após a realização dos testes, exames e do estudo da obra, a proposta de intervenção segue partindo da análise feita de acordo com melhor para a obra.

Como inicial, foi predominado a não fazer novos membros e nem atributos iconológicos, já que não há evidências de como ela é originalmente. O procedimento inicial de intervenção mais adequado será realizar a higienização com pó de borracha e esponja macia. Porém foi observado que a camada pictórica está muito frágil e há desprendimento nas áreas frágeis, então aplica-se cola de coelho a 10%. Para fixar a policromia tanto imagem quanto na base.

Na carnação, observou-se que nenhum químico removia as sujidades impregnadas, por isso optou-se por utilizar o teste de Wolbers, o solvente utilizado para a limpeza foi o sabão de resina com tempo de no mínimo um minuto e trinta segundos a três minutos no máximo para uma melhor remoção.

Com a camada pictórica fragilizada, estudou a possibilidade de aplicar uma camada de interface para não interferir a camada original, uma das possibilidades, o mais ideal seria Primal com Xilol. Já a massa para o nivelamento será feita com cola

de coelho a 10% com carbonato de cálcio e a reintegração pictórica será com aquarela. Deve-se analisar o quão necessário pois se no futuro se houver a necessidade de intervenção a verniz não pode ser removido.

O preenchimento do espaço de lacuna será feito com cola de coelho a 10% e carbonato de cálcio que é a base d'água. A reintegração cromática será feita com aquarela.

## Conclusão

Ainda como projeto de extensão, a ação viabiliza o envolvimento entre os alunos do curso de Conservação e Restauração e instituições como o Museu da Baronesa, possibilitando a participação destes, em processos e questões pertinentes à área de conservação e restauração. Após a realização de todos os procedimentos descritos anteriormente, pode ser observado que ainda há muito o que ser estudado para o processo de restauro da obra, visto que a obra apresenta grandes problemáticas em seu restauro. Após a restauração, a obra será entregue ao proprietário com relatório dos procedimentos realizados e instruções para sua conservação.

## Referências

CUNHA, Maria José de Assunção da. **Iconografia Cristã**, Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

MONTONE, Annelise Costa. **Representações da vida feminina em um acervo de imagens fotográficas do Museu da Baronesa, Pelotas/RS: 1880 a 1950/ 2011** Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Pelotas. Annelise Costa Montone; Orientador: Fábio Vergara Cerqueira. – Pelotas: 2011. 197f.

LEAL, N., M., P., M. **Museu da Baronesa: Acordos e Conflitos na Construção da Narrativa de um Museu Municipal – 1982 a 2004**. Porto Alegre: 2007. Pós-Graduação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/11148>>. Acesso em 18 de abril de 2019.

SCHWANZ Jezuína Kolhs. **A Chácara da Baronesa e o imaginário social pelotense** / orientador: Maria Letícia Mazzucchi Ferreira. – Pelotas: 2011. Tese. 201 f. (Mestrado) Universidade Federal de Pelotas Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2016/11/Jezuína-Kohls-Schwanz.pdf>>. Acesso em: 18 de abril de 2019.

CADERNO DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS. **Documentação Museológica**. Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <[http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno\\_Diretrizes\\_l%20Completo.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_l%20Completo.pdf)>. Acesso em 18 de abril de 2019

CARR-GOMM, S. Dicionário de Símbolos da Arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais / Sarah Carr – Gomm; tradução Marta de Senna. Bauru: EDUSC, 2004. 242P.: IL 23 cm.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **ADAIL Bento Costa**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa582118/adail-bento-costa>>. Acesso em: 12 de abril 2019. Verbetes da Enciclopédia.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **SALÃO de Artes de Pelotas (4.: 1980: Pelotas, RS)**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento85784/salao-de-artes-de-pelotas-4-1980-pelotas-rs>>. Acesso em: 12 de abril 2019. Verbetes da Enciclopédia.

MASSCHELEIN-KLEINER, L. **Les Solvants**. Bruxelles: Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1981.

SILVA, Úrsula Rosa da; LORETO, Mari Lúcie da Silva. **História da arte em Pelotas: a pintura de 1870 a 1980**. Pelotas: EDUCAT, 1996.

## 4.11. BRINCANDO COM O PATRIMÔNIO NO MUSEU DO DOCE

**Lúcia Maria Timm Maske**

*Graduando em Museologia/ICH/UFPel  
lucimtm@yahoo.com.br*

**Marlene dos Santos de Oliveira**

*Graduando em Museologia UFPel  
marlensoliver@gmail.com*

**Carla Gastaud**

*Doutora em Educação/UFRGS  
Professora Adjunta do Departamento de Museologia e Conservação e Restauro/ICH/  
UFPel  
crgastaud@gmail.com*

**Resumo:** Este trabalho se propõe a analisar o conjunto de atividades intitulado A Turma do Quindim, realizado pelo LEP, (Laboratório de Educação para o Patrimônio), laboratório vinculado ao curso de Museologia da UFPel que se dedica ao desenvolvimento de jogos e ações educativas relacionados ao patrimônio. O conjunto é composto por um Livro de atividades, um Jogo da memória dos doces, um Jogo do doce (jogo da velha) e por uma dramatização com fantoches. Estes jogos e atividades lúdicas foram utilizados pela equipe do LEP, formada por alunos do Curso de Museologia, em ações educativas no Museu do Doce, nos anos de 2017 e 2018. Estas ações foram desenvolvidas no museu com o objetivo de possibilitar uma troca de conhecimento referente ao Patrimônio imaterial do doce. Estes jogos e atividades foram implementados para propiciar uma participação da criança com o patrimônio cultural no museu. O fundamento da ação educativa é a relação entre o acervo e o público que o visita, atuando por meio de estímulos capazes de estabelecer diálogos com os visitantes e facilitando a apreensão pelo público, isto é, gerando o respeito e valorização do patrimônio cultural.

**Palavras-chave:** Jogos para o patrimônio, Ação Educativa em Museus, Museu do Doce da UFPel

### Introdução

Este trabalho se propõe a analisar o conjunto de atividades intitulado “A turma dos docinhos”, realizado nos anos de 2017 q 2018, pelo LEP (Laboratório de Educação para o Patrimônio), no Museu do Doce da UFPel (Universidade Federal de Pelotas). Esse conjunto é composto por um Livro de atividades, um Jogo da memória dos

doces, um Jogo do doce (jogo da velha) e por uma e por um Teatro de fantoches que encena uma Aventura da Turma do Quindim. Estas ações são desenvolvidas no museu com o objetivo de que ocorra uma troca de conhecimento referente ao Patrimônio imaterial do doce.

O LEP é um laboratório didático vinculado ao curso de Museologia da Universidade Federal de Pelotas onde alunos desse curso, majoritária mas não exclusivamente, produzem e realizam atividades relacionadas à educação em museus.

A “Turma do Quindim” nasceu em uma historinha que fazia parte do Livro de Atividades do Museu do Doce, cuja idéia teve origem surgiu no livro de pintura “Colorir para Conhecer”, produzido pelo LEP em 2015, que retratava os desenhos dos estuques dos forros do Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas. Como as páginas do livro de colorir, utilizadas de forma avulsa em vários eventos, fez muito sucesso com as crianças, decidiu-se pela criação de um livro com várias atividades para ser utilizado no Museu durante as visitas agendadas e também em eventos como o Dia do Patrimônio e Primavera dos Museus, de modo a oferecer uma atividade manual que despertasse nas crianças o interesse pelo patrimônio.

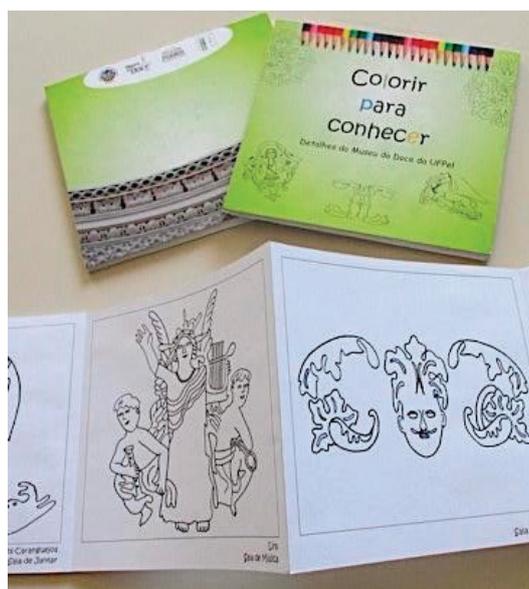


Figura 01 - O livro de colorir.  
Fonte: Acervo fotográfico do LEP.

Esse foi o ponto de partida de todo um conjunto de atividades que tem como tema a Turma do Quindim que é formada pelos seguintes personagens: bem casado; camafeu; quindim, é claro; negrinho (ou chamado de brigadeiro<sup>1</sup>) e a professora cana de açúcar.

Durante as visitas<sup>2</sup> ao Museu do Doce da UFPEL se observa uma interação

1 O brigadeiro é um doce muito popular no Brasil. Só no Rio Grande do Sul é conhecido como negrinho. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/folclorereggastronomiabrasileira/indice/o-brigadeiro>>.

2 Para serem mediadas e contarem com ação educativa acompanhada pelo LEP, as visitas devem ser agendadas previamente.

positiva entre os visitantes e os mediadores que conduzem as atividades com clareza, explicando as regras dos jogos, orientando o uso do livro e contando sobre os personagens da Turma do Quindim, atraindo a atenção dos participantes.

## Metodologia

A construção do Livro de Atividades teve várias etapas e precisou de vários encontros. Em um primeiro momento foram analisados vários livros do gênero, diversos sites e materiais existentes na Mediateca do Laboratório<sup>3</sup>. Após a pesquisa, surgiram propostas de atividades que poderiam fazer parte do Livro, das quais foram escolhidas um jogo de sete erros, um labirinto, um caça-palavras, um ligue os pontos, um complete a palavra, e finalmente uma história em quadrinhos com personagens dos doces inventariados de Pelotas e com o brigadeiro, por ser um doce preferido por crianças, e a cana-de-açúcar que representaria a professora. A herança da doçaria Portuguesa, com a colaboração da cultura negra Africana resultou nos doces que hoje são tradicionais de Pelotas, e estes são utilizados no jogo, Bem Casado, Camafeu e Quindim. O Brigadeiro/negrinho tem outra história e não se encontra entre os doces patrimonializados, mas por ser uma virtualmente uma unanimidade entre as crianças, achou-se importante estar presente no jogo.

Num segundo momento, após a escolha das atividades, passou-se a seleção dos elementos que apareceriam em cada um deles: palavras para formar o caça-palavras; edifícios em volta da Praça Coronel Pedro Osório para formar o labirinto; imagem do grifo, estuque escolhido para compor o ligue os pontos, figura essa selecionada por sempre ser escolhida pelas crianças entre as que fazem parte do Livro de Colorir; letras que deveriam ser completadas no complete os nomes; e doces para serem os personagens da história, retratados com características próprias, procurando trazer uma certa poesia em cada personagem.

Escolhidos os elementos e a apresentação das atividades propostas, foram impressos protótipos para serem oferecidos, ainda sob a forma de folhas soltas, aos visitantes com a finalidade de testar cada uma delas em separado (2 ou 3 em cada oportunidade). Cada experiência foi avaliada e implicou em modificações e adequações nas atividades.

Os visitantes do Museu do Doce as crianças que vem com as escolas aos alunos da Universidade da terceira idade - utilizaram com prazer os protótipos. Os alunos da UNATI, por exemplo, se divertiram com as atividades de caça-palavras e com o ligue os pontos, atividades que se mostraram as mais interessantes para esse grupo.

As experiências realizadas nos mostraram que as atividades para crianças menores eram poucas no Livro de Atividades e, para contornar esta questão decidiu-se por construir o Jogo de Memória dos Doces de Pelotas. Os jogos de memória são muito versáteis e indicados para várias idades dependendo das características que

3 Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/lep/files/2014/06/Acervo-Mediateca-do-LEP.pdf>>.

apresenta tais como, tamanho das cartas, complexidade das imagens e número de pares. Neste jogo, em que as cartas retratam pares de doces patrimonializados de Pelotas e, também, outros que as crianças preferem - pastel de santa clara, quindim, camafeu, ninho, bem casado e o negrinho (brigadeiro), as imagens a serem combinadas são iguais, os traços são simples e com características antropomorfizadas, as cores são suaves e o número de peças é pequeno tornando este jogo adequado para crianças menores.

Optou-se pela confecção do jogo de memória em papel com o desenho do doce colorido, com gramatura 170 no tamanho de 12cm X 7cm e com acabamento plastificado. Também foi definido que no verso da carta apareceria o logotipo do LEP, como forma de identificá-lo.

O jogo foi desenvolvido ao longo do ano de 2017 e aplicado em ações educativas realizadas no Museu do Doce, tais como o Dia do Patrimônio e a Semana dos Museus ocorreram de 14 a 20 de maio de 2018 e, também, em diversas visitas escolares agendadas.

Outro produto com os personagens da Turma do Quindim como protagonistas é o Jogo do Doce, que foi confeccionado com base no Jogo da velha.



Figura 02 - Jogo de memória com os doces.  
Fonte: Acervo do LEP.

Esse jogo tradicional (o jogo da velha) deve ser jogado por duas pessoas que traçam, duas linhas horizontais e duas verticais, que se cruzam em uma folha de papel, formando nove casas e, em seguida, alternam-se colocando seus sinais - um deles utilizando um X e o outro um O - tentando preencher três casas contínuas com o mesmo sinal seja em linha, coluna ou diagonal, ganhando o que primeiro que formar uma linha de três componentes um ao lado do outro.

O Jogo do Doce é um jogo da velha, com as mesmas regras e objetivos, (Figura 2 e 3) que se caracteriza em usar como peças os doces de Pelotas em lugar dos sinais X e O para marcar as casas em busca de formar um trio. Neste jogo foram utilizadas as mesmas figuras do Jogo de Memória dos Doces de Pelotas o doce\_brigadeiro e do bem-casado e no outro tabuleiro o doce quindim e o camafeu.

Como o público alvo era de crianças, optou-se por construir os protótipos em formato grande, com um material de toque macio (EVA), com cores alegres, e com as figuras dos doces-personagens em lugar de 0 e X.

A placa pronta do jogo mede 40 cm x 30 cm e sobre esse recorte estão coladas as linhas horizontais e verticais que se cruzam formando um tabuleiro quadrado com nove casas, de formato quadrado que medem 14 cm x 14 cm, e com dois doces diferentes em número de quatro para cada jogador. Esse jogo é acessível para crianças escolares desde o primeiro ano fundamental e também jogado por crianças maiores e também por adultos.



Figura 03 - Jogo do Doce.  
Fonte: Acervo fotográfico do LEP.



Figura 04 - Jogo do Doce sendo utilizado pelas crianças.  
Fonte: Acervo fotográfico do LEP.

A última atividade (até o momento), desenvolvida a partir dos personagens da Turma do Quindim, foi uma apresentação de Teatro de Fantoques com a peça “O passeio dos doces no Museu do Doce”, encenada para alunos das escolas de Pelotas e para crianças com suas famílias, no Museu do Doce da UFPEl, durante o evento intitulado Dia do Patrimônio que ocorreu nos dias 18, 19 e 20 de agosto, mas também no Largo do Mercado Público, no evento da Semana dos Museus da UFPEl no dia dos Museus na Rua.

A primeira etapa deste projeto foi a elaboração de um enredo para a história – que envolvesse docinhos, açúcar e modos de fazer – e sua roteirização, para acrescentar aos elementos anteriores uma trama que chamasse atenção do público infantil. Foi decidido que os personagens seriam: um professor - a cana de açúcar, que faria apresentação dos doces, salientando o papel do açúcar na confecção dos Doces de Pelotas – e seus alunos: Bem Casado, Ninho, Pastel de Santa Clara, Brigadeiro, Quindim e Camafeu.

O Camafeu protagoniza a dramatização, ele perde a noz que o caracteriza e se encontrava na sua cabeça e os outros doces o ajudam a procurar. O Brigadeiro procura no tacho que está exposto no Museu e os outros fantoches procuram no porão, na cozinha, na lareira do museu, e quando voltam todos relatam que não encontraram a noz. A exceção é o Quindim que vem muito faceiro, com a noz e a coloca na cabeça do Camafeu. Toda esta procura pela noz é realizada com um diálogo formado com as crianças que assistem a apresentação, desenvolvendo uma participação da procura da noz perdida, com os fantoches.

Os fantoches foram confeccionados em feltro e os ensaios iniciaram. Concluída a história com seu final feliz, convidamos as crianças a confeccionarem dedoches (fantoques que usamos nos dedos da mão) e a apresentação de uma peça de “dedoches”. Para isso, elas recebem o desenho de uma estrutura facial que utilizam, colorindo e atribuindo as características que desejarem, para representar seus personagens, este material é de fácil confecção e realizado com papel possíveis de serem executados em períodos de tempo bem curtos. As peças são encenadas com enredo e personagens criados por eles, usando o palco do teatro de fantoches.



Figura 05 - Os doces-fantoques foram confeccionados em feltro e são apresentados no Museu do Doce.

Fonte: Imagem do acervo do LEP, 2018.



Figura 06 - Crianças assistem ao teatro de fantoches.  
Fonte: Imagem do acervo do LEP, 2018.

Concluída a história com seu final feliz, convidamos as crianças a confeccionarem dedoches (fantoques que usamos nos dedos da mão) e a apresentação de uma peça de “dedoches”. Para isso, elas recebem o desenho de uma estrutura facial que utilizam, colorindo e atribuindo as características que desejarem, para representar seus personagens, este material é de fácil confecção e realizado com papel possíveis de serem executados em períodos de tempo bem curtos. As peças são encenadas com enredo e personagens criados por eles, usando o palco do teatro de fantoches.

## Resultados e discussão

Os Museus são lugares de memórias e de debates e as ações educativas devem fazer parte dessas instituições porque facilitam a aproximação do público com a narrativa que o Museu apresenta visita de crianças escolares é o momento de provocá-las a interagirem com o patrimônio material e imaterial no museu.

O fundamento da ação educativa, que se realiza por meio de estímulos capazes de estabelecer diálogos entre os diferentes patrimônios e acervos e os visitantes o que facilitar sua apreensão pelo público, gerando respeito e valorização do patrimônio cultural. Neste sentido a Educação Patrimonial é definida pelo IPHAN como:

(...) a Educação Patrimonial constitui-se de todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o Patrimônio Cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio histórica das referências culturais em todas as suas manifestações, a fim de colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação. Considera ainda que os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio do diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais, onde convivem diversas noções de Patrimônio Cultural (IPHAN 2014, p19).

No mesmo sentido, conforme Amaro (2017), a importância dos jogos educativos para o patrimônio se relaciona com o objetivo de aproximar o sujeito aos bens culturais com atividades lúdicas e divertidas., partindo do princípio que o indivíduo que reconhece e valoriza o patrimônio tende a preservá-lo no presente e para gerações futuras. 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, a fim de propiciar uma aproximação agradável e pedagógica com alguns bens culturais da cidade de Pelotas.

Jogo do doce (jogo da velha) é uma atividade lúdico educativa, oferecida pelo LEP às crianças visitantes do Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas no ano de 2017, denominada “Jogo do Doce”. Esse jogo foi criado nos moldes do tradicional “Jogo da Velha”, com o intuito de auxiliar o museu a cumprir sua função educativa. Neste sentido, salienta-se a definição de brincadeira de Vygotsky (1998 apud CAMPOS 2009), enfatizando a importância da brincadeira como: [...] uma “situação imaginária”, na qual a criança cria relações com o pensamento e a realidade, podendo ser considerada como um recurso de construção do seu conhecimento, pois ao agir sobre os objetos, a criança vai estruturando seu tempo e espaço, desenvolvendo noções de causalidade, passando pela representação e, finalmente, à lógica.

E segundo Vygotsky (1999) desde o início da vida o desenvolvimento do sujeito ocorre pelo processo de apropriação dos significados culturais que o circundam, pela linguagem, consciência e atividade, transformando-se de biológico em sócio histórico. Assim, os museus podem usar essa ferramenta de educação lúdica, o jogo, bastante útil para o público infantil. Para a criança compreender o mundo e desempenhar seu papel na sociedade onde vive, elas precisam usar a sua imaginação, sua criatividade e seu poder de observação. As atividades lúdicas dentro do ambiente museal podem permitir a interação e entendimento das diversas situações do cotidiano da criança fazendo com que ela seja um sujeito ativo desse local.

Com o teatro de fantoches – presente na cultura popular - na interseção do teatro com o patrimônio, as crianças se relacionam com as pessoas e com os objetos ao seu redor. Nessa vivência de conversa e interação dos fantoches com seu grupo social, há possibilidade da apropriação da realidade vivida no museu, através do despertar da sensibilidade para apreender com diferentes experiências.

De acordo com Vygotsky (1991) o brincar é um processo da construção da representação simbólica para crianças, é uma grande ferramenta de aprendizagem através do faz-de-conta. A representação do mediador - o teatro de fantoches, neste caso, - tem a potencialidade de reconstruir simbolicamente a elaboração de conceitos que são necessários à vida social da criança e para o processo de atribuição de significados ao mundo como um indivíduo histórico e cultural. Nesse processo de teatro de fantoches também se situa o brincar como um fenômeno sociocultural.

Esse teatro, no qual os doces contam uma história, foi criado pelas alunas do Curso de Museologia integradas ao LEP com o propósito de realizar uma nova ação educativa no Museu do Doce.

O objetivo desta ação é auxiliar o museu a cumprir sua função educativa. Nesse sentido, salienta-se uma colocação de OLIVEIRA (1988) que diz: “o trabalho de fantoches, além de proporcionar horas de lazer e divertimento às crianças, ajuda no seu desenvolvimento psicossocial, espiritual e intelectual”. Os fantoches podem dar a oportunidade à criança de lidar com o conhecimento, as experiências, os sentimentos, que aparecem no mundo da criança, que enriquecem a vida em desenvolvimento. E com o brincar, de acordo com Kishimoto (2002), as crianças têm a experiência de explorar o mundo dos objetos, das pessoas, da natureza e da cultura, compreendê-lo e expressar essa compreensão através da linguagem utilizada na apresentação do teatro de fantoches.

## Considerações finais

Com a apresentação do Teatro de Fantoches, a criança desenvolve a imaginação, os significados, no processo de comunicação com os personagens, a interação ocorre com os fantoches, que é uma manifestação agradável. E através desta atividade de ludicidade com os fantoches, a criança no Museu poderá se expressar na conversa destes dois indivíduos ocorrendo um aprender e um desenvolvimento social, com os fantoches e também com os colegas que estão também ali juntos para assistirem a apresentação pelos estagiários de Museologia. E nesta apresentação da história com os fantoches dos doces a situação imaginária é ativada e a criança busca a realidade para respostas da situação teatralizada.

Com a história desenvolvida no teatro de fantoches -O passeio dos doces no Museu do Doce- ocorreu no ano de 2018, dentro de uma barraca montada defronte ao Mercado Público no Dia dos Museus em Pelotas-RS<sup>4</sup>, onde várias escolas participaram e com resultados de observação e conversa com os participantes no dia da apresentação houve o conhecimento dos doces patrimonializados, os doces de Pelotas-RS e que são feitos pelas doceiras da cidade.

---

4 Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/prec/files/2018/04/Semana-de-Museu-da-UFPel-2018.pdf>>.

Através da apresentação do Teatro de Fantoches, consta-se que o LEP auxiliou o Museu com esse utensílio do teatro de fantoches pode ser utilizado para a ação educativa com grande vantagem de interesse das crianças escolares na educação do museu,

A utilização dos fantoches que relatam a história dos doces, de um modo de muita alegria para o público infantil. Isto facilita que a criança compreenda o mundo e desempenhe o seu papel na sociedade em que mora. Portanto todas as atividades lúdicas desenvolvidas no ambiente museal permitem uma interação do museu com o público infantil e o entendimento das diversas situações do cotidiano da criança fazem que ela seja um sujeito ativo do ambiente museal, do museu do doce.

## Referências

ALMEIDA, P.N. **Dinâmica lúdica. Técnicas e jogos pedagógicos. Para 1 e 2 grau.** Projetos. Edições Loyola. São Paulo, 1984. 4ª edição.

AMARO, Gisele. **Ações educativas para patrimônio: O Jogo de Memória Do Museu do Doce – UFPel em Pelotas.** 2017. Trabalho de conclusão de curso, Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

BARBOSA, N.M.; OLIVEIRA, A.L.B.; TICLE, M.L.S. **Ação educativa em museus:** Caderno 04. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus e Artes Visuais de Minas Gerais, 2010, p. 24.

FORTUNA, T. R.. **O museu em jogo.** Acesso em 13 agos. 2018.  
Online. Disponível em:  
<<http://www.ufrgs.br/difusaocultural/admin/artigos/arquivos/artigotaniafortuna.pdf>>.

FORTUNA, T. R. **Vida e morte do brincar.** In: ÁVILA, I. S. (org.) Escola e sala de aula: mitos e ritos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004 a, p. 47- 59.

IPHAN. **Educação Patrimonial: princípios e diretrizes conceituais.** 2014  
[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Educacao\\_Patrimonial.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Educacao_Patrimonial.pdf) Acesso em 28/04/2019 **Erro! A referência de hiperlink não é válida.**

KISHIMOTO, T.M. **Jogo, brinquedo, brincadeira e a educação.** São Paulo: Cortez, 2002.

OLIVEIRA, M. C. **O maravilhoso mundo dos fantoches Uma iniciação à deliciosa arte de ensinar brincando.** Editora Betania. Venda Nova. MG, 1988.

SANTOS, M. C. **Encontros Museológicos: reflexões sobre a Museologia, educação e o museu.** Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, 2008.

VIGOTSKI, L. S. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores.** Trad. José Cipolla Neto, Luis Silveira Menna Barreto e Solange Castro Afeche. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

## 4.12. A CULTURA VISUAL DOS RELICÁRIOS DA COMPANHIA DE JESUS NA CATEDRAL BASÍLICA DE SALVADOR-BAHIA: A LEITURA DA TRADIÇÃO ESCULTÓRICA DA OFICINA JESUÍTA ATRAVÉS DA TRÍADE DOS PARADIGMAS DA IMAGEM

**Menderson Correia Bulcão**  
*Mestrando em Museologia/UFBA*  
*menderson1@gmail.com*

**Ana Helena da Silva Delfino Duarte**  
*Doutora em História Social PUC/SP*  
*anaduarte@ufu.br*

**Resumo:** Este artigo visa apresentar os resultados da pesquisa sobre o potencial histórico das imagens de arte sacra e tem como objeto os relicários da Catedral Basílica do Salvador anteriormente Igreja dos Jesuítas. Neste projeto contemplou-se a pesquisa exploratória com a revisão de literatura, a pesquisa iconográfica das imagens, a investigação de campo, observação das imagens in loco, a sistematização dos documentos e a correlação entre os dados sobre a temática das relíquias e a produção dos relicários pela oficina jesuíta no Brasil. Desenvolvemos a proposta de leitura da imagem dos relicários e do culto santoral representado na escultura jesuíta e a percepção das inovações no período pós-tridentino, suscitou-se o debate sobre o tema da imagem e seus desdobramentos na construção da tradição escultórica e disseminação da cultura e da arte jesuíta, correlacionamos a história e a cultura visual do programa iconográfico-iconológico dos jesuítas e concluímos com a percepção sobre as esculturas e suas implicações estéticas e a utilização da semiótica aplicada à análise da escultura através da tríade do paradigma da imagem, elaborou-se uma proposta metodológica da percepção da imagem da arte sacra no contexto contemporâneo, os resultados principais foram a atribuição e identificação dos relicários.

**Palavras-chave:** Cultura Visual. Tradição Escultórica. Oficina Jesuíta. Paradigma da Imagem. Relicários.

### Introdução

Este artigo propõe enveredarmos pela história da imagem da Companhia de Jesus e a cultura visual elaborada pelos artistas contratados ou pertencentes à Oficina da Companhia de Jesus de acordo com o decoro e as determinações da igreja, buscou-se compreender o programa iconográfico-iconológico e a percepção semiótica embasada na perspectiva da Companhia de Jesus.

Considerando os aspectos iconográficos dos Colégios da Companhia de Jesus no Brasil e correlacionamos as coleções dos Relicários aos santos representados, desde a sua tipologia, a história do martírio e o contexto histórico social. Percebemos que na história do Cristianismo, a circularidade das relíquias, sua devoção, culto e adoração pelos fiéis cristãos estavam associados ao imaginário das relíquias e aos milagres atribuídos pela população e o agenciamento pela Igreja que condenava a idolatria e as possíveis superstições, uma das formas de intercessão ao Cristo que ressuscitou dos mortos, após a sua “Via Crucis” terrena.

O objeto do artigo são os Bustos Relicários, considerados como receptáculos de hierofania (conceito de Mircea Eliade), pois faziam a mediação dos fiéis com o sagrado em sua religiosidade, definimos as relíquias dentro de uma configuração social e histórica das Reformas Cristãs Protestantes e Católica, deste modo, compreendemos que a produção dos relicários foi uma das estratégias para a disseminação da fé cristã com base nas determinações do Concílio de Trento e em consonância com a fundação da Companhia de Jesus que outrora usava a mística da Companhia de Santa Úrsula e as 11 Virgens Martirizadas.

Ao delinear o debate sobre os Relicários associamos ao pensamento da Semiótica e a interpretação de Lúcia Santaella e Winfried Noth que conceituam os três paradigmas da imagem; destacamos que a produção dos Relicários em barro cozido e madeira; situamos essa coleção no imaginário da cultura visual luso-brasileira, ibero-americana.

## **A História e a cultura visual dos Relicários da Companhia de Jesus na Catedral Basílica de Salvador – Bahia**

Visualizamos a materialidade dos Relicários da Catedral Basílica de Salvador, pelos materiais utilizados, a forma, a simbologia, a policromia, douramento, o vestuário, as técnicas empregadas pela “Oficina Jesuítica” de Salvador. Realizamos a leitura do objeto escultórico dos Relicários através do primeiro paradigma defendido por Santaella e Noth.

Uma das questões que suscita debate é o desaparecimento as relíquias dos relicários; podemos apresentar algumas hipóteses sobre esta situação das Relíquias dos Relicários, é provável que com a expulsão dos jesuítas do reino português podem ter sido levados às relíquias para outro lugar de culto e proteção; anteriormente houve o processo da União Ibérica, é possível que o Rei Filipe I da Espanha possa ter solicitado aos jesuítas; ou os holandeses quando invadiram a cidade de Salvador e como reformistas protestantes podem ter destruído as relíquias e alguns relicários.

O culto às relíquias e aos santos modificou-se e com essas alterações, conforme os sínodos e as deliberações dos Bispos e vontade do Rei e Vice-Rei alteraram-se o costume e os ritos conforme o regime de padroado no Brasil; pode ter havido furtos, roubos e outras formas de uso das relíquias; outrora havia roubos e furtos de hóstias e pedras d’ara no Brasil Colônia; são diversas as possibilidades de explicações para o sumiço das relíquias dos santos representados nas imagens dos Relicários da Catedral de Salvador.

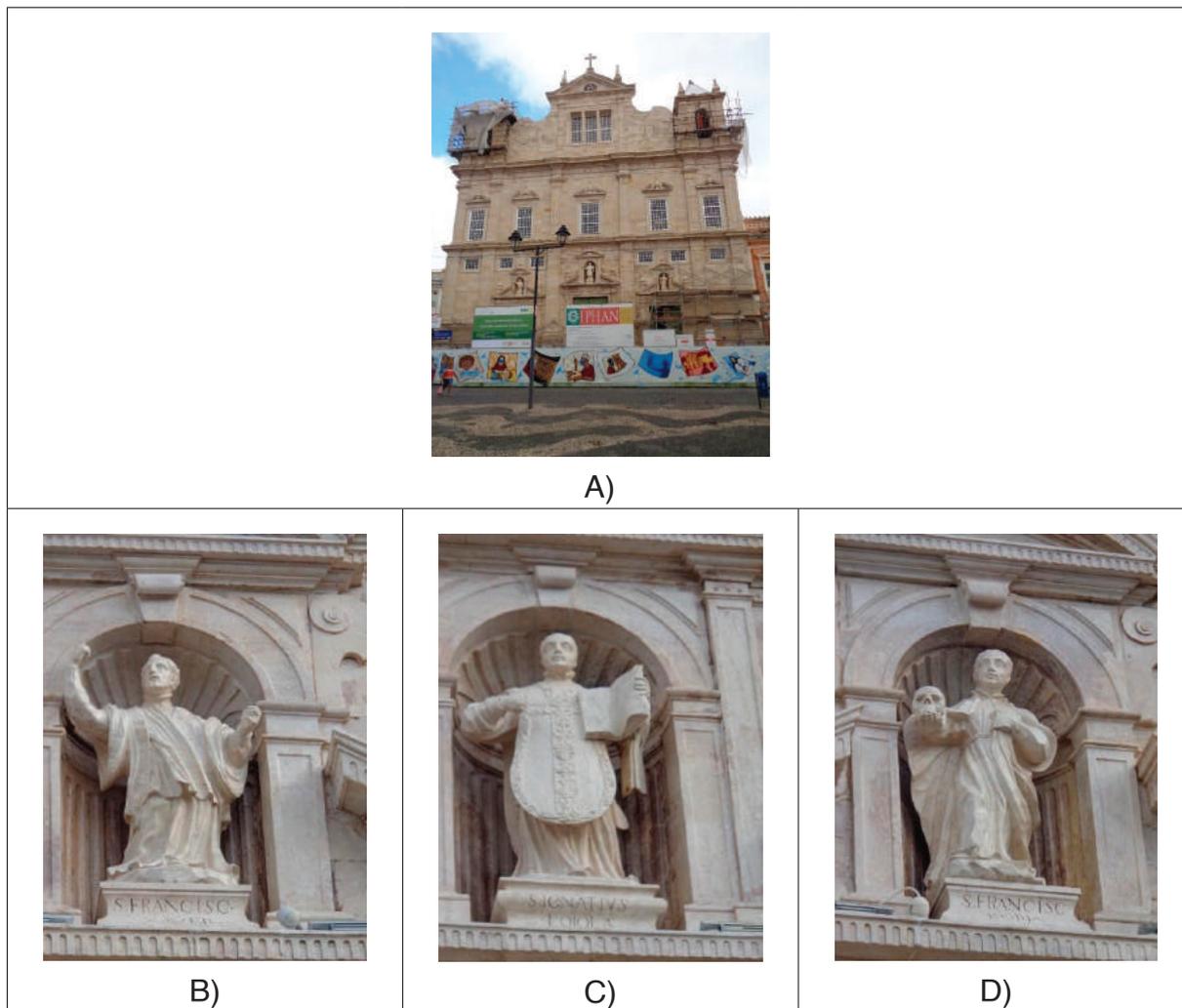


Figura 01 – A) Fachada da igreja Catedral Basílica de Salvador - BA. B) Escultura de São Francisco Xavier (Padroeiro de Salvador). C) Escultura de Santo Inácio de Loiola. D) Escultura de São Francisco Borja. Fonte: Acervo dos autores.

A imagem dos Relicários foi acessada pela primeira vez através do catálogo sobre o processo do restauro, além de vídeos sobre as igrejas de Salvador, livros de arte de historiadores, notícias de jornal, catálogos.

Neste íterim, a partir da visita ao Museu de Arte Sacra foi possível conhecer a coleção de Relicários e o seu processo de preservação. Então percebemos que a fotografia documental e a comunicação das coleções dos museus e seus acervos em reserva técnica ou em exposição temporária são formas de extroversão dos objetos museal, um bem cultural. É nesse sentido, que o relicário é um objeto e sua representação através de imagens captadas pela câmera fotográfica na visita a Exposição no museu ou a Igreja, e o acesso a imagem através dos catálogos ou livros, concorre para a disseminação da cultura material através da mediação cultural no museu ou espaço expositivo, deste modo, a aproximação com os paradigmas elucidados por Santaella e Noth.

Na Catedral existem dois Armário nos dois Retábulos, nestes altares tem os 30 Bustos Relicários, avistamos 22 bustos relicários em barro cozido, 8 devem ter que-

brado, danificado e sido trocados pelos de madeira. O arquiteto Jair Brandão sustenta que “os relicários das Virgens e Santos Mártires podem ter sido dos poucos trabalhos do século XVI que restam na igreja do antigo colégio” (BRANDÃO, 1962, p. 12).

Compartilhamos do pressuposto do potencial semiótico da imagem pela transmutação no tempo e espaço dos significados atribuídos pela igreja, fieis e pelos diversos públicos, deste modo, a escultura é um símbolo que em exposição no museu se valoriza e é concebido como “musealia”, ou seja, objeto de museu, e se delineia a partir da gestão do museu que organiza o discurso, a expografia que desenhará para o objeto, um dos interpretes são os públicos que acessam a imagem.

Os Relicários fazem parte do campo de estudos da cultura visual, da materialidade da comunicação e da cultura material, deste modo, diversas pesquisas são desenvolvidas pelos comunicólogos, artistas, arqueólogos, historiadores e museólogo; neste caso estudam-se os objetos produzidos em um contexto histórico e são experienciados através de exposições museológicas com a curadoria de equipe multidisciplinar com o objetivo de preservar a semiose que é um construto do interprete e interpretante.

Compreendemos que os Relicários estão associados às práticas dos saberes e fazeres, e a filosofia da Companhia de Jesus, deste modo, são enquadrados como patrimônios culturais imateriais, especialmente pelo processo de modelagem do barro cozido e o processo de esculpir as esculturas nas oficinas pelos oleiros e escultores.

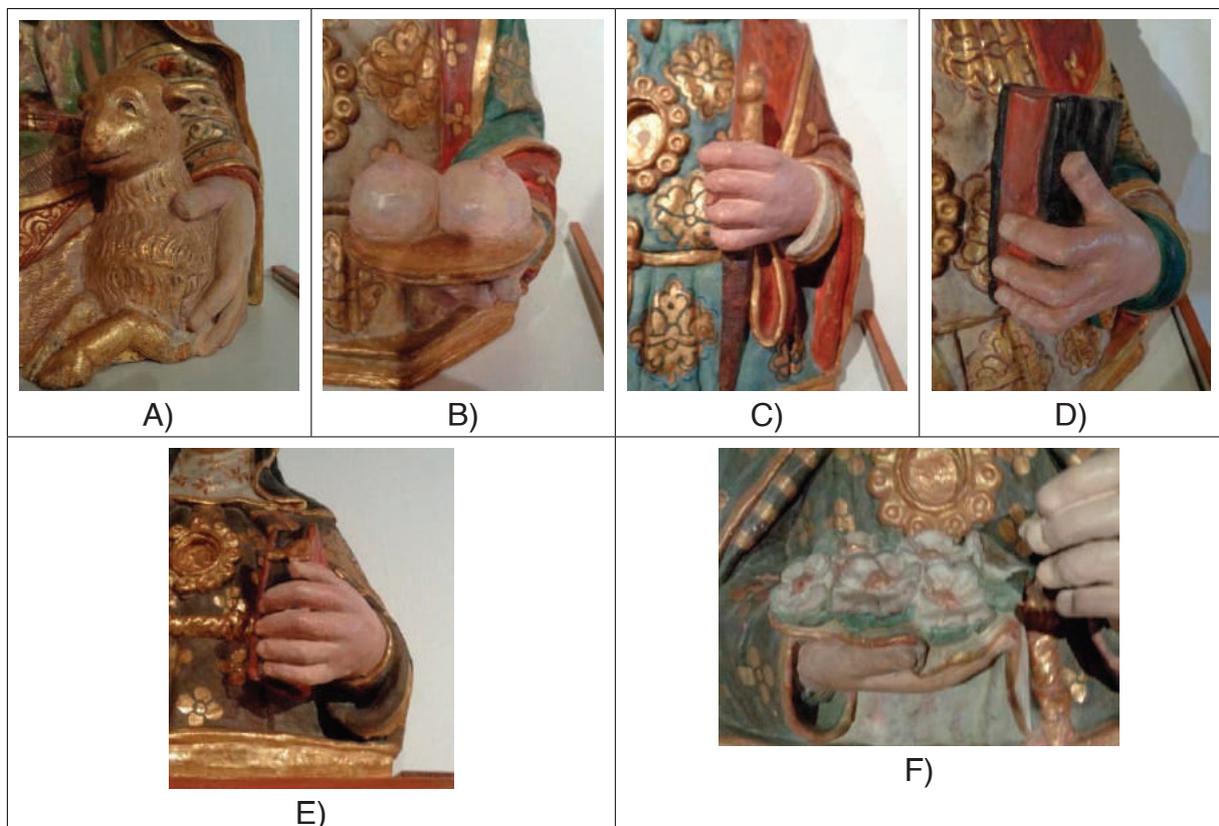


Figura 02 - Detalhes de alguns atributos iconográficos dos Relicários Femininos. A) Cordeiro De Santa Inês. B) Seios de Santa Águeda. C) Adaga de Santa Margarida de Antioquia. D) Livro de Santa Catarina de Alexandria. E) Flores de Santa Isabel de Portugal. F) Livro de Santa Isabel de Hungria.

Fonte: Elaborado pelos autores.

A patrimonialização no Brasil é dividida em períodos, neste artigo o campo museal e a tradição são o foco da discussão, elege-se a igreja e as transmutações de suas orientações quanto aos objetos de culto, bens culturais e a preservação do seu acervo de arte sacra, que é contemplada pela política valorização do patrimônio cultural brasileiro na época da metáfora da política de “pedra e cal” agenciada pelo organismo nacional do patrimônio, essa perspectiva estava atrelada ao início da década de 1937 até os anos 1990 do século XX e a preservação pela patrimonialização do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e modificado depois da ascensão das novas ondas do pensamento patrimonial sobre a diversidade cultural e o registro dos patrimônios imateriais. Neste cenário, percebemos que as tradições são permeadas pelos processos de socialização e compartilhamento da cultura em sua diversidade pelos sujeitos históricos culturais que dinamizam a vida. Como os oleiros e escultores, santeiros, artistas modelam o barro e esculpia a madeira, existia um cânone? Existia um gênio? Ou eram oficinas e olarias? Como se aprende e ensina a esculpir e modelar no barro? Existem técnicas? Deste modo, a materialidade é o foco da análise a partir dos pressupostos evidenciados por Santaella e Noth.

### **A leitura da tradição escultórica da oficina jesuíta através da tríade dos paradigmas da imagem**

Vislumbramos a perspectiva dos autores, os três paradigmas e destacando o primeiro paradigma como meio para delinear o pensamento desta pesquisa. A concepção de Santaella e Noth sobre os três paradigmas da imagem, se delineia assim: 1º - o paradigma pré-fotográfico (“nomeia às imagens produzidas artesanalmente”), 2º o paradigma fotográfico (“imagens que dependem de uma máquina de registro”) e o 3º paradigma pós-fotográfico (“às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação”), associados a produção da imagem (SANTAELLA; NOTH, 1998, p. 157).

O conjunto de relicário passou por um processo de restauro e por um período, este no Museu de Arte Sacra. Neste sentido, ao discutir o material (o barro e a madeira) está atrelado à composição da materialidade, especialmente na seleção desta sala de exposição no que tange a preservação dos relicários, pois o museu associou à produção jesuíta em barro cozido a sala aonde tem esculturas do monge barrista que modelava no material barro, que destaca a materialidade das esculturas em barro, o museu valoriza a autoria das duas esculturas em barro com as assinaturas ao fundo da peça, atribuída ao escultor homenageado com o nome da sala, um monge beneditino Frei Agostinho da Piedade que produzia às esculturas em barro cozido. Dentre as características destes bustos relicários em barro cozido é que são policromados e dourados, estes foram modelados a mão, possivelmente pelos clérigos e leigos associados à Companhia de Jesus em Salvador. Os Relicários são objetos tridimensionais, ou seja, esculturas em terracota que representam santos martirizados e definidos pelo rito cristão, foram modelados, pintados e dourados e é a imagem ou retrato esculpido de um mártir cristão santificado. Conforme Santaella e Noth:

o primeiro paradigma, nomeia todas às imagens que são produzidas artesanalmente, quer dizer, imagens feitas à mão, dependendo, portanto, fundamentalmente da habilidade manual de um indivíduo para plasmar o visível, a imaginação visual e mesmo o invisível numa forma bi ou **tridimensional**. Entram nesse paradigma desde as imagens nas pedras, o desenho, pintura e gravura até a **escultura** (SANTAELLA; NOTH, 1998, p.157, grifo nosso).

Este artigo buscou revelar alguns pesquisadores da escultura jesuíta, ao introduzir a sua tese na UFBA sobre a modelagem de barro cozido o arquiteto Jair Brandão nos adverte que “Embora não nos conste, na colônia, fosse criada uma escola que ensinasse a técnica universal de modelar o barro, não ignoramos que os conventos, em geral e os colégios da Companhia de Jesus nunca deixaram de exercitar os seus clérigos e leigos na prática das artes plásticas” (BRANDÃO, 1962, p. 5).

Neste panorama histórico da produção escultórica, podemos inferir que os Relicários foram produzidos artesanalmente, possivelmente pela “Oficina Jesuítica”, deste modo, os armários nos Retábulos Relicários possuem 22 bustos em barro cozido e 8 em madeira. É por esta característica que associamos ao primeiro paradigma. Concordamos com o viés defendido pelos autores, “é um critério, por assim dizer materialista, ou seja, trata-se, antes de tudo, **de determinar o modo como as imagens são materialmente produzidas, com que materiais, instrumentos, técnicas, meios e mídias**” (SANTAELLA; NOTH, 1998, p.162, grifo nosso) afirmam:

É nos seus modos de produção que estão também pressupostos os papéis desempenhados pelos agentes da produção, trazendo ademais, consequências para os modos como as imagens são armazenadas e transmitidas. Uma vez que nenhum processo de signo pode dispensar a existência de meios de produção, armazenamento e transmissão, pois são esses meios que tornam possível a existência mesma dos signos, o exame desses meios parece ser um ponto de partida imprescindível para a compreensão das implicações mais propriamente semióticas das imagens, quer dizer, das características que elas têm em si mesmas, na sua natureza interna, dos tipos de relações que elas estabelecem com o mundo, ou objetos nelas representados, e dos tipos de recepção que estão aptas a produzir (SANTAELLA; NOTH, 1998, p.162).

Contextualizado dentro deste modo de produção, destacamos o exemplo da coleção dos relicários (em barro cozido, prata e madeira) do Museu do Mosteiro de São Bento, e as duas esculturas assinadas e atribuídas ao monge beneditino Frei Agostinho da Piedade que estão em duas vitrines no meio da sala de exposição na Sala Frei Agostinho da Piedade no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, este escultor foi foco de pesquisa do historiador e monge beneditino D. Clemente da Silva-Nigra (1º diretor do Museu de Arte Sacra - MAS-UFBA e que projetou o Museu de Arte Sacra de São Paulo), Santaella e Noth nos alerta:

A produção artesanal da imagem depende, assim, de um suporte, quase sempre uma superfície que possa servir de **receptáculo**

às substâncias, na maior parte das vezes tintas, que um agente produtor, neste caso **o artista**, utiliza para nela deixar **a marca de um gesto** através de um instrumento apto. Ora, o principal instrumento que possuímos é o nosso próprio corpo, que cria prolongamentos na medida das necessidades que lhe são impostas. No caso da pintura, o principal instrumento é o pincel, que, como prolongamentos dos dedos e dos movimentos da mão, permite desenvolver a maestria na sua utilização. Na visibilidade da pincelada, é o gesto que a gerou que fica visível como marca de seu agente (SANTAELLA; NOTH, 1998, p. 164, grifo nosso).

**Tabela 01** - Informações sobre o Relicário de Santa Inês.

Escultura Busto Relicário	Atributos da Escultura	Informações de Registro do Bem Cultural
	<p>Cordeiro e Lírio A escultura jesuítica representa Santa Inês pertencente ao Retábulo Relicário da antiga igreja dos jesuítas. O atributo iconográfico um cordeiro e lírio.</p>	<p>Mestre e Oficina Jesuíta da igreja da Companhia de Jesus de Salvador e Recôncavo (Século XVI-XVII) Ano de produção: Século XVII. Material: Madeira policromada Dimensões: altura 0, 545 cm, largura 0,37, profundidade. Procedência: Retábulo Relicário da Catedral Basílica da Bahia (antiga igreja de Jesus) Número de registro do museu: CB 060, Inventário IPHAN: Restaurada em 2003 (DANNEMANN) 2018 (GUANAIS) Bibliografia: DANNEMANN (2003, 2005, 2009)</p>

Fonte: Elaborado pelos autores.

Ao cotejar às imagens e os seus meios de produção, no caso do paradigma pré-fotográfico, Santaella e Noth enunciam às características deste paradigma com ênfase no modo de produção e na materialidade. Destaca-se para este artigo sobre a tradição e a instituição museológica como núcleo cultural, a questão da preservação da escultura e a problemática da imagem no sentido da percepção e leitura semiótica (SANTAELLA & NOTH, 1998, p.163).

A característica básica do modo de produção artesanal está na realidade matéria das imagens, quer dizer, na proeminência com que a fisicalidade dos suportes, substâncias e instrumentos utilizados impõe sua presença. Isso é uma constante desde às imagens nas grutas, passando pelo desenho, pintura, gravura e até mesmo a escultura, pois, sob este aspecto, pouco importa às imagens serem bi ou tridimensionais, embora merecesse uma discussão à parte a natureza imagética ou não da escultura e da arquitetura, inclusive (SANTAELLA; NOTH, 1998, p.163 - 164).

**Tabela 02** - Informações sobre o Relicário de São Jorge.

Escultura Busto Relicário	Atributos da Escultura	Informações de Registro do Bem Cultural
	<p>A escultura jesuíta representa o santo católico São Jorge pertencente ao altar lateral chamado de Retábulo Relicário da antiga igreja dos jesuítas na cidade de Salvador-BA. O atributo iconográfico composto da armadura, a espada, a capa vermelha, o cavalo, o dragão.</p>	<p>Mestre Jesuíta e oficina da igreja da Companhia de Jesus em Salvador e Recôncavo (Século XVI-XVII)                      Ano de produção: Século XVII                      Material: Madeira policromada                      Dimensões: altura 0, 72,5 cm, largura 0,53,5, profundidade                      Procedência: Altar Lateral - Retábulo Relicário da Catedral Basílica da Bahia (antiga igreja da Companhia de Jesus)                      Número de registro no museu: CB 060, Inventário IPHAN:                      Restaurada em 2003 (DANNEMANN) 2018 (GUANAIS)                      Bibliografia: DANNEMANN (2003, 2005, 2009)</p>

Fonte: Elaborado pelos autores.

A discussão da materialidade e da produção da escultura e a ênfase na tradição escultórica jesuíta estão associadas à relação entre o agente e a agência que transmuta no tipo de realidade corpórea, o objeto é instituído pelo autor que cria uma imagem sobre um tema e o coloca em evidência através do gesto criador, ou seja, “nessa imagem instauradora, fundem-se, num gesto indissociável, o sujeito que a cria, o objeto criado e a fonte da criação” (SANTAELLA & NOTH, 1998, p.164) explica:

O que resulta disso não é só uma imagem, mas um objeto único, autêntico e, por isso mesmo, solene, carregado de uma certa sacralidade, fruto do privilégio da impressão primeira, originária, daquele instante santo e raro no qual o pintor pousou seu olhar sobre o mundo, dando forma a esse olhar num gesto irrepetível. É por isso que a produção artesanal tem uma característica eminentemente monódica (SANTAELLA; NOTH, 1998, p.164).

Santaella e Noth (1998, p. 163) definem a metodologia a partir da análise comparativa da tríade paradigmática através dos tópicos: 1 - meios de produção; 2 - os meios de armazenamento da imagem; 3 - o papel do agente produtor; 4- a natureza das imagens em si mesmas; 5 - às imagens e o mundo; 6- os meios de transmissão; 7- o papel do receptor. É possível avaliar as principais características.

**Tabela 03** - Informações sobre a tríade dos paradigmas da imagem.

1-Meios de Produção	2-Meios de armazenamento	3-Papel do agente	4-Natureza da imagem	5-Imagem e Mundo	6-Meios de Transmissão	7 Imagem e Receptor
Expressão da visão via mão; processos artesanais de criação da imagem; suporte métrico; instrumentos extensões da mão; processo monódico; fusão: sujeito, objeto e fonte; imagem incompleta, inacabada. (SANTA-ELLA; NOTH, 1998, p.168).	Suporte único e perecível. (SANTA-ELLA; NOTH, 1998, p.170).	Imaginação para a figuração; gesto idílico; olhar do sujeito; sujeito criador demiurgo. (SANTA-ELLA; NOTH, 1998, p.171).	Figurar o visível e o invisível; figuração por imitação, imagem espelho, cópia de uma aparência imaginizada. (SANTA-ELLA; NOTH, 1998, p.172).	Aparência e miragem; metáfora; janela para o mundo; ideal de simetria; modelo imaginário e icônico; símbolo. (SANTA-ELLA; NOTH, 1998, p.173).	Único; templos, museus; galerias; transporte; receptor. (SANTA-ELLA; NOTH, 1998, p.174).	Contemporâneo; nostalgia; aura. (SANTA-ELLA; NOTH, 1998, p.175).

Fonte: Elaborado pelos autores.

Ao suscitar o debate sobre os três paradigmas da imagem, Santaella e Noth (1998, p.163) apresentam o corpus para a análise e pleiteamos correlacionar o paradigma pré-fotográfico ao objeto de estudo pela sua pertinência especialmente pela leitura de um conjunto de esculturas com a materialidade do barro, cozido, dourado e policromado, inserimos a imagem dos santos como meio para se alcançar a mensagem sobre a representação de um tipo de fé disseminada no século XVI -XVIII em Salvador na Bahia através da procissão do padroeiro São Francisco Xavier, e a procissão das relíquias e bustos organizada pelos estudantes do Colégio de Jesus, a demanda da encomenda e a produção de imaginária sacra pela fábrica da igreja jesuíta. Ao dialogar sobre “às misturas entre os paradigmas”, Santaella e Noth concluem:

Outro aspecto importante a ser levado em conta, na proposta dos três paradigmas da imagem, é o das misturas entre os paradigmas. Ilustração dessas misturas pode ser encontrada nos fenômenos artísticos que receberam o nome de hibridização das artes e contemporaneamente comparecem de modo mais cabal nas instalações, onde objetos, imagens artesanamente produzidas, esculturas, fotos, filmes, vídeos, imagens sintéticas são misturadas numa arquitetura, com dimensões, por vezes, até mesmo urbanísticas, responsável pela criação de paisagens sínicas que instauram uma nova ordem perceptiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos capazes de regenerar a sensibilidade do receptor para o mundo em que vive (SANTAELLA; NOTH, 1998, p. 183).

No caso do papel do agente produtor enfatizamos o sujeito criador das esculturas e a sua imaginação agenciada pelo decoro atrelado às constituições, sínodos e cultura artística da época com as alterações a partir das mudanças no programa iconográfico da igreja. A imagem em si mesma se extenua pelo par da figuração do (in) visível, a imitação e a cópia. Então às esculturas são imagens relacionadas a um grupo de pessoas com trajetórias que se enquadrou na representação das pessoas santificadas pela igreja que são representantes da cultura de culto as relíquias e o culto aos relicários e sua produção em diversas tipologias no período do reforma protestante e contrarreforma católica. Deste modo, Santaella e Noth discutem o princípio dos meios de armazenamento da imagem, coaduna com a leitura da escultura que é esculpida ou modulada em um processo artesanal com um tipo de suporte métrico.

os meios de armazenamento da imagem: expressão da visão via mão; processos artesanais de criação da imagem; suporte métrico; instrumentos extensões da mão; processo monódico; fusão: sujeito, objeto e fonte; imagem incompleta, inacabada (SANTAELLA; NOTH, 1998, p. 163).

Entendemos às imagens e o mundo pela relação simbólica, um meio ou uma chave interpretação e percepção do imaginário da cultura e do povo do século XVI até a atualidade, pois na cidade de Salvador ainda se cultua a imagem e relíquia de São Francisco Xavier e no dia 10 de maio o relicário sai em procissão pelas ruas do centro histórico de Salvador, desde a Catedral até a Câmara de Vereadores da cidade e a circulação e festejos demonstrados pelos fiéis, católicos, turistas e representantes do legislativo municipal. Concordamos com os autores que os meios de transmissão para esta categoria são os museus e galerias e o receptor. Percebemos as diversas relações que a população da cidade e seus visitantes mantêm com os bens culturais da cidade; além dos desdobramentos das tecnologias na contemporaneidade. O papel do receptor é extenuado como um espaço de contemplação e nostalgia, além de um tipo de aura. Insistimos que os relicários e suas tipologias são visualizados em alguns espaços da cidade do Salvador, no dia 10 de maio a procissão do padroeiro, com saída da Catedral Basílica (onde os 30 bustos relicários estavam guardados), e Igreja de São Pedro dos Clérigos (no período de restauro da catedral), em exposição no museu de Arte Sacra da UFBA e no museu do Mosteiro de São Bento.



Figura 03 – A) Relicário de São Francisco Xavier (Padroeiro da Cidade de Salvador - BA). B) Detalhe da Relíquia do Santo Jesuíta.  
Fonte: Acervo dos autores.

Correlacionamos o pensamento de Santaella e Noth (1998) a análise do objeto escultórico no que tange ao sentido proposto por Santaella e Noth (1998, p.159) que sustentam que “o objeto de uma representação pode ser qualquer coisa existente, perceptível, apenas imaginável, ou mesmo não suscetível de ser imaginada”.

Analisamos a patrimonialização e a musealização dos relicários no Museu de Arte Sacra com a preservação, a patrimonialização do bem cultural da Igreja Católica. Identificamos o programa iconográfico dos Relicários e revelaremos o contexto social, cultural, histórico, político e artístico que envolve os relicários da Catedral Basílica de Salvador.

A pesquisa contemplou abordagens que elucidaram o objeto através da sua potencialidade de comunicação, e compreende as generalizações sobre a temática e as suas respectivas particularidades, o seu desdobramento acontece através dos procedimentos da análise histórica, iconológica privilegiando os aspectos socioculturais da produção da escultura sacra; as técnicas da pesquisa são a pesquisa bibliográfica e em arquivos, bibliotecas e museus, o levantamento da documentação, a análise e a sistematização das informações. Então, a leitura dos códigos nos relicários e a sua extroversão evidenciam aspectos constitutivos e contraditórios de uma sociedade de uma época de reformas (Contra reforma e reforma Pombalina dentre outras) e a possibilidade de uma leitura sobre programas estéticos e o seu delineamento para colaborar com a problematização das implicações filosóficas, estéticas na construção de discursos sobre os objetos escultóricos em suas diversas dimensões e suas ressignificações nas diversas tradições valorizadas pelos núcleos culturais de preservação da cultura e da memória.

## Referências

BRANDÃO, Jair. **Notas sobre a escultura religiosa bahiana**. Tipografia Beneditina. Salvador. (1ª edição 1953). 2ª edição. 1962.

BONNET, Márcia C. L.. Os bustos relicários da antiga igreja do Colégio dos Jesuítas de Salvador: questões de identificação. *In: XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2008, Rio de Janeiro. CBHA, 2008. p. 64-64.

DANNEMANN, João Carlos Silveira. **Coleção de bustos-relicários da antiga Igreja do Colégio de Jesus de São Salvador da Bahia. Preservação de 30 esculturas do século XVII**. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2003, dissertação de mestrado, 239 p.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2013.

DUARTE, Ana Helena da Silva Delfino. Deslocamentos De Fé: Cidades Construídas e Sacralizadas por Histórias de Graça e Milagres. Cordis: **Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, [S.l.], n. 17, p. 3-21, ago. 2017. ISSN 2176-4174. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/cordis/article/view/33819/23310>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

FAUSTO, Cláudia Maria Guanaes Aguiar. **Padrões, Cromatismos e Douramentos na Escultura Sacra Católica Baiana nos séculos XVIII e XIX**. 2010. Salvador, 2010.

NEVES, Belinda Maria de Almeida. **O bestiário na Igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador**. / Belinda Maria de Almeida Neves. - Salvador, 2015. Salvador, 2015.

SILVA-NIGRA, D. Clemente. **Museu de Arte Sacra da UFBA. Arte no Brasil**, volume 2. Editora Agir. 1972

SANTAELLA, Lúcia. NOTH. Winfried. **Imagem, Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

## 4.13. ORGANIZAÇÃO DA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DO MUSEU DO DOCE

**Miriã da Mota Manoel**

*Graduanda do Curso de Museologia /ICH/UPFeI  
miria.mota.2012@gmail.com*

**Amanda Gonçalves de Ferreira**

*Graduanda do Curso de Museologia /ICH/UPFeI  
amandafg2020@gmail.com*

**Mariana Brauner Lobato**

*Graduanda do Curso de Museologia /ICH/UPFeI  
marianabl1897@gmail.com*

**Nóris Mara Pacheco Martins Leal**

*Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural/ ICH/UPFeI  
Professora Adjunta do Departamento de Museologia e Conservação e Restauro/ICH/  
UPFeI  
norismara@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo apresentar as ações do projeto de ensino “Organização da Documentação Museológica do Museu do Doce da UFPeI” sendo um dos pontos deste projeto, analisar e elaborar ferramentas para a catalogação, tendo como ponto de partida uma ficha padrão desenvolvida pela Rede de Museus, com subsídio das Planilhas Google, como plataforma online de informação. Nesta apresentação será tratado especificamente sobre os procedimentos adotados com o acervo de duas coleções “Confeitaria Nogueira” e “Prof.º Alcir Nei Bach”. Cabe ressaltar que a documentação museológica tem como intuito pesquisar e agrupar informações referentes, nesse caso, a história e a memória da “antiga” Confeitaria Nogueira, como também de peças e documentos agrupados pelo Professor Alcir, durante as suas pesquisas de mestrado e doutorado. Após a coleta das informações intrínsecas e extrínsecas, que são complementares a importância do acervo, a instituição é responsável por permitir que esta informação esteja acessível para pesquisadores, para o público e para a comunidade. Salienta-se que este projeto tem como uma das finalidades, complementar a formação do profissional museólogo de forma a aprimorar seu conhecimento teórico com base nas experiências que a prática proporciona.

**Palavras-chave:** Documentação. Catalogação. Confeitaria Nogueira. Prof.º Alcir Nei Bach. Museu do Doce.

## Organização da documentação museológica do Museu do Doce.

O projeto denominado “Organização da Documentação Museológica do Museu do Doce da UFPel”, teve o seu início no ano de 2019 com o objetivo de desenvolver o sistema de documentação museológica do Museu do Doce. Mas, além disso também tem sua função pedagógica à medida que complementa de forma prática o conteúdo teórico desenvolvido nas disciplinas do curso Bacharelado em Museologia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas.

A instituição que abriga o projeto, foi criada por portaria do reitor em 2011 e tem como missão “salvaguardar os saberes e fazeres da tradição doceira de Pelotas e região, bem como, a pesquisa e comunicação desse patrimônio”<sup>1</sup>. Como um museu universitário, o Museu do Doce coloca-se como um instrumento norteador do saber / fazer acadêmico que tem como eixo a indissociabilidade entre Ensino, Pesquisa e Extensão. A implantação e a organização do Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas partiram dos estudos realizados pela equipe de professores que organizou, a partir da metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, a pesquisa sobre esta tradição pelotense, que foi definida como Patrimônio Cultural Brasileiro em 2018.

Ao abrir as suas portas, em 17 de maio de 2013, a instituição não possuía a sua exposição de longa duração, iniciando as suas atividades com visitas guiadas sobre aquele que era o seu primeiro acervo, a casa que o sedia. Ao longo do tempo, com a comunidade conhecendo o trabalho que estava sendo realizado, o acervo começou a ser doado espontaneamente pela comunidade, não houve um trabalho coordenado de busca de acervo, por não ser esta a filosofia da gestão da instituição no primeiro momento.

O projeto aqui apresentado iniciou suas ações, a partir de duas grandes coleções do Museu, as denominadas “Confeitaria Nogueira” e a “Prof. Alcir Nei Bach”. A primeira foi doada pela Viúva do proprietário da Confeitaria, D. Norma Nogueira, e seus filhos, é composta por fotografias, documentos escritos e objetos tridimensionais. A Confeitaria Nogueira funcionou em Pelotas entre os anos de 1889 - 1981, sendo uma das mais importantes na cidade, tanto pelo seu espaço de sociabilidade, quanto pelo período de tempo de funcionamento. O acervo foi doado pela família Nogueira, com o intuito de salvaguardar a história deste estabelecimento que foi tão significativa para a cidade do Doce.



Figura 01 - Concha usada na fabricação de doces.  
Fonte: Acervo do Museu do Doce, coleção Alcir Nei Bach.

1 Informação contida no Regimento do Museu do Doce.



Figura 02 -Foto do aniversário de 50 anos da Confeitaria Nogueira.  
Fonte: Acervo do Museu, coleção Confeitaria Nogueira.



Figura 03 - Tacho de cobre usado na fabricação de doces.  
Fonte: Acervo do Museu, coleção Confeitaria Nogueira.

A segunda coleção foi doada pelo Professor Alcir Nei Bach<sup>2</sup>, o acervo foi coletado por ele durante suas pesquisas de mestrado e doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural, a primeira sobre o patrimônio industrial rural de Pelotas<sup>3</sup>, com ênfase nas fábricas de compotas de pêssego, com recorte temporal de 1950 à 1970, e a segunda sobre o patrimônio agroindustrial<sup>4</sup>, no qual ele elabora um inventário com as fábricas de pêssego existentes na área urbana de Pelotas.



Figura 04: Rótulo de uma compota de Morangos em calda Helomar.  
Fonte: Acervo do Museu, coleção Prof. Alcir Nei Bach.



Imagem 05: Rótulo de uma compota de pêssegos em calda Helomar.  
Fonte: Acervo do Museu, coleção Prof. Alcir Nei Bach.

2 Informação retirada do site “Escavador. Disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/3362590/alcir-nei-bach>>.

3 Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2016/11/Alcir-Bach.pdf>>.

4 Disponível em: <[https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2017/05/TESE\\_ALCIR\\_NEI\\_BACH\\_OUT2017\\_opt-V.1.pdf](https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2017/05/TESE_ALCIR_NEI_BACH_OUT2017_opt-V.1.pdf)>.

Segundo Cândido (p.32, 2006) no momento em que se entende que os objetos são suportes de informação, ao inserir essas peças no acervo, a instituição se encarrega de preservá-las, com as possibilidades de informação que nelas existem e que qualificam essas peças como documentos. O projeto de documentação museológica do Museu do Doce, em concordância com Cândido, se encarrega de registrar estes itens para que se tornem parte do museu, além de pesquisar sobre a vida dele antes de entrar na instituição.

Vale repetir que objetos só se tornam documentos quando são interrogados de diversas formas, e que todos os objetos produzidos pelo homem apresentam informações intrínsecas e extrínsecas a serem identificadas. As informações intrínsecas são deduzidas do próprio objeto, a partir da descrição e análise das suas propriedades físicas (discurso do objeto); as extrínsecas, denominadas de informações de natureza documental e contextual, são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto (discurso sobre o objeto). Essas últimas nos permitem conhecer a conjuntura na qual o objeto existiu, funcionou e adquiriu significado e, geralmente, são fornecidas durante a sua entrada no museu e/ou por meio de fontes arquivísticas e bibliográficas (CÂNDIDO, 2006, p. 33).

Diante isto, foi elaborado um instrumento para facilitar a catalogação, tendo como base uma ficha padrão desenvolvida pela Rede de Museus da UFPEL, para o inventário dos acervos universitários. A catalogação possui como principal finalidade pesquisar e reunir informações pertinentes às duas coleções, Confeitaria Nogueira, no qual as informações extrínsecas sobre a coleção podem ser de extrema relevância para solidificar as informações sobre a comercialização de doces e a socialização realizadas nestes espaços.<sup>1</sup> E, o Prof. Alcir Nei Bach no qual é possível estabelecer uma relação de suas informações extrínsecas com a “patrimonialização dos doces coloniais”.

Em relação à ficha elaborada, observa-se que nela são solicitadas informações intrínsecas são coletadas através de questionamentos como a tipologia do objeto, sendo uma foto ou um objeto tridimensional, seu tamanho medido em centímetros (principalmente, largura X altura), de que material é composta a peça ou a partir de que técnica foi desenvolvida. Sua descrição, uma breve análise sobre seu estado de conservação, outras observações e se na peça existem inscrições ou outros números, também são informações retiradas a partir de uma primeira análise física.

Durante o preenchimento desta ficha detalhes como um número de registro, a coleção a qual pertence, a utilização do objeto em trabalhos ou mídias, se este objeto é visto ou tem relação com outras peças do acervo, a localização desta peça dentro da instituição, se durante alguma exposição o objeto recebeu uma legenda e qual seria ela, se a peça passou por tratamentos de restauro ou conservação prévia, quem doou e quem foi responsável por receber a peça, são informações essenciais para documentação, registro e controle do acervo.

Por fim, durante o processo de pesquisa, surgem mais informações de cunho extrínseco como a época da origem do objeto, ressaltando o contexto histórico que

pode afetar direta ou indiretamente a origem da peça, assim como o/a autor/a por trás do objeto. Ao final da ficha, ainda com interesse documental, surgem informações sobre o responsável por preencher a ficha, mencionando a data que isso aconteceu, e também o/os responsável/s por revisar e/ou complementá-la.

O enfoque sobre a documentação museológica não se dá somente pela organização do espaço do Museu, mas sim e principalmente para facilitar e guardar as informações de pesquisa. Apesar de muitos pequenos museus não desenvolverem pesquisa; seja por não estar vinculado a uma universidade ou pela falta de pessoal habilitado para isso; sabemos que a pesquisa é a fonte primordial para estabelecer uma comunicação expográfica que transmita toda a história por trás do objeto e/ou todas as histórias que este objeto representa. E que assim a partir dessa intercomunicação público, museu podemos garantir a irrefutabilidade do fazer museológico.

Um dos desafios que tivemos ao utilizar uma ficha pré-estabelecida foi adaptá-la para a diversidade do acervo da instituição. No desenvolvimento deste projeto tivemos a necessidade de pequenas alterações e esclarecimentos para uma padronização, tanto da ficha quando das descrições que fazemos ao completá-la.

Nas duas coleções existe uma quantidade significativa de fotografias as quais depois da realização da sua ficha catalográfica, ela é armazenada em envelopes de papel feito com dobraduras, de acordo com as dimensões da foto e após colocada em pastas polionda. Para o acervo de rótulos e documentos pretende-se o mesmo sistema de envelopes em papel, mas se torna inviável seu provisionamento nas pastas polionda visto que suas dimensões variadas muitas vezes extrapolam a medidas das pastas, tendo isso no momento estão armazenadas em caixas. No caso do acervo tridimensional seu acondicionamento dentro da reserva técnica se dá em estantes de metal forradas com TNT.

Segundo Nascimento (1998) a documentação museológica é:

É necessária para o controle e segurança do acervo permanente dos museus conforme as normas internacionais, porém, não deve ser considerado como produto acabado, e sim, como processo para o desenvolvimento de pesquisas que tenham por objetivo a produção de conhecimento sobre a história social e cultural onde os objetos estão imersos, como também, sua relação com a natureza e o homem, numa concepção educativa da ação documental (Nascimento, 1998, p.102).

## Considerações finais

Com este projeto de ensino desenvolvido em um museu universitário temos a oportunidade de experienciar o fazer museológico muito mais completo e detalhado do que pode-se aprender na teoria, o dia a dia no museu, perpassa não só pela documentação a qual nos vinculamos neste projeto mas por grandes incumbências como pesquisa, expografia, conservação e a comunicação que é feita dentro dos limites de recursos de uma instituição museológica universitária.

A documentação é indiscutivelmente a área central em uma instituição museológica. A partir dela que podemos salvaguardar as informações a respeito dos objetos e seu contexto, desta forma dando subsídios para que o museu cumpra o seu papel de produtor de conhecimento e de comunicá-lo ao público.

O desenvolvimento deste projeto visa pesquisar e armazenar informações sobre as coleções do Museu e torná-las acessíveis a todos, tanto para a equipe, como para a comunidade em que a instituição está inserida. E a formação de um museólogo comprometido com a construção do conhecimento, atento e sensível ao trabalho com valor social, e que possa desenvolver uma prática refletida na teoria. Um profissional cujo trabalho seja reconhecido pelo coletivo da instituição e pela sociedade.

## Referências

BITTENCOURT, José Neves. **A pesquisa como cultura institucional: objetos, política de aquisição e identidade nos museus brasileiros**. Museu Instituição de Pesquisa. Rio de Janeiro: MAST, 2005.

BLOM, Philip. **Ter e Manter: uma história íntima de colecionadores e coleções**. Record, RJ, 2003.

CÂNDIDO, Maria Inês. **Caderno de diretrizes museológicas**. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2º Edição, 2006.

NASCIMENTO, Rosana do. **A instituição Museu: a historicidade de sua dimensão pedagógica a partir de uma visão crítica da instituição**. *In: Cadernos de Sociomuseologia*. nº 11. ULHT. Lisboa: 1998, p. 21-35. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/28/showToc>.

## 4.14. A MATERIALIDADE DO LIVRO COMO UM ARQUIVO DE TROCA SOCIAL: UM ESTUDO DE CASO DA RESTAURAÇÃO DO LIVRO INFANTIL “MAMÃE COELHA”

**Otavio Oliveira Boszczovski**

*Graduando em Conservação e Restauração de Bens Móveis Culturais/ICH/UFPeI  
otavio.bos93@gmail.com*

**Raquel França Garcia Augustin**

*Mestra em Ciência da Informação/UFMG  
Professora do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro/ICH/UFPeI  
rfgaugustin@gmail.com*

**Resumo:** O artigo em questão tem como objetivo apresentar o estudo de caso da restauração do livro infantil “Mamãe Coelha”, publicado pela editora Vecchi em 1966 no Brasil, assim como relacionar a tridimensionalidade do livro com a troca de saberes que a materialidade dele carrega. O intuito dessa iniciativa é a introdução da problemática da conservação e restauração de obras textuais que possuam formato não convencional. Primeiramente discutiu-se o papel da biblioteca como um “lugar de memória”, para então discutir o livro como um objeto de troca social e os indícios da influência de seu caráter tridimensional na experiência da leitura. Em seguida foi apresentado o estudo inicial do processo de restauração da obra em questão, apontando as etapas que serão realizadas, explicando como serão feitas e os motivos que levaram a tais escolhas, demonstrando alguns princípios básicos da teoria e prática da restauração de obras bibliográficas em suporte de papel.

**Palavras-chave:** Tridimensionalidade. Biblioteca. Memória. Papel. Editora Vecchi.

### Introdução

A biblioteca e o museu por muitos anos conviveram em uma relação de extrema proximidade. De acordo com Thiesen (2009), durante a antiguidade não havia uma delimitação entre os ambientes. Ambas tiveram suas histórias marcadas pelo jogo de poder, pela disputa do saber e do conhecimento. Pode-se dizer que, desde suas origens, é possível identificar traços de semelhanças entre essas instituições, tendo como objetivos comuns o colecionismo, a conservação e a salvaguarda da memória dos saberes. Sendo as duas formadoras de acervo, cada uma com suas especificidades, um museu visa a obtenção de um objeto ou documento representativo de um imaginário, evento, período ou povo, que muitas vezes será único, já uma biblioteca pode conter mais de um exemplar do mesmo livro em seu acervo corrente, coleções

especiais ou de obras raras, os quais podem se diferenciar em virtude de edições, traduções, marcas de propriedade, de uso ou outros (THIESEN, 2009).

Durante as últimas décadas houve diversos debates sobre museus, arquivos e bibliotecas, definindo a compreensão desses espaços como “lugares de memória”. Conforme Thiesen (2009) aponta, lugares de memória são espaços portadores das identidades dos povos que eles representam, constituindo-se como formadores e reprodutores da memória coletiva de grupos e nações. Estes espaços foram criados devido à fragilidade da memória, sendo um recurso para manter viva a história e a cultura de um grupo social. Então, pode-se afirmar que:

É o que acontece também com as bibliotecas, especialmente com as públicas, cuja função social está diretamente ligada à missão de preservar, organizar e disseminar os elementos culturais e os insumos de conhecimentos concebidos por nosso fazer racional. Ou seja, enquanto ‘lugares de memória’, as bibliotecas tendem a reafirmar os saberes e a torná-los móveis, traduzíveis, permutáveis, enfim, tentam dar sentido ao saber e a fazer com que os mesmos se torne um instrumento de reafirmação da ‘identidade’ individual ou coletiva humana. (SILVEIRA, 2010, p.69).

A partir disso, é possível dizer que um livro também é uma fonte de troca de saberes e experiências, contendo uma carga de memória extensa. O livro é um objeto que está “vivo”, relatando histórias ou discursos que tocam os leitores, modificando-os, da mesma forma que os leitores podem modificá-los, do ponto de vista material e imaterial, ao inserirem glosas, anotações, resquícios de um diálogo. Sob o ponto de vista da conservação do suporte, cada pessoa que passa pelo exemplar pode gerar novos danos, novas marcas, novas impressões. As sensações que uma mídia impressa pode causar são únicas para cada indivíduo, o toque, o cheiro e o virar das páginas pode trazer a cada um uma percepção diferente, e ao mesmo tempo representar e trazer sentimentos de um coletivo. Assim, compreende-se o estado físico do volume escrito como um aspecto influente da experiência da leitura, agregando reações derivadas dos sentidos do leitor, reunindo em si a interação resultante de diversos atos; ou seja, “a tridimensionalidade de um livro permite que ele assuma vestígios de desgaste, agindo como um arquivo de troca social” (BROWN, 2014 p. 32, tradução nossa).

Pensando nessa tridimensionalidade do livro, ou seja, o exemplar como material impresso que pode ser compartilhado, é possível falar dos livros de formatos não convencionais. Normalmente associados a livros infantis ou livros de artista<sup>1</sup>, os volumes que fogem do formato padrão, conseguem explorar elementos e potencializam, não apenas as imagens, mas a materialidade do livro em si.

---

1 “Livros de artista são livros ou objetos em forma de livro; sobre os quais, na aparência final, o artista tem um grande controle. O livro é entendido nele mesmo como uma obra de arte. Estes não são livros com reproduções de obras de artistas, ou apenas um texto ilustrado por um artista. Na prática, esta definição quebra-se quando o artista a desafia, puxando o formato livro em direções inesperadas” (BURY, 1995).

Vemos que o sujeito, a partir de sua clivagem histórica e inconsciente, constrói sentidos para uma materialidade de linguagem que escapa ao seu domínio. Notadamente, vemos que inovações de materialidade, como os encontrados em obras pop-up, geram outras práticas de leitura e, assim, outras construções de sentido para uma forma discursiva que apresenta outras arquiteturas de linguagem, uma organização estética que transcende o espaço próprio da página do livro. Esse transbordamento dos espaços da página ressignifica a própria noção de obra. (LUTERMAN, FIGUEIRA-BORGES, SOUZA, 2018).

Deve-se lembrar que todo ser humano carrega consigo uma carga de conhecimento e saberes, uma memória referencial. Esta memória não é apenas discursiva, mas também relacionada às lembranças do sujeito, imagens arquivadas em seu inconsciente, sejam elas imaginadas ou efetivamente visualizadas. Pensando nisso, um livro que possua um formato fora do padrão, faz com que o sujeito leitor, em um jogo imagético, se identifique com as imagens/formatos do livro, produzindo uma gama de sentidos diversificados, obrigando o leitor a explorar suas fontes de percepção, relacionando-se mais intimamente com o livro.

### **Estudo de caso: restauração do livro infantil “Mamãe Coelha”**

Sabendo-se que os títulos de formato não convencional podem estar presentes em instituições como bibliotecas e museus, e que sua problemática de intervenção se relaciona com o respeito pela tridimensionalidade do exemplar, trazendo olhares diferenciados quanto à apropriação e recepção do objeto pelo público leitor, tem-se como objetivo apresentar os procedimentos de conservação e restauração (em curso) do livro infantil intitulado “Mamãe Coelha”, de formato não padrão, pertencente à Coleção Miosótis publicada pela editora Vecchi no Brasil em 1966. A apresentação dessa restauração visa servir como exemplo inicial a tal problemática, pois sua tridimensionalidade diferencial associa-se ao formato iconográfico do exemplar, o qual apresenta-se no formato animalesco do personagem principal.

O livro chegou ao Laboratório de Conservação e Restauração de Papel do curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis por meio do projeto de ensino “Conservação e restauração de obras em papel: teorias, terminologias e práticas”, coordenado pela Dra. Silvana Bojanoski, o qual tem por objetivo elencar atividades que integrem as teorias e práticas vinculadas às intervenções e discussões da área.

Inicialmente buscou-se caracterizar o exemplar em seus aspectos materiais e imateriais, identificando-se suas características de produção como editora, autoria, dimensões, tipologia de impressão, entre outros, além de seu estado de conservação e processos de degradação correlatos.

A partir de tal pesquisa, descobriu-se que a editora Vecchi, a qual publicou o livro, foi fundada em 1913 no Brasil, iniciando seus trabalhos publicando fascículos livros, vendidos de porta em porta (NASCIMENTO, 1989). Em 1927 publicou seu primeiro

livro “A virgem de 18 quilates”. No ano de 1947, a editora começa a publicar títulos e revistas voltadas para o público feminino. Porém, foi nos anos sessenta que a Vecchi se consagrou como uma das maiores editoras do Brasil na época, direcionando sua linha editorial para livros infanto-juvenil, gibis e álbuns de figurinhas (sendo a primeira editora a produzir tal tipo de conteúdo, em 1951). Infelizmente no ano de 1983, é decretada a falência da empresa, sendo ela vendida para o *Jornal do Brasil*.

Não foram encontrados muitos detalhes sobre a coleção Miosótis, apenas que ela é composta por 9 livros infantis, todos eles em formato não convencional, a saber “Branca de Neve”, “Chapeuzinho Vermelho”, “O Gato de Botas”, “Cinderela”, “Mamãe Coelha”, “O Carneirinho e o Guizo”, “Pinocchio no Pátio dos Milagres”, “Pinocchio no País dos Brinquedos”, “O Menino Jesus”. Foram originalmente publicados na Itália também pela editora Vecchi, no ano de 1953, sendo o título original da coleção “*Collana piccolo fiore*” em tradução livre “Colar de flores pequenas”.

O livro “Mamãe Coelha” possui como autor do conto original “A. Mignucci”, tendo seu texto traduzido por “T. Soares”. O exemplar compõe um acervo particular possuindo 16 páginas e dimensões de 24,3cm de comprimento e 32,9cm de largura. O material é composto por papel de madeira, de pasta química, provavelmente, com tinta industrial moderna. Está encadernado como caderno único, com a capa constituindo a parte externa do volume, sendo a capa e o miolo fixados com grampos de metal. Apresenta formato não convencional, remetendo ao formato iconográfico de um coelho (Figura1). Todas as páginas apresentam ilustrações impressas. A capa, conforme esperado, diferencia-se do miolo por possuir uma gramatura maior. Descobriu-se que o livro originalmente possuía em sua capa um elemento móvel no formato de “vassoura”, o qual ficava encaixado nas mãos da coelha, e que se encontra perdido.



Figura 01 - Capa e contracapa do Livro Mamãe Coelha.  
Foto: Otavio Boszczovski, 2019.

Após levantamento de dados sobre o título em questão e documentação fotográfica do exemplar, foram identificados os problemas de conservação e realizados alguns testes. O livro encontra-se em um estado regular de conservação, tendo as partes mais danificadas na área externa e as áreas na borda da parte superior e lateral direita<sup>2</sup> (Figura 2). Todas as folhas estão amareladas, indicando que o papel está ácido, e apresentam sujidades, sendo estas mais intensas na parte externa. A capa e contracapa estão desprendida do miolo, apresentando uma grande região com perda de suporte e rasgo na área do festo/fundo de caderno, provavelmente ocasionados pelo manuseio associado à oxidação dos grampos.

Tomando como base que todas as folhas possuem o formato que remeta a de uma coelha, a parcela superior destas, ou seja, a cabeça, representa a zona com maior quantidade de danos. Em quase todas as páginas encontrou-se rasgos na delimitação do pescoço. Na capa e na contracapa houve um rompimento total das fibras, sendo a parte superior totalmente desprendida do restante da obra, também ocasionado pela manipulação inadequada, e pelo fator intrínseco de constituir-se como uma área menor, tornando-se mais frágil. Tanto a capa quanto a contracapa apresentam marcas de adesivo, que foram utilizados para a consolidação da obra. A parcela superior extrema, ou seja, as orelhas da coelha, apresentam a região com a maior quantidade de vincos. Por serem áreas menores e pivotantes, acabam sofrendo mais com o manejo e armazenamento descuidados. O livro apresenta ainda, entre a capa, contracapa e miolo, áreas de delaminação, de perda de suporte total e parcial (com perda do elemento sustentado), *foxing*<sup>3</sup>, perfurações, linhas d'água e abrasões em pontos diversos.

O exemplar inteiro sofreu ataques biológicos, podendo ser bem identificados nas orelhas da coelha, onde os danos foram causados por insetos xilófagos (brocas, cupins). Existe uma inscrição a lápis do número "8" dentro de um círculo na contracapa na parte superior esquerda, provavelmente demonstrado qual o fascículo da coleção.

Afim de exemplificar e facilitar a leitura dos danos na capa e contracapa, realizou-se um mapa dos mesmos, representando os locais de ocorrência dos danos e sua respectiva extensão (Figura 3). Este tipo de documentação é de extrema importância para os profissionais da área de conservação e restauração, pois a permite a identificação clara e precisa de todos os danos. A representação gráfica em associação à documentação fotográfica auxiliam durante o processo do restauro, ao possibilitarem a comparação dos estados pré e pós-intervenção.

---

2 Tomando como referência o observador.

3 "Dano ocasionado por manchas pontuais de cor marrom que se espalham pela superfície do papel" (BOJANOSKI, 2018, p. 20).

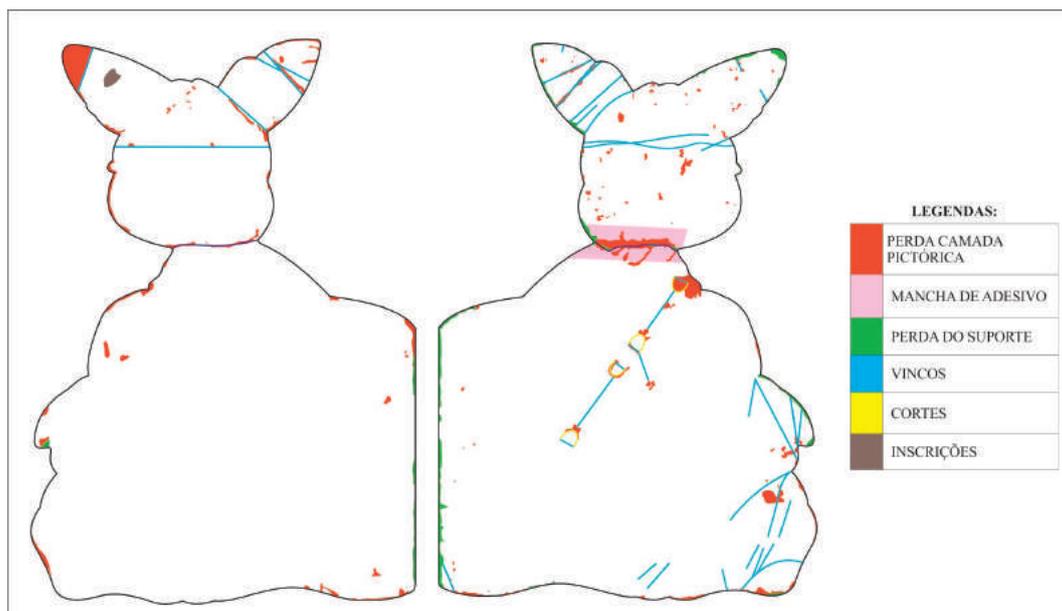


Figura 02 - Mapa de danos da capa e contracapa.

Fonte: Otavio Boszczovski, 2019.

Conforme mencionado, testes foram efetivados visando compreender as características materiais e conseqüentes limitações das futuras intervenções. Verificou-se a solubilidade da tinta em água e em determinados adesivos, o nível do pH do suporte (capa e interior pH5) e o grau de absorção de água do papel (capa com alta absorção./ e interior com uma absorção média) Com eles, constatou-se que a tinta de impressão apresenta solubilidade em meio aquoso, direcionando-se as intervenções para o uso de técnicas de aplicação indiretas. Após todos os dados coletados, montou-se uma ficha de identificação da obra e fez-se possível a criação de uma proposta de restauração do livro, tendo como objetivos principais a estabilização da obra, garantia de um manuseio seguro e melhora do aspecto estético. A fim de atingir tais objetivos, com base em critérios como a mínima intervenção, o respeito pelos materiais originais e pela integralidade da obra, a escolha de materiais considerando sua compatibilidade com o suporte e mídia e sua possível retratabilidade, e a distinguibilidade das intervenções<sup>4</sup>, foram elencadas as etapas para os procedimentos de restauração. O trabalho continua em andamento, e os tratamentos serão iniciados agora.

Primeiramente faz-se necessário a desmontagem do livro em virtude do material de fixação constituir-se como elemento de degradação. Com o auxílio de instrumentos metálicos, os dois grampos localizados no centro do caderno, devem ser cuidadosamente abertos e retirados. Como os grampos apresentam oxidação, podem estar muito fragilizados, correndo o risco de quebrar ao manusear e assim causar algum dano ao suporte.

4 Camilo Boito defendia, dentre outros preceitos, o respeito à matéria original, a distinção das intervenções e a mínima intervenção. Cesare Brandi somou a tais diretrizes o olhar crítico aplicado às intervenções, a relevância do aspecto estético e o conceito de reversibilidade dos materiais; o qual foi questionado posteriormente por Salvador Muñoz Vinãs, que sugere sua substituição pelo conceito de retratabilidade e incorpora ao discurso a relevância da comunidade afetada pela restauração.

Após está etapa será iniciado o processo de higienização. Deve-se entender a limpeza como “a eliminação de toda e qualquer material estranho a obra, que se encontra presente por causas ambientais, acidentais ou intencionais e de outros produtos inerentes ao envelhecimento químico do material” (CLAVAIN, 2009, p. 62, tradução nossa). Partindo do princípio da mínima intervenção e respeitando as limitações do material sustentado que apresentou solubilidade em meio aquoso, serão utilizados meios secos, iniciando-se o processo com uma trincha macia, para a higienização mais superficial, e após, a limpeza com pó de borracha plástica de *PVC<sup>5</sup>-free*, distribuindo-o sobre a superfície do papel, e com a palma da mão friccionando delicadamente sobre o documento em movimentos circulares, finalizando o processo com a trincha macia novamente. Os elementos incrustados ou aderidos serão retirados com instrumentos metálicos.

Seguidamente se realizará a hidratação das fibras por meio de umidificação e posteriormente o processo de planificação. Para isso Muñoz Viñas (2010, p. 156) expõe que:

Quando se aplicam moléculas de água, estas se introduzem entre as de celulose, formando pontes de hidrogênio; na sua vez, esta produz o inchaço das fibras e o relaxamento das uniões entre as fibras. Deste modo, o papel diminui suas resistências mecânicas e aumenta sua elasticidade. Podemos, por assim dizer, moldá-lo a nossa convencia com muita maior facilidade do que seco (MUÑOZ VIÑAS, 2010, p. 156, tradução nossa).

Escolheu-se a técnica de umidificação indireta por câmara de umidificação, a qual constitui-se na inserção do objeto a ser hidratado em um ambiente de atmosfera saturada, sem contato direto com nenhum líquido. Após, é possível realizar a planificação por pressão com o auxílio de uma espátula de osso ou teflon<sup>6</sup>, de forma pontual nas áreas de vinco (se necessário, com aplicação leve de água por meio de swab pelo verso das folhas para facilitar o processo nas áreas mais difíceis), e a planificação geral, utilizando placas de madeira e peso. Reitera-se que tais procedimentos serão realizados sempre colocando o documento entre um sanduíche<sup>7</sup> nos processos de planificação e secagem, trocando quando necessário o mata borrão, de modo a controlar o tempo de secagem do material.

Então se realizará a estabilização e a consolidação das partes fragilizadas, utilizando adesivo de metilcelulose (3%) nas áreas de delaminação e de reforços. Tal adesivo é utilizado pelas suas propriedades, no qual demonstra um maior poder de adesão em relação a outros, e por ser solúvel em água, atende os critérios de reversibilidade caso necessário. A aplicação nas áreas de remendos e reforços que necessi-

5 Policloreto de Vinila.

6 De acordo com a resposta do material, será analisada a opção de planificação pontual com o uso de espátula térmica posteriormente à planificação geral por peso.

7 Termo utilizado para exemplificar a utilização, respectivamente, de um mata-borrão, um suporte flexível de nylon ou entretela, a folha, e novamente um suporte flexível de nylon ou entretela e um mata-borrão.

tem do uso de um suporte estrutural (papel japonês) se dará de forma indireta, na qual a cola é aplicada na tira de papel japonês de gramatura baixa e, com o auxílio de pinça e espátula metálica, ela é posicionada por cima da área que necessita de remendo ou de reforço, finalizando com o processo de secagem entre um sanduíche. O papel japonês é amplamente utilizado nas intervenções de restauração de papel, lembrando que por possuir fibras longas, deve-se verificar o sentido dela e o lado mais áspero.

O amplo uso do papel japonês nos países ocidentais é baseado nas suas excelentes características físico-química, que resultam em um material caracterizado pela durabilidade, estabilidade, resistência, transparência e ausência na sua composição de produtos que possam afetar os materiais restaurados (BOJANOSKI, 2013, p.1).

Nas áreas com perda de suporte maior é necessário fazer um preenchimento da lacuna gerada, utilizando para isso um papel japonês que apresente duas características específicas: possua a cor próxima ao original (pode ser tingido), e a mesma gramatura do papel original, sendo possível em alguns casos, atingir tal gramatura através da laminação de folhas mais finas, sobrepondo camadas de papel. O molde da parte faltante é realizado e este é aderido ao original pelo verso com a utilização de pinças e espátulas para que as fibras desfiadas das extremidades sejam “organizadas” e então aderidas. Ao final é feita a secagem e planificação pontual. O preenchimento das lacunas faz-se necessário, pois, além de reestabelecer e estabilizar a estrutura do documento, possibilita a legibilidade do objeto, esta etapa será de extrema importância e a mais complexa a ser realizada. Como se trata de um livro com formato fora do convencional, é indispensável determinar qual a melhor forma de aplicar os enxertos, pois existem várias áreas com bordas arredondadas, dificultando a escolha do sentido da fibra, podendo ocorrer ondulações e danos irreversíveis caso não seja executado primando a excelência. Como o texto do livro e as imagens que nele contêm se complementam, é imprescindível a necessidade de manter a tridimensionalidade mais próxima do original da obra. Outra complicação é que todas as folhas apresentam informações em ambas as faces, portando o enxerto deve possuir uma “borda” muito pequena para não impossibilitar a leitura do todo., um segundo fator é que o papel japonês possui um lado mais áspero e um mais liso, utilizando normalmente o lado mais áspero para baixo, pois as ranhuras possibilitam uma melhor fixação, sendo assim, todos os locais que serão aplicados os enxertos, devem ser analisados cuidadosamente, constatando qual a melhor forma de realizar a reestruturação sem causar interferências na leitura do objeto.

As regiões que apresentam pequenas perdas do suporte serão reintegradas manualmente através da intervenção de obturação, utilizando polpa de papel. Esta polpa é produzida a partir da mistura de papéis estáveis, podendo ser tingida para chegar na cor desejada e tal polpa, após formação de pasta mais seca é aplicada manualmente nas áreas de perda sobre uma mesa de sucção, e com auxílio de pinças e espátulas de metal é possível posicionar as fibras até preencher toda a área de perda. Para finalizar o processo é realizada a planificação e secagem pontual.

Tendo todas as áreas consolidadas e estabilizadas, é iniciada a reintegração cromática da capa e contracapa utilizando aquarela, procedendo então para a remontagem do livro com costura utilizando fio de algodão. Por fim, será realizado o acondicionamento em jaqueta de poliéster adequada ao formato não convencional do exemplar, de forma a protegê-lo do manuseio futuro.

## Conclusão

Livros costumam ser valorizados pela informação textual que carregam consigo em detrimento de seus aspectos físicos. Ao adentrar no universo dos que apresentam formatos não convencionais é possível promover uma introdução à discussão sobre a materialidade da obra e sua, influência na experiência do leitor.

Obras raras podem ser raras por diversos motivos: procedência, tiragem, datação, assunto, etc. Existe a possibilidade de serem raras em virtude de aspectos materiais, como a riqueza da encadernação, a tipologia de impressão textual manual, as ilustrações exclusivas, as tiragens únicas ou diminutas, entre outros. O presente relato tencionou iniciar tal reflexão, instigar e promover o desenvolvimento do olhar do futuro profissional para as marcas e memórias que podem expressar ou registrar relações sociais e culturais vinculadas a um exemplar. No campo da conservação e restauração, a tridimensionalidade do livro acrescenta reflexões sobre processos de manufatura, caminhos de circulação, técnicas profissionais e seus remanescentes no processo de salvaguarda exemplificadas aqui por meio do tratamento de um livro infantil.

Este relato trouxe a possibilidade de divulgação de um dos trabalhos realizados no Laboratório de Conservação e Restauração de Papel da UFPel, demonstrando a importância dos projetos de ensino para o desenvolvimento teórico e prático dos alunos que ali circundam.

## Referências

BOITO, C. **Os Restauradores** Ed. Artes e Ofícios. São Paulo, 2014.

BOJANOSKI, S.de F. **Glossário de Conservação de obras em papel**. Pelotas, 2018. Disponível em:  
<[https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2018/04/tese\\_Silvana\\_F\\_Bojanoski.pdf](https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2018/04/tese_Silvana_F_Bojanoski.pdf)>. Acesso em 27/04/2019.

BOJANOSKI, S.de F. **Análise dos papéis japoneses comercializados no Brasil**. Pelotas, 2013.

BRANDI, C. **Teoria da Restauração**. Ed. Artes e Ofícios. São Paulo, 2004.

BROWN, C. Cyberspace. **Print isn't dead**, Londres, v. 002, p. 32–33, 2015. Disponível em: <[https://issuu.com/peopleofprint/docs/print\\_isnt\\_dead\\_element\\_002\\_issuu\\_f](https://issuu.com/peopleofprint/docs/print_isnt_dead_element_002_issuu_f)>. Acesso em 01 de maio de 2017.

CLAVAÍN, J. T. **La restauración em libros y documentos: técnicas de intervención**. Madrid: Ollero y Ramos, 2009.

DOMICIANO, C. Livros infantis sem texto: novos desafios. **Actas do VI Encontro Nacional (IV Internacional) de Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração**, Braga: Universidade do Minho, outubro de 2006.

LE MOS, G. R. J. **Do Efêmero à matéria** – Sobre publicações independentes na contemporaneidade. 2017. Trabalho de conclusão do curso de Programação Visual do curso de Design da Universidade de Brasília. Brasília, 2017.

LUTERMAN, L. A.; FIGUEIRA-BORGES, G.; SOUZA, A. P. Análise discursiva da tridimensionalidade do livro pop-up. **Entrepalavras**, v. 8, n. 2. Fortaleza: maio/ ago. 2018, p. 39-54.

MIRANDA, Antonio. A missão da biblioteca pública no Brasil. **Revista de Biblioteconomia de Brasília**, v. 6, n. 1, jan./jun. 1978.

MUÑOZ VIÑAS, S. **La restauración del papel**. Madrid: Editorial Tecnos, 2010.

MUÑOZ VIÑAS, S. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madrid: Síntesis. 2003.

NASCIMENTO, A. J. A trajetória da Editora Vecchi. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação (INTERCOM)** .v. 12, n. 60. Rio de Janeiro: RBVC, 1989, p. 102-106.

THIESEN, I. Museus, arquivos e bibliotecas entre *lugares de memória* e espaços de produção de conhecimento. **MAST Colloquia**, v. 11. Rio de Janeiro: MAST, 2009. p. 61-82.

SILVEIRA, F. J. N. Biblioteca, memória e identidade social. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v.15, n.3. set/dez 2010. p. 67-86.

BURY, S. **Artists' Books: The Book As a Work of Art, 1963–1995**. Scolar Press, 1ª edição. Leicester, England: 1995.

TACÓN CLAVAÍN, J. **La Restauración en Libros y Documentos: Técnicas de Intervención**. Madrid: Ollero y Ramos, 2009.

## 4.15. PROJETO DE RESTAURO DE ESCULTURA RELIGIOSA DE MADEIRA POLICROMADA - CRUCIFIXO

**Pétrya Bischoff**

*Pedagoga/URCAMP*

*Graduanda do Curso em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis/  
ICH/UFPel*

*petryabischoff@hotmail.com*

**Adriane Tejada**

*Graduanda do Curso em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis/ICH  
UFPel*

*adrianetejada@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho busca apresentar resultados de pesquisas e testes preliminares no bem intitulado Escultura Religiosa Crucifixo, o qual provém de um empréstimo de Adail Bento Costa (1908 – 1980) e atualmente pertence à Prefeitura Municipal de Pelotas, encontrando-se sob a guarda do Museu Municipal Parque da Baronesa. Com finalidade de detectar suas necessidades interventivas, seja em âmbito de conservação curativa, seja em sua restauração, a pesquisa é desenvolvida sob o método dialético, sendo bibliográfica e exploratória, com procedimento técnico estudo de caso. Os resultados apontam metodologias e procedimentos específicos para atender as necessidades de cada patologia detectada, sendo elas sujidade, craquelamento generalizado da base de preparação, perda de policromia, infestação biológica inativa, furos de pregos, desprendimento e dissociação. Considerando os danos detectados, o presente projeto indica, ainda, as intervenções a serem realizadas no objeto, dentre as quais estão limpeza e higienização, estabilização dos craquelamentos, nivelamento da base de preparação e reintegração pictórica.

**Palavras-chave:** Projeto de restauro. Escultura religiosa. Madeira policromada.

### **Museu da Baronesa e Coleção Adail Bento Costa**

O Museu Municipal Parque da Baronesa, é uma chácara localizada no bairro Areal na cidade de Pelotas. Pertencia à nobre família Antunes Maciel, vinda de Portugal, proprietários de charqueadas.

Foi adquirida em 1863 pelo Rio-Grandino Coronel Annibal Antunes Maciel, como presente de casamento para seu filho de mesmo nome – o Barão de Três Serros, e sua esposa carioca Amélia Hartley de Britto, filha de um casal inglês, sócios do Banco de Londres na cidade do Rio de Janeiro. Na chácara, viveu três gerações dos Antunes Maciel, os quais mudaram-se para a cidade do Rio de Janeiro, enquanto a residência

virou moradia esporádica pela filha Déa Antunes Maciel.

Já Adail Bento Costa Filho nasceu em 1908, formou-se em Pintura no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre e viajou pela Europa para aperfeiçoar seus estudos.

Entre muitos dos seus trabalhos, foi ele quem restaurou e ampliou a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Amparo em Maricá. Entre imagens, objetos litúrgicos, quadros e diversas objetos de arte, Adail restaurou 2043 peças.

Deixou para o município de Pelotas sua coleção de antiguidades; parte dessa coleção se encontra hoje exposta no Museu da Baronesa, cuja restauração ele mesmo projetou e executou, há pouco mais de trinta anos. (PELOTAS CAPITAL CULTURAL, 2009).

### Projeto de intervenção no patrimônio cultural móvel



Figura 01 - Escultura Religiosa Crucifixo.  
Fonte: Lab. de Documentação, 2018.

### Ficha técnica

Objeto: Escultura de madeira policromada com metal e pedrarias.

Título: Escultura Religiosa Crucifixo.

Época/data/data de lançamento/produção do documento: Aquisição em 23/10/1983

Autoria/atribuição/fabricante: Desconhecida

Dimensões: 95 cm (a) x 40 cm (l) x 8 cm (p)

Peso: 417,94 g

Técnica: Talha

Materiais: Madeira, base de preparação, policromia, placa INRI e resplendor em metal e pedrarias.

Proprietário: Adail Bento Costa

Endereço de guarda do Bem: Av. Domingos de Almeida, 1490 - Areal, Pelotas - RS

Origem: Portugal

Procedência: Empréstimo

Localização do Bem no local de guarda: Reserva Técnica Museu da Baronesa

Marcas e Inscrições: A cruz apresenta uma espécie de remendo próximo à base.

Classificação do Bem: Razoável

Condições de segurança: Bom

## Descrição do objeto

É uma escultura de talha de madeira policromada de origem portuguesa, representando Jesus Cristo Crucificado. É composta de quatro partes, sendo o Cristo, A Cruz (outras partes) o resplendor e a placa INRI.

A figura masculina é caucasiana, encontra-se em posição de crucificado, com os braços estendidos em forma de “T”, as pernas levemente flexionadas e o rosto voltado para a esquerda do observador. Veste apenas um perizônio branco. As mãos e pés possuem pedrarias indicando os locais as incisões dos pregos. Há sangue escorrendo dos joelhos e tonalidades rosáceas em vários pontos da carnação (que é de caucasiano). Seu cabelo é de policromia castanha, na altura dos ombros.

O crucifixo é de policromia marrom, com peanha em tonalidade mais escura. Apresenta 2/4 de resplendor também em madeira, policromia imitando douramento, na parte superior da cruz. Há resquícios de policromia dourada na parte inferior, o que sugere que havia outros 2/4 de resplendor. Todas as quatro extremidades apresentam ponteiros estilizados também douradas. O verso do crucifixo apresenta emendas de montagem, resquícios de cola e marca de infestação biológica inativa.

O resplendor e as iniciais INRI localizam-se acima da cabeça, fixadas na cruz, e são de prata ou alpaca.

## Análise iconográfica

A obra apresenta um crucifixo de madeira em policromia marrom sobre uma peanha estilizada em tonalidade mais escura, dois quartos superiores de um resplendor de cruz com policromia dourada; uma figura humana crucificada, homem caucasiano, cabelos castanhos à altura dos ombros, braços semi esticados horizontalmente, pre-

gados na haste horizontal da cruz, com pedrarias vermelhas nos locais dos pregos (também uma pedra nos pés – pé direito por cima do esquerdo); veste um perizônio branco com detalhes em dourado. O corpo encontra-se semi flexionado em arco para a direita do observador, há sangue nos joelhos e ombros e em vários pontos das pernas, tronco e rosto. O rosto encontra-se voltado para sudoeste, olhos fechados e semblante sereno. O resplendor de metal está fixado na cruz logo acima da cabeça do homem e, atrás do resplendor, há a placa INRI, também em metal.

## Análise Iconológica

**INRI:** A imagem de Jesus crucificado tem uma placa INRI colocada na parte superior da cruz, sobre a cabeça de Jesus, conforme relata João (Jo 19,19): “Pilatos redigiu também uma inscrição e a fixou por cima da cruz. Nela estava escrito: Jesus de Nazaré, rei dos judeus.” A inscrição foi escrita em Hebraico, Latim e Grego porque os povos que circulavam por Jerusalém naquela época falavam, pelo menos, uma dessas línguas. Na maioria das vezes vemos as iniciais INRI sobre a cruz. São as iniciais da inscrição em Latim: Iesus Nazarenus Rex Iudeorum (Jesus Nazareno Rei dos Judeus).

**Jesus pregado na cruz:** Jesus pregado na cruz nos lembra a doação máxima que Cristo fez, entregando sua própria vida pela salvação de seu povo. “Ninguém tem maior amor do que aquele que dá a sua vida por seus amigos” (Jo 15,13). A cruz, por isso, é o símbolo maior da salvação. A morte na cruz era uma morte extremamente dolorosa e angustiante. Alguns condenados ficavam dias sofrendo e agonizando na cruz. Jesus morreu no mesmo dia em que foi crucificado por causa dos açoites que recebeu e da grande perda de sangue que teve em consequência desses açoites.

**Os cravos:** Os cravos que prendem Jesus à cruz nos lembram suas chagas benditas. Fazia com que os condenados sofressem dores horrendas antes de morrer.

**A chaga do lado direito de Cristo:** A chaga do lado direito do corpo de Jesus nos lembra a cena descrita pelo evangelista João, segundo a qual um soldado romano perfurou o lado de Jesus para certificar-se de que Ele já estava morto: “mas um dos soldados abriu-lhe o lado com uma lança e, imediatamente, saiu sangue e água” (Jo 19, 34). O sangue é o símbolo da salvação que nos foi dada por Jesus. A água é o símbolo do Espírito Santo, que jorra do coração de Jesus (SIGNIFICADO E SIMBOLISMO DE JESUS CRUCIFICADO, acesso em 17 de abril de 2019).

## Análise formal e estilística

A obra apresenta um eixo interseccionado horizontalmente na parte superior de seu primeiro ¼ de comprimento, em típica representação de crucifixo. Há uma peanha como base e quatro ponteiras estilizadas e douradas em suas extremidades, além de 2/4 de um resplendor na parte superior da intersecção horizontal. A figura humana

encontra-se em posição de crucificado, com os braços levemente estendidos horizontalmente, pregados, ocasionando um semi-arco de flexão dos mesmos; a cabeça voltada para sudoeste; o corpo levemente flexionado para a direita do observador.

A obra apresenta, ainda, um cânone de seis cabeças, sendo uma imagem de oratório, madeira com talha neoclássica, sua fatura é de fronteira, entre o erudito e o popular, confeccionadas a partir do século XIX. A policromia é composta de carnação, estofamento e douramento.

### **Análise do estado de conservação e diagnóstico - Determinação do estado ideal do objeto**



Figura 02 - Detalhe da perda da base de preparação na perna, braço e rosto.  
Fonte: Pétrya Bischoff, 2018.



Figura 03 - Detalhe do verso da cruz com desprendimento das juntas e dissociação de dois quartos do resplendor.

Fonte: Pétrya Bischoff, 2018.

A figura humana apresenta craquelês generalizados, perda da base de preparação em vários pontos das pernas, braços e rosto, perda da policromia em pontos diversos da carnação e estofamento, desprendimento dos braços e sujidade generalizada.

O crucifixo apresenta sujidade superficial no verso e anverso e descolamento das juntas no verso, bem como indícios de dissociação de duas partes do resplendor.

A partir de uma avaliação organoléptica da peça, foram identificados os seguintes agentes deteriorantes: umidade relativa inadequada; temperatura inadequada; agentes biológicos de degradação: infestação inativa - térmitas e traças; forças físicas diretas.

O estado ideal do objeto é seu estado de uso enquanto objeto de culto/objeto cerimonial. Sua patologia mais significativa provém de umidade relativa incorreta, temperatura incorreta e forças físicas. O estado ideal do bem seria com os braços devidamente ajustados, visto que se encontram separados do tronco, sem craquelês com a base de preparação cobrindo as atuais lacunas e com as duas partes faltantes do resplendor de madeira que compõe o crucifixo.

## Exames e testes – Decisão sobre os aspectos realísticos do tratamento



Figura 04 - Imagem do Raio X do Crucificado  
 Fonte: Faculdade de Odontologia/ UFPel, 2018.

As degradações averiguadas também podem ser derivadas de exposição, acondicionamento e/ou manuseio incorretos.

Foram realizados os seguintes exames e testes: exames com luz no visível com cartela de referência cromática; exames com luminescência no visível induzida por ultravioleta; exame por radiação de Raio-X; testes de solubilidade.

A partir dos resultados dos testes e exames realizados, considerando o estado ideal e o estado atual do objeto, constata-se a necessidade e viabilidade de executar higienização e limpeza da obra; a estabilização e preenchimento de lacunas da base de preparação da figura humana; o preenchimento dos furos de pregos e lacuna de infestação biológica inativa no crucifixo; desprendimento dos braços da figura humana e das juntas do crucifixo; reintegração pictórica e douramento.

## Proposta de intervenção – Escolha dos métodos e materiais para o tratamento



Figura 05 - Resultados testes de solubilidade com sabão de resina e aguarrás.  
Fonte: Pétrya Bischoff, 2018.

Após a realização de todas as análises e testes acima discriminados, constatou-se as seguintes patologias na obra: a figura humana apresenta craquelês generalizados, perda da base de preparação em vários pontos das pernas, braços e rosto, perda da policromia em pontos diversos da carnação e estofamento, desprendimento dos braços e sujidade generalizada. O crucifixo apresenta sujidade superficial no verso e anverso e descolamento das juntas no verso, bem como indícios de dissociação de duas partes do resplendor.

A obra foi desmontada em suas quatro partes, separando o crucifixo, a figura humana, a placa INRI e o resplendor de metal.

A placa e o resplendor foram embalados para posterior limpeza e higienização com álcool.

Foram removidos dois pregos e polcas das mãos e a polca dos pés, para a remoção do Cristo da cruz. O prego do pé encontra-se torto e não foi possível nem necessário removê-lo.

Após os testes de solubilidade, optou-se por sabão de resina e aguarrás para a limpeza, com o tempo de 1 minuto e 30 segundos a 2 minutos para remoção. Foram limpos a carnação, o estofamento, o crucifixo e a peanha.

A proposta de intervenção do crucifixo inclui preenchimento dos desprendimentos do verso da cruz, dos buracos de pregos e da lacuna de infestação biológica inativa com cola de coelho e serragem, reintegração pictórica com aquarela e douramento.

A proposta de intervenção da figura de Cristo inclui estabilizar os craquelamentos com cola de coelho; preenchimento de lacuna da base de preparação nos braços,

pernas e rosto; reintegração pictórica na carnação, estofamento e cabelo com aquarela e ajuste dos braços, forçando-os para junto do tronco e utilizando cola de coelho para a fixação.

## Referências

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. IPHAN, 2012. 147 f.

IPHAN. CADERNO DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS. Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <[http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno\\_Diretrizes\\_I%20Completo.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_I%20Completo.pdf)>. Acesso em 12 de abril de 2019.

IPHAN. Minuta do Manual de Elaboração de projetos para intervenções em Bens Culturais Móveis e integrados. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Texto%20Manual\\_ConsultaPublica.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Texto%20Manual_ConsultaPublica.pdf)>. Acesso em 12 de abril de 2019.

LEAL, N., M., P., M. **Museu da Baronesa: Acordos e Conflitos na Construção da Narrativa de um Museu Municipal – 1982 a 2004**. Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/11148>>. Acesso em 11 de abril de 2019.

MASSCHELEIN-KLEINER, Liliâne. **Classificação dos solventes**. In: MENDES, Marylka; BAPTISTA, Antônio C. **Restauração: Ciência e Arte**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1998. Pp 143-164.

PELOTAS CAPITAL CULTURAL ANO IX. **101 anos de Adail Bento Costa**. Pelotas, 2009. Disponível em: <[https://pelotascultural.blogspot.com/2009/05/101-anos-de-adail-bento-costa.html?fbclid=IwAR0TOu1orStT2anV97MZ2SLxqrq6A4x5rW0u6pAMi-91j-WDoqyvUhpNMg\\_LI](https://pelotascultural.blogspot.com/2009/05/101-anos-de-adail-bento-costa.html?fbclid=IwAR0TOu1orStT2anV97MZ2SLxqrq6A4x5rW0u6pAMi-91j-WDoqyvUhpNMg_LI)>. Acesso em 11 de abril de 2019.

QUEIMADO, Paulo; GOMES, Nivalda. Métodos de Conservação e Restauo. In: *Conservação e Restauo de Arte Sacra, Escultura e Talha em suporte madeira*. Cap. 15. p. 124 – 151.

SANTOS E ÍCONES CATÓLICOS. Significado e simbolismo de Jesus crucificado. Disponível em: <<https://cruzterrasanta.com.br/significado-e-simbolismo-de-jesus-crucificado/296/103/#c>>. Acesso em: 17 de abril de 2019.

## 4.16. O LUGAR DA PALAVRA - DESAFIOS DE CURADORIA NA CONSTRUÇÃO DA EXPOSIÇÃO L. C. VINHOLES: CONSTELAÇÕES E FRONTEIRAS DISSIPADAS

**Stela Soares Kubiaki**

*Graduanda em Artes Visuais/CA/UFPEL  
stela.kubiaki@gmail.com*

**Lauer Alves Nunes dos Santos**

*Doutor em Comunicação e Semiótica/PUC-SP  
Professor Associado do Centro de Artes/UFPEL  
lauer@ufpel.edu.br*

**Jose Luís de Pellegrin**

*Doutor em Artes/USP  
Professor titular do Centro de Artes/UFPEL  
jpell@terra.com.br*

**Resumo:** A pesquisa escrita que segue parte da experiência curatorial coletiva destinada a pensar, organizar e definir a exposição *L. C. Vinholes: Constelações e Fronteiras Dissipadas*. Dentro da proposta da disciplina de *Seminário de Tópicos Especiais* vinculada ao projeto de ensino *Exposições do Museu de arte Leopoldo Gotuzzo*, o grupo articulou-se para uma prática destinada a pesquisar a vida e a produção do artista Luís Carlos Lessa Vinholes. A fim de homenagear o artista na reabertura da Galeria Marina de Moraes Pires, a exposição ocorreu no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (Malg) localizado no centro da cidade de Pelotas no Rio Grande do Sul. A partir do desafio de criar uma exposição baseada em material composto por poemas, uma série de estratégias foi sendo desenvolvida para que fosse possível homenagear e divulgar o trabalho de L. C. Vinholes, respeitando a materialidade e a autonomia da palavra. Contudo, antes de ser uma exposição sobre literatura, a homenagem buscou evidenciar a atualidade do trabalho poético do artista e sua relevância para a memória da cidade de Pelotas. Como parte do processo de reativação do espaço expositivo e rearticulação do Museu com a comunidade, a pesquisa parte da investigação metodológica como meio de legitimar a experiência curatorial autoral desenvolvida por professores e alunos da Universidade Federal de Pelotas. A partir de uma articulação com a palavra, a curadoria incorre acerca dos desafios trazidos por essa materialidade.

**Palavras-chave:** Curadoria. Exposição. Malg. L. C. Vinholes. Pelotas.

## Introdução

A pesquisa parte do contato com a experiência da curadoria, vinculada à disciplina de *Seminário de Tópicos Especiais* oferecida ao curso de Artes Visuais Bacharelado. Como alunas da disciplina e bolsistas do Programa de Educação Tutorial (PET - Artes Visuais<sup>1</sup>), o relato de experiência acompanha todo o desenvolvimento da exposição, que através da prática e do aporte teórico, potencializa a ponte entre ensino, pesquisa e extensão.

Inaugurado em 1986, o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo está associado à conservação e divulgação da produção do pintor pelotense Leopoldo Gotuzzo. O MALG é uma instituição suplementar do Centro de Artes (CA), que possui mais de 3000 obras em acervo, sendo uma delas a coleção L. C. Vinholes. Tendo em vista a proposta de reunir o material de L. C. Vinholes para construir uma exposição que abarcasse os vários aspectos de sua vida, a exposição *L. C. Vinholes<sup>2</sup>: constelações e fronteiras dissipadas* compartilha com o visitante a trajetória do artista, músico, poeta, tradutor, colecionador e diplomata, através de aspectos de singularidades de sua vida.

Para tanto, uma equipe precisou ser articulada, sendo o Núcleo de Curadoria do MALG composto por Mari Lucie da Silva Loreto, Joana Lizot, José Luiz de Pellegrin, Lauer A. N. Santos e Mario de Souza Maia. E Assistentes de Curadoria, Gabriela da Costa Gomes, Juliana Chacon de Oliveira e Stela Soares Kubiaki.

Nos bastidores, o curador torna-se a figura que organiza, seleciona e projeta a *expografia*<sup>3</sup>. Através de obras, histórias e narrativas, encontra soluções para apresentar ao público as questões que deseja evidenciar, criando trajetórias visuais que tensionam relações. No percurso da história da arte, as exposições surgem como uma alternativa para configurar espaços que reúnam obras de arte. Segundo Hans Ulrich Obrist<sup>4</sup> “durante o século XX, as exposições se tornaram o meio pelo qual a maior parte da arte se tornou conhecida” (OBRIST *apud* CHERIX, 2010, p. 41) sendo, ainda hoje uma forma de legitimação da arte. Nesse sentido, assumimos esse papel no relacionamento entre obra e museu, conjuntamente a outros alunos e professores da área.

Na apresentação do livro *Uma Breve História da Curadoria* Leonzine apresenta o termo curadoria como cuidar. Em suas palavras, «curador vem no latim *curare*, que

1 O grupo PET Artes Visuais da UFPel existe desde 1994, sendo o único da área em todo o país. De acordo com sua linha de ação, busca a plena visão das competências profissionais do artista plástico e gráfico, objetivando uma formação que comprometa os bolsistas e possíveis voluntários do Programa com as questões e linguagens artísticas contemporâneas. Neste sentido, o processo de desenvolvimento individual passa pela experimentação coletiva de atividades que nem sempre visam suas opções de habilitação – Pintura, Escultura, Gravura, Cinema ou Design – tornando-os aptos a agir na interdisciplinaridade, com a associação da capacidade criadora a métodos científicos de produção.

2 Luiz Carlos Lessa Vinholes nasceu na cidade de Pelotas (RS) em 10 de Abril de 1933. O interesse pela poesia surgiu aos 14 anos, em 1947, quando mergulhou em um romantismo na tentativa de compensar o racionalismo consolidado em seu perfil de músico.

3 A planificação do espaço expositivo – o desenho da exposição.

4 Nascido em 1968 na Alemanha. É curador de arte, crítico e historiador da arte.

*por sua vez chega à nossa língua como curar ou cuidar*” (LEONZINE, 2010. p. 09). Desse modo, todo o pensamento em torno da construção da exposição foi concebido através do cuidado em dar a ver o movimento poético marcado pela conexão entre música, literatura e artes visuais.

## Metodologia

Partindo do aporte teórico fundamentado nos textos e entrevistas com a temática da curadoria como forma de complementação prática da disciplina de *Seminário de Tópicos Especiais*, organizou-se um grupo de trabalho destinado à exposição em homenagem ao trabalho de L. C. Vinholes. Consumidor de poesia nacional, Luís Carlos Lessa Vinholes conheceu Augusto de Campos e Haroldo de Campos (ambos precursores da *poesia concreta* no Brasil a partir do *Manifesto*<sup>5</sup>), passando a produzir e divulgar a criação poética nacional de ambos, no mundo.

Tendo em vista o desafio de inserir a palavra no contexto da exposição, algumas estratégias foram sendo desenvolvidas à medida em que se observava as especificidades de cada poema. De forma geral houve uma certa metodologia de avaliação e seleção, onde se considerou forma, possibilidade de ampliação e sentido poético. Cerca de duzentos poemas foram avaliados, sendo quarenta e dois escolhidos para serem expostos ao público. Essa escolha se deu pela necessidade de fazer um recorte que fosse capaz de incluir todos os aspectos da produção e vida do artista. Como forma de auxílio para a visualidade criativa, optou-se pela construção de uma maquete simples com as dimensões proporcionais da galeria. A partir disso, pode-se ter um vislumbre expográfico, onde o desenho da exposição foi tomando forma através da correlação entre objeto, palavra e espaço. Desse modo, houve uma certa conversa entre o artista L. C. Vinholes e a equipe de curadoria, que sem ater-se de fato a isso, brincou de estruturar a palavra no *suporte-museu*.

---

5 *Plano Piloto para a Poesia Concreta*, publicado em São Paulo em 1958. Série de poemas chamados *Poetamenos*.

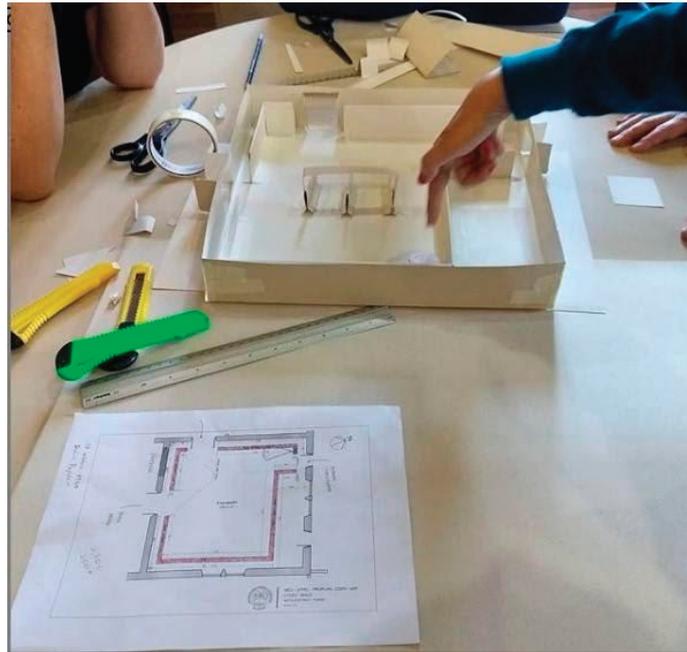


Figura 01 - Registro de maquete e planta baixa.  
Fonte: Acervo MALG, 2018.

No texto *Esse tal de curador*, Fernanda Albuquerque aborda a função e o trabalho do curador. Em suas palavras, “realizar uma exposição significa, em primeiro lugar, fazer um recorte” (ALBUQUERQUE, 2016. p. 36). Nesse sentido, a exposição *Constelações e Fronteiras Dissipadas* foi pensada como possibilidade de abranger as diversas facetas do artista, evidenciando principalmente sua relação com a poesia. Os fenômenos experienciados revisitam um aspecto bem colocado por Cristina Tejo quando diz que vê “o trabalho curatorial como uma atividade essencialmente colaborativa, de troca constante entre curador e artista” (TEJO 2010, p. 37). Na experiência curatorial do Museu, esta relação tornou-se constante, sendo indissociável dos processos coletivos. Diante disso, tendo a confiança necessária para a construção do olhar, um dos desafios do percurso foi pensar maneiras de criar a visualidade da exposição - visto que muitos dos trabalhos de L. C. Vinholes são poesias e poemas concretos - poesia concreta é um tipo de poesia vanguardista aliada ao concretismo, de caráter experimental, que procura estruturar o texto poético a partir do espaço do seu suporte, buscando a superação do verso como unidade rítmico-formal.

Como tentativa de ocupar o espaço expositivo a partir desse material, dando conta do ambiente extenso que se apresentou, estabelecemos quatro saídas diferentes de inserção da palavra/poesia. Como mencionado, se fez necessária a seleção e reordenação de algumas poesias em função de aspectos práticos. As soluções encontradas foram resolvidas a partir de um pensamento direcionado ao olhar em conjunto dos demais elementos expostos, buscando estabelecer relações visuais entre os poemas, objetos e livros do artista.

A primeira solução é uma maneira de proporcionar um olhar atento àqueles poemas de um tempo lento, em que as palavras e as formas são menos diretas, possibili-

tando ao visitante uma espécie de experiência íntima com a poesia de L. C. Vinholes. Como suporte para esses poemas, a mesa comprida foi um artifício elaborado a partir do entendimento de que o visitante também poderia ser um leitor. Nesse sentido, os bancos dispostos nas laterais, atuam como um convite não-verbal para esse encontro com as peças em acrílico, onde estão ancorados os poemas de L. C. Vinholes.



Figura 02 - Registro de solução um - acrílicos em V consecutivos.  
Fonte: Pellegrin, 2018.

Na segunda, optou-se pelo poema adesivado à parede em conjunto ao objeto que a ele remete. Mediado por um cubo vertical em vidro, o objeto articula relações com o entorno da exposição, garantindo um percurso ritmado – uma pausa em relação ao bidimensional.



Figura 03 – Registro de solução dois – Poema acompanhado de uma referência objectual.  
Fonte: Pellegrin, 2018.



Figura 04 – Registro Solução três Poemas dispostos em expositores de 1,00 x 1,00 m.  
Fonte: Pellegrin, 2018.

A terceira oferece ao visitante o contato direto com os poemas visuais, como se estivesse sendo oferecido ao sujeito a experiência com a tela tradicional da pintura, inerente à expectativa de uma exposição em museu. Dessa forma, é possível estabelecer uma conversa a partir da poesia concreta que traz consigo conteúdo e forma, estas sendo conexões indissociáveis para uma compreensão do sentido.

A quarta, percorre a exposição através de recortes desmembrados de um texto maior que dão o tom da passagem de uma obra para a outra e articulam os trabalhos com a vida do artista. Esses textos trazem consigo informações sobre o conteúdo da exposição, trazendo aspectos biográficos do artista e suas relações durante o percurso expográfico.



Figura 05 - Registro de solução quatro – textos no decorrer da exposição.  
 Fonte: SAMALG, 2018.

## Resultados e discussões

Pensar a palavra não era um objetivo claro antes de iniciar os processos de seleção e organização, mas de certa forma esse foi o elemento circunstancial e indissociável da exposição. Apesar de envolver todo um processo criativo que compartilhe outras dimensões poéticas de L. C. Vinholes, as poesias delinearam a experiência e a execução do trabalho de curadoria. Como superar a expectativa da tela em cores para a palavra visual talvez tenha sido a questão velada que ofereceu ao grupo o desafio

para prosseguir criativamente. Além disso, a questão do *curador-autor* foi levantada, tendo por base o texto de Lisette Lagnado<sup>6</sup>. Para a crítica e curadora, o processo curatorial é de fato criação. Gerar o desenho de uma exposição, redirecionando um olhar específico através de recortes e do trabalho intelectual, faz do curador o co-autor (LAGNADO, 2000).

Todo o percurso determinado pela equipe curatorial em função da palavra convidada ao olhar atento do espectador. Emoldurar poemas curtos em grandes suportes envidraçados é um dos exemplos que pudemos identificar como artifícios de valorização do trabalho. Desse contato entre a instituição do MALG, a UFPel e o PET<sup>7</sup> (Programa de Educação Tutorial) Artes Visuais, a experiência de criação reverbera dentro dos campos de ensino, pesquisa e extensão, gratificando o meio acadêmico e a comunidade, nesse atravessamento que busca a pausa para o encontro com a preservação e construção de uma memória afetiva.

## Conclusões

Apesar de justificada pela teoria, a experiência curatorial é de fato empírica. Desenhar uma exposição já é em si pensar a arte e sua relação com o mundo, todavia pensar a dimensão da palavra carrega uma responsabilidade de fazer ver àquele que não para para ler. É uma exposição sobre silêncio, admiração e tempo. Dissolvida nesse espaço, o poema se desprende do suporte e vai ao encontro da curiosidade gerada por sua visualidade *dissipando fronteiras*, como o título bem diz.

A exposição '*L.C. Vinholes: constelações e fronteiras dissipadas*', além de proporcionar visibilidade a um artista local - produtor de obras que estimulam reflexões atuais sobre as relações humanas e suas memórias - também permite levantar questões sobre a relação do museu com a comunidade local. Atravessada pelo acontecimento para a construção de uma memória que parte do contato direto com o Museu, possibilita à comunidade de Pelotas a oportunidade de interação com as obras, ressignificando relações antigas entre sujeito e suporte – sendo a palavra a ponte entre esses discursos.

## Referências

ALBUQUERQUE, Fernanda. **Esse tal de curador**. Revista Aplauso. 2016.

6 Crítica de arte e curadora independente.

7 O Programa de Educação Tutorial (PET) foi criado para apoiar atividades acadêmicas que integram ensino, pesquisa e extensão. Formado por grupos tutoriais de aprendizagem, o PET propicia aos alunos participantes, sob a orientação de um tutor, a realização de atividades extracurriculares que complementam a formação acadêmica do estudante e atendam às necessidades do próprio curso de graduação.

ALVES, Caué; ANJOS, Moacir dos; CASSUNDÉ, Bitu; COHEN, Ana Paula; HERKENHOFF, Paulo; MOKARZEL, Marisa; TEJO, Cristiana. **Panorama do Pensamento Emergente – Curadoria e Pesquisa**. Porto Alegre: Zouk, 2011, p. 47 - 57.

ARANTES, Otília B. F. **Os Novos Museus**. CREBRAP, 1991. SP, São Paulo, v. 3, n. 31, p. 161 - 169, 1991.

COCCHIARALE, Fernando; COHEN, Ana Paula; FLÓRIDO, Marisa; LABRA, Danielela; MESQUITA, Ivo; MOURA, Rodrigo; PALHARES, Taísa; TEJO, Cristiana. **Panorama do Pensamento Emergente – Curadoria e Instituição**. Porto Alegre: Zouk, 2011, p. 23 - 33.

COHEN, Ana Paula; FREITAS, Roberto; LABRA, Danielela; MESQUITA, Ivo; OIJA, Fernando; **Panorama do Pensamento Emergente – Curadoria e Projetos Independentes**. Porto Alegre: Zouk, 2011, p. 13 - 21.

LAGNADO, Lisette. **O Curador como Autor**. São Paulo: Jornal Folha de São Paulo, 10/12/2000.

LANCRI, Jean; TESSLER, Blanca Brites Elida. **O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRG, 2002, p. 17 - 33.

LÚCIO, Carolina C. M. **A trama do valor na arte – aspectos da história da curadoria**. Disponível em: [http://www4.pucsp.br/ic/21encontro/artigos-premiados-20ed/CAROLINA\\_CARMINI\\_MARIANO\\_LUCIO.pdf](http://www4.pucsp.br/ic/21encontro/artigos-premiados-20ed/CAROLINA_CARMINI_MARIANO_LUCIO.pdf)

OBRIST, Hans Ulrich. **Breve história da Curadoria**. Tradução Ana Resende. São Paulo: beê Comunicação, 2010.

RAMOS, Alexandre Dias. **Sobre o ofício do Curador**. Curadoria e Instituição. 1ª edição. São Paulo: Editora ZOUK, 2010.

VERAS, Luciana. **Quem tem medo de arte contemporânea**. Revista continuum. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.