

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENADORIA ESPECIAL DE MUSEOLOGIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

Maria Eugênia Gonçalves de Andrade

**DA CASA À IGREJA, DA IGREJA AO MUSEU:
O CASO DA OBRA “VISTA DO DESTERRO” DE VICTOR MEIRELLES**

Florianópolis

2022

Maria Eugênia Gonçalves de Andrade

**DA CASA À IGREJA, DA IGREJA AO MUSEU:
O CASO DA OBRA “VISTA DO DESTERRO” DE VICTOR MEIRELLES**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Museologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Museologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Cardozo Padilha
Coorientadora: Dr.^a Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Andrade, Maria Eugênia Gonçalves de

Da Casa à Igreja, da Igreja ao Museu : o caso da obra
"Vista do Desterro" de Victor Meirelles / Maria Eugênia
Gonçalves de Andrade ; orientadora, Renata Cardozo Padilha,
coorientadora, Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos, 2022.
129 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Museologia,
Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Museologia. 2. Patrimonialização. 3. Musealização. 4.
Documentação Museológica. 5. Conservação. I. Padilha, Renata
Cardozo. II. Vasconcelos, Mara Lúcia Carrett de. III.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
Museologia. IV. Título.

Maria Eugênia Gonçalves de Andrade

Da Casa à Igreja, da Igreja ao Museu:
o caso da obra “Vista do Desterro” de Victor Meirelles

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Graduação e aprovado em sua forma final pelo Curso de Museologia.

Florianópolis, 03 de agosto de 2022.

Prof.^a Dr.^a Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Renata Cardozo Padilha
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes
Avaliadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Ma. Mariana Gaelzer Wertheimer
Avaliadora

Este trabalho é dedicado às pessoas curiosas e bisbilhoteiras dos acervos de museus, arquivos e bibliotecas.

AGRADECIMENTOS

Escrever estes agradecimentos significa que cheguei ao final de uma longa caminhada que durou quase dez anos. Apesar de todos os obstáculos pessoais e alguns momentos de distanciamento, sempre me senti muito próxima e acolhida pelas pessoas que fizeram e fazem parte dessa graduação. Acredito que umas das vantagens de ter demorado tanto tempo para concluir essa etapa, e com uma pandemia no meio disso tudo, foi de poder ver o curso de Museologia se transformando ano a ano, de ganhar corpo, uma nova grade curricular pensada e proposta a partir da chegada de professoras e professores da Museologia, sempre em constante diálogo com os outros departamentos e com discentes.

Antes de tudo, devo reconhecer meu próprio esforço (que não foi pouco) e valorizar minha perseverança diante de todas as dificuldades ou mesmo pelas incertezas que brotaram, cresceram e fizeram grossos nós na minha autoestima. É preciso muita coragem para buscar traçar novos caminhos e seguir em frente e, por isso, com toda a humildade, me sinto orgulhosa de ter chegado até aqui e por continuar buscando a melhor formação que a universidade pública pode proporcionar.

Agradeço ao Thomas Farines, a minha pessoa preferida, meu amor, meu amigo e companheiro que eu admiro, desejo e amo cada centímetro. Espero que a gente continue se perdendo e se encontrando um no outro e trilhando esse caminho lado a lado. Obrigada por não me deixar duvidar de mim mesma e ser meu ombro e escuta atenta. É impossível descrever a sorte que temos por te ter nas nossas vidas e por ser esse padrao maravilhoso! Isso só está sendo possível porque temos teu apoio, merci, mon amour!

Às minhas pessoinhas amadas, Joaquim e Heitor, que me maravilham todos os dias através da experiência de ser a mãe de vocês, é muito especial poder ter vocês nas nossas vidas. Obrigada pela paciência, espero poder recompensar um tantinho pelas minhas ausências quando preciso estudar. Estarei sempre disposta a ser colo e afeto, e que vocês sigam sendo crianças livres, cheias de amor e espontaneidade.

Agradeço à minha família que sempre me incentivou a estudar e, principalmente, à minha mãe, Içara Andreza Gonçalves Andrade, por ser meu exemplo de mulher perseverante e esperançosa. Ao querido Wilson Ribeiro por ser abraço, amor e apoio a nossa família. Aos meus avós amados Albery e Zeloanda que eu amo demais, tenho orgulho de ser sua neta. À tia Lu, que me acompanhou desde pequena nos tempos mais difíceis, nunca me esquecerei. À minha irmã, Natália Gonçalves Andrade, a quem admiro pela força de vontade e conquistas. Obrigada por acreditarem no meu potencial.

Agradeço aos queridos, Jean-Marie Farines, Analúcia Hartmann, Marie e Eduardo por nos acolherem e serem rede de apoio nesses tempos de correria. Jamais esquecerei tanta gentileza! Jean-Marie, obrigada pelo incentivo extra em forma de café em grãos, tornou os momentos de leitura e escrita muito mais prazerosos (e estimulantes!).

Agradeço também à sogra Janette Cardoso pelas longas e deliciosas conversas e por ser fonte de grande inspiração! Já sou muito grata por fazer parte da família, obrigada!

Gostaria de agradecer às minhas queridas orientadoras, Renata e Mara, por terem me aceitado como orientanda, pela paciência e empatia, pelas excelentes contribuições e críticas assertivas, pelas revisões em tempo recorde, pela sensibilidade, franqueza e decência... Enfim,

qualidades que são importantes de se reconhecer nos dias de hoje, sobretudo no meio acadêmico. Eu as admiro demais! Muito obrigada!

Não posso deixar de agradecer às professoras e ao professor da Museologia que fizeram parte da minha formação e que tive o privilégio de poder conhecer. Meus mais sinceros agradecimentos à Rê, novamente, que conheci lá em 2013 e que me apresentou o que era o “pensamento museológico” enquanto era tudo muito novo para mim... é lindo e uma honra poder acompanhar suas conquistas desde então! À Thainá, com suas excelentes referências e exemplos (para tudo), super descolada, engajada e de uma organização exemplar, que sorte que temos de te ter aqui! À prof Lu, que sempre diverte com as histórias mais horrendas e engraçadas sobre experiências de conservação, e agora com a participação especial da Aurora, isso não tem preço! Ao queridíssimo Vavá, por sempre nos estimular à reflexão com tanta criatividade, poesia e um pouco de caos também, te admiro infinitamente! Obrigada!!!

Como professora, também reconheço que o meu aprendizado seria impossível sem a mediação de cada uma e cada um de vocês de quem fui aluna ao longo desses 10 anos e agradeço imensamente a: Ana Lucia Vulfe Notzold, Andréa Reis da Silveira, Celso Reni Braidá, Daniela Queiroz Campos, Endrica Geraldo, Gabriel Coutinho Barbosa, Jerlan Pereira Batista, Juliana Rabelo do Carmo, Leticia Borges Nedel, Lucas de Melo Reis Bueno, Luciana Silveira Cardoso, Maria Eugenia Dominguez, Mateus da Silva Reis, Orlando Ednei Ferretti, Renata Cardozo Padilha, Renata Palandri Sigolo, Rodrigo da Rosa Bordignon, Sarah Braga Peixoto, Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes, Valdemar de Assis Lima e Waldir Jose Rampinelli. Agradeço também às técnicas-administrativas Cláudia Rudnick e Eliza Regina Cordeiro e às monitoras e monitores que auxiliaram no processo pedagógico.

Agradeço a todas as minhas amigas e amigos que sempre me perdoam pelos meus sumiços, em especial, os momoles Guto e Jordane, les filles Sara da Silva e Júlia Crochemore, minhas manas amadas Eliza Makray, Tayla Rocha e Thays Alemany. É muita gente que eu amo e que me apoiou para agradecer que com certeza me esquecerei de nomear alguém. Prometo em algum momento darei um abraço bem apertado e direi isso pessoalmente. Obrigada, a todes querides colegas da Museologia, boa sorte pra nós! E um agradecimento especial à minha adorada amiga Letícia Gondim que além de ser uma das minhas maiores inspirações, me presenteou com o livro de onde usei boa parte da reflexão deste trabalho. Jamais vou esquecer por todo apoio e confiança desde que nos conhecemos. Avante, LÊ!

À minha psicanalista, Vicky, pela escuta atenta, cuidadosa e pela transferência bem manejada que tem me ajudado a me implicar mais, e me complicar (um pouco) menos! Só agradeço!

Por último e não menos importante, agradeço a nossa grande mãe que é a UFSC, que faz parte da minha vida desde 2006 e que, mesmo que ainda sendo gradualmente sucateada pelos cortes de verba do poder público, mantém oferecendo ensino superior público, gratuito e de qualidade. Se algumas vezes pensei ser incapaz de terminar algo depois de me tornar mãe de duas crianças, é principalmente pelo fato de que a universidade ainda é puro reflexo de um sistema que espera que as mães trabalhem e estudem como se não tivessem filhos e que cuidem dos filhos como se não trabalhassem. Apesar disso, resistimos lutando para que mais mães conquistem esses espaços e seus diplomas!

Não sei, só sei que foi assim.

- Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida*

RESUMO

O presente trabalho está situado, especialmente, na área de gestão de acervos museológicos dentro do âmbito da Museologia e traz o caso de um bem cultural tombado e musealizado, a obra de arte Vista do Desterro (circa 1851) do artista Victor Meirelles de Lima (1832-1903). Trata-se de uma pintura à óleo sobre tela que integra o acervo do Museu Victor Meirelles/IBRAM desde 1986, mesmo ano de conclusão do seu tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Nosso objetivo de pesquisa é verificar como os instrumentos de registro coletam, organizam e sistematizam as informações intrínsecas e extrínsecas sobre os aspectos tangíveis e intangíveis aos bens culturais, partindo do caso da obra tombada e musealizada Vista do Desterro de Victor Meirelles, e servindo-se da perspectiva da Documentação Museológica e da Conservação. Os objetivos específicos são: i. compreender a trajetória da Vista do Desterro por meio dos documentos e fontes que delineiam o processo de patrimonialização e musealização da obra; ii. levantar os conceitos referentes à área do patrimônio cultural, da gestão de acervos na perspectiva da Documentação Museológica, da Conservação e das normativas estabelecidas pelos dispositivos legais e; iii. analisar os metadados e o preenchimento informacional da ficha de catalogação da Vista do Desterro para dar subsídios à Conservação. A metodologia adotada para a análise desta pesquisa consistiu na aplicação da Metodologia de Tratamento de Conservação (APPELBAUM, 2021) realizada em duas etapas. Na primeira etapa, cruzamos os metadados da ficha de catalogação do MVM da Vista do Desterro aplicados no Quadro de Caracterização Completa proposto por Appelbaum (2021). A segunda etapa consistiu na análise do teor das informações contidas nas categorias dos metadados, para verificar se o conteúdo desses dados corresponde às categorias de caracterização do Quadro. A discussão dos resultados concluiu que, primeiramente, os metadados preenchem os requisitos informacionais do Quadro. Na segunda etapa, concluiu-se que também preenchem, embora se organizem de maneira diferente nas categorias do Quadro e que, para dar subsídios à conservação no caso de uma caracterização completa, seria necessário expandir a natureza dos dados e dos metadados, sobretudo na categoria que se refere aos aspectos materiais das informações não específicos do objeto.

Palavras-chave: Patrimonialização. Musealização. Documentação Museológica. Metodologia de Tratamento de Conservação. Vista do Desterro.

RÉSUMÉ

Le présent travail se situe, spécialement, dans le domaine de la gestion des collections muséologiques dans le cadre de la Muséologie et apporte comme étude le cas d'un bien culturel classé comme patrimoine artistique nationale et muséalisé, l'œuvre d'art Vista do Desterro (vers 1851) de l'artiste Victor Meirelles de Lima (1832-1903). Il s'agit d'une peinture à l'huile sur toile qui fait partie de la collection du Musée Victor Meirelles/IBRAM depuis 1986, la même année où elle a été classée par l'Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Notre but de recherche est vérifier de quelle façon les instruments d'enregistrement collectent, organisent et systématisent les informations spécifiques et non spécifiques extrinsèques sur les aspects matériels et immatériels des biens culturels, à partir du cas de l'œuvre classé comme patrimoine culturel et muséalisé Vista do Desterro de Victor Meirelles, et à partir de la perspective de la Documentation Muséologique et de la Conservation. Les objectifs spécifiques sont : i. comprendre la trajectoire de Vista do Desterro à travers les documents et les sources qui décrivent le processus de patrimonialisation et de muséalisation de cet œuvre ; ii. soulever les concepts liés au domaine du patrimoine culturel, de la gestion des collections dans la perspective de la documentation muséologique et des réglementations établies par les dispositifs légales et ; iii. analyser les métadonnées et le remplissage informationnel de la fiche de catalogage de Vista do Desterro pour soutenir les besoins de la conservation. La méthodologie adoptée pour l'analyse de cette recherche a consisté dans l'application de la Méthodologie de Traitement de Conservation (APPELBAUM, 2021) réalisée en deux étapes. Dans le premier moment, nous avons croisé les métadonnées de la fiche de catalogage du MVM de Vista do Desterro appliquées à la Grille de Caractérisation Complète proposée par Appelbaum (2021). La deuxième étape comprends l'analyse du contenu des informations contenues dans les catégories de métadonnées, afin de vérifier si le contenu de ces données correspond aux catégories de caractérisation de la Grille. La discussion des résultats a conclu que, premièrement, les métadonnées répondent aux exigences informationnelles de la Grille. Dans la deuxième étape, il a été conclu qu'ils remplissent également, bien qu'ils soient organisés différemment dans les catégories de la grille et que, afin de soutenir les besoins de la conservation dans le cas d'une caractérisation complète, il serait nécessaire d'élargir la nature des données et métadonnées, en particulier dans la catégorie qui fait référence aux aspects matériels des informations non spécifiques d'un objet.

Mots-clé: Patrimonialisation. Muséalisation. Documentation Muséologique. Méthodologie de Traitement de Conservation. Vista do Desterro.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1: Vista parcial do Desterro – atual Florianópolis, Victor Meirelles de Lima, circa 1851, óleo sobre tela, 78,2x 120cm. | 31 |
| Figura 2: Recorte do céu da <i>Vista do Desterro</i> | 32 |
| Figura 3: <i>Vista parcial da cidade do Desterro – atual Florianópolis</i> , Victor Meirelles de Lima, circa 1849, aquarela sobre papel, 17,2 x 35,8 cm. | 37 |
| Figura 4: <i>Vista Parcial da Cidade de Nossa Senhora do Desterro – atual Florianópolis</i> , Victor Meirelles de Lima, circa 1846, aquarela, guache e grafite sobre papel colado em cartão, 38,8 x 61,0 cm. | 38 |
| Figura 5: <i>Vista Parcial da Cidade de Nossa Senhora do Desterro – atual Florianópolis</i> , Victor Meirelles de Lima, 1846, aquarela sobre papel, 35,5 x 61,7 cm | 39 |
| Figura 6: Igreja NSRSB..... | 43 |
| Figura 7: Escadarias do Rosário | 43 |
| Figura 8: Rua Trajano, antiga Rua do Livramento. Ao fundo, a Igreja do Rosário | 44 |
| Figura 9: Recorte do Mapa da Desterro do Século XIX..... | 45 |
| Figura 10: Mapa da Desterro do Século XIX..... | 46 |
| Figura 11: Trecho 1 do Parecer técnico de Lygia Martins Costa sobre a autenticidade da obra “ <i>Vista da Baía Sul do Desterro tirada do adro da Igreja do Rosário</i> ” | 50 |
| Figura 12: Trecho 2 do Parecer técnico de Lygia Martins Costa sobre a autenticidade da obra “ <i>Vista da Baía Sul do Desterro tirada do adro da Igreja do Rosário</i> ” | 51 |
| Figura 13: Antiga Rua Augusta, Florianópolis/SC, 1851. Óleo s/cartão, 33,9 x 49,2 cm..... | 52 |
| Figura 14: Recorte do Boletim do SPHAN, nº 33, de 1984 | 54 |
| Figura 15: Recorte do Boletim do SPHAN, nº 34, 1985..... | 56 |
| Figura 16: Museu Victor Meirelles após reforma de ampliação de 2019 | 58 |
| Figura 17: Casa natal de Victor Meirelles. Esquina das antigas ruas da Conceição (hoje Saldanha Marinho) e Rua da Pedreira (atual Rua Victor Meirelles) adquirida pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1946. | 59 |
| Figura 18: Casa natal de Victor Meirelles. Sem data e sem autoria..... | 60 |
| Figura 19: Documento do processo 0342-T-44 sobre o tombamento da casa de Victor Meirelles. | 61 |
| Figura 20: Documento de 17 de abril de 1986 atestando o tombamento da obra <i>Vista da Baía Sul do Desterro tirada do adro da Igreja do Rosário e São Benedito</i> no processo do IPHAN | |

| | |
|---|----|
| 0342-T-44 (à esquerda) e a cópia do mesmo documento no processo de tombamento 1.171-T-85 (à direita)..... | 63 |
|---|----|

LISTA DE QUADROS

| | |
|---|-----|
| Quadro 1: Descrição do processo de transferência da Obra <i>Vista do Desterro</i> – atual <i>Florianópolis</i> da INSRSB para o MVM | 48 |
| Quadro 2: Esquema cronológico dos dispositivos legais do campo do Patrimônio Cultural... | 71 |
| Quadro 3: Instrumentos de Tombamento de Patrimônio Cultural Material e Registro de Patrimônio Cultural Imaterial..... | 72 |
| Quadro 4: Esquema cronológico dos dispositivos legais para o campo da Museologia..... | 79 |
| Quadro 5: Esquema adaptado da Resolução Normativa nº 6 de 31 de agosto de 2021 do IBRAM | 81 |
| Quadro 6: Matrizes dimensionais para identificação de bem cultural musealizado..... | 84 |
| Quadro 7: Esquema adaptado da Terminologia para área da Conservação de bens culturais materiais estabelecida pelo ICOM-CC de 2008. | 87 |
| Quadro 8: Reprodução do Quadro de Caracterização Completa..... | 94 |
| Quadro 9: Esquema de Ficha de Catalogação | 98 |
| Quadro 10: Cruzamento dos metadados da Ficha de Catalogação frente ao Quadro de Caracterização Completa..... | 101 |
| Quadro 11: Cruzamento dos metadados considerando a informação do dado da Ficha de Catalogação frente ao Quadro de Caracterização Completa | 103 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 15 |
| 1.1 Objeto de Estudo..... | 17 |
| 1.2 Justificativa | 20 |
| 1.3 Objetivos..... | 21 |
| 1.4 Metodologia..... | 22 |
| 1.5 Organização do Texto..... | 28 |
| 2 DA CASA À IGREJA, DA IGREJA AO MUSEU: os caminhos percorridos por uma obra de arte tombada | 30 |
| 2.1 Um céu partido ao meio no meio da tarde | 31 |
| 2.1.1 <i>As vistas do Desterro de “antesdonte”</i> | 35 |
| 2.1.2 <i>A última vista: do adro quadriculado às curvas dos morros, o resto é céu</i> | 40 |
| 2.2 A casa do artista que virou museu | 56 |
| 3 DE REPENTE, UM BEM TOMBADO E MUSEALIZADO..... | 66 |
| 3.1 Patrimonialização..... | 67 |
| 3.2 Musealização | 75 |
| 3.3 A Gestão de Acervos: a Documentação Museológica e a Conservação..... | 83 |
| 4 ANÁLISE DOS INSTRUMENTOS DE CARACTERIZAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO | 91 |
| 4.1 O Quadro de Caracterização e a Ficha de Catalogação | 93 |
| 4.2 Análise dos Metadados e dos Dados da Ficha de Catalogação | 100 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 108 |
| REFERÊNCIAS | 112 |
| ANEXO A | 116 |
| ANEXO B | 121 |

1 INTRODUÇÃO

O que confere a um objeto de arte, enquanto bem cultural material, o status de patrimônio histórico e artístico tombado a nível nacional ultrapassa os aspectos ligados à tangibilidade deste objeto, ou seja, implicam-se na sua dimensão de seus aspectos materiais e imateriais.

Os aspectos materiais são aqueles referentes à forma e conteúdo intrínsecos, constatados sobretudo na concretude e visualidade. No caso de uma pintura de cavalete, por exemplo, podemos dizer que são principalmente as características visuais que conferem autenticidade e excepcionalidade ao objeto, a qualidade técnica, a estética correspondente a alguns parâmetros pré-estabelecidos, a identificação de algum elemento provindo de alguma escola ou movimento artístico específico de alguma época, a composição física do objeto e, certamente, o seu estado de conservação.

O conjunto de atributos que compõe os aspectos imateriais compreende a relevância do objeto e a natureza do seu valor cultural, histórico e artístico, ou seja, seus aspectos mais subjetivos e intangíveis os quais conferem, juntamente aos aspectos materiais, sentido de um dado objeto. Retomando o mesmo exemplo anterior, presume-se que quando usamos como modelo de obra de arte uma pintura de cavalete, imediatamente o nosso pensamento remete à memória de alguma obra de arte famosa que vimos ou tivemos contato em algum momento do tempo, não importa qual seja essa obra. Possivelmente é considerada um bem cultural cujo valores, sentidos e materialidade devem estar preservados. Isso se deve ao fato de é inerente aos bens culturais materiais as duas faces de significado que é, sobretudo, compartilhado. Se removemos essa esfera intangível de um bem cultural, resta apenas sua materialidade, a qual pode ou não mover a vontade de memória para ser preservado.

Este pequeno exercício de reflexão acima serve aqui apenas para ilustrar o fato de que é impossível mirar somente para a materialidade de uma obra de arte – ou qualquer outro objeto passível de tornar-se um bem tombado – sem considerar seus aspectos mais imateriais, sobretudo quando esta passa a envolver a dimensão do patrimônio. Corroborando com o artigo de Mariza Veloso, *O Fetiche do Patrimônio* (2006), a autora afirma sobre a dimensão cultural do patrimônio que:

[...] é inegável que o **patrimônio cultural, em qualquer de suas variantes – material, imaterial, histórico artístico, natural, arquitetônico etc. –, sempre expressa valores coletivos corporificados em manifestações concretas.** Assim,

falar de patrimônio cultural é mais complexo do que pode parecer à primeira vista, precisamente porque o patrimônio cultural é fruto de relações sociais definidas, historicamente situadas e, ao mesmo tempo, é corporificado em alguma manifestação concreta, seja conceitualmente definida como material ou imaterial (VELOSO, 2006, p. 439, grifo nosso).

Ao tratarmos de ‘valor artístico’ enquanto categoria imaterial, Barbara Appelbaum (2021) assume que qualquer objeto considerado arte tem valor artístico e que, por sua vez, valor artístico é valor cultural. A grande dificuldade encontrada reside em definir o que é considerado ou não “arte”, sob pena de evocar um debate polêmico e espinhoso nas mais diversas áreas cuja tentativa de definição conceitual ainda parece impossível. Certamente, muitas(os) autoras(es) dedicaram toda vida e obra pesquisando teorias e elaborando questionamentos acerca dessa definição. Porém, o ponto que nos importa destacar aqui é, conforme Appelbaum (2021) que:

Os objetos sem função física pretendida ocupam uma posição central na categoria de “arte”, mas isso só é verdadeiro para que os objetos tenham outros atributos de arte, como valor estético ou a intenção artística de seu criador. [...] A beleza parece ter algo a ver com esse assunto, mas exatamente o que não está claro. O aspecto artístico geralmente reside nas ideias aplicadas à visualização do objeto, e não no próprio objeto (APPELBAUM, 2021, p. 103).

Assumir a existência da dimensão patrimonial dos objetos considerados bens culturais e a forma de garantir a preservação desses bens, sejam materiais ou imateriais, se dá através do que conhecemos como processo de patrimonialização. Nos processos de patrimonialização e tombamento de bens históricos, artísticos e culturais, levam-se em conta as duas esferas (aspectos tangíveis e intangíveis) citadas acima, como partes indissociáveis e indissolúveis desse processo cujo cerne se coloca na documentação e registro de todas as informações encontradas acerca desses bens, desde o início dos procedimentos.

Quando esse bem é de natureza material, foi tombado e faz parte de um acervo dentro de uma instituição museológica, por sua vez, a documentação museológica integra esse processo enquanto uma prática de organização, registro, recuperação, acesso, pesquisa e difusão dessas informações justamente por estar atrelada à uma instituição que tem a missão da salvaguarda. Entretanto, nesse âmbito, a documentação museológica assume um caráter mais dinâmico pelos movimentos dos objetos dentro de um espaço museológico, os documentos que esses movimentos geram, mas também, contínuos como forma de registrar cada um desses movimentos a fim de garantir que a vida desse bem se prolongue de modo estável pelo maior tempo possível.

Para a museóloga Marilúcia Bottallo (2010), o fator que condicionou o surgimento de áreas específicas dentro da Museologia se deu pela diversidade de atuações que estruturam o sistema de práticas museológicas. Sendo assim, explica:

A preservação patrimonial nos museus deve ser orientada por princípios normalizados, e todos os envolvidos no processo, especialistas ou não, devem conhecê-los [...]. Essas normas, colocadas em prática, irão colaborar na organização da estrutura museológica e, assim, permitir o cumprimento das tarefas do museu: **preservar e divulgar seus acervos** (BOTTALLO, 2010, p. 48-49).

Nesse sentido, a autora exemplifica o papel fundamentalmente preservacionista (mas não somente) abarcado por duas grandes áreas da museologia: a Documentação Museológica e a Conservação as quais estão na base das ações de Gestão de Acervos Museológicos, e essas são as áreas em que o presente estudo tem maior enfoque.

O papel “preservacionista” mencionado por Bottallo (2010) não se deve, contudo, confundir com ideia romântica e preservacionista de John Ruskin (1819-1900), um dos primeiros teóricos da conservação e restauração, na qual assumia-se que ao manter os objetos sempre na sua forma intocada não se perderiam seus valores de autenticidade e que qualquer intervenção, por mínima que fosse e mesmo visando sua estabilidade e permanência, tornaria tal objeto outra coisa que não de fato o original.

Neste sentido, tanto para a área da Documentação, quanto a Conservação, a Museologia e o Patrimônio, em geral, preferimos adotar aqui o termo “salvaguarda” para referir-se à função e objetivo das práticas que implicam o tripé museológico (preservação, pesquisa e comunicação) e que iremos explorar ao longo do trabalho.

1.1 Objeto de Estudo

Tendo isso em mente, nosso ponto de partida para esta pesquisa¹ é trazer o caso da obra *Vista do Desterro*² do artista Victor Meirelles que integra desde 1986 o acervo permanente do museu que leva seu nome, o Museu Victor Meirelles/IBRAM³ (doravante MVM). O ano de 1986 também é marcado pela conclusão do processo de tombamento dessa obra pelo Instituto

¹ Trabalho de Conclusão de Curso de Museologia na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

² O título da obra registrado no processo de tombamento 1181-T-85, inscrição nº 576, Livro de Belas Artes, é *Vista da baía sul do Desterro, tirada do adro da Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito* de cerca de 1851.

³ Instituto Brasileiro de Museus.

do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁴. Essa obra de arte, primeiro tombada e então musealizada, é o critério de escolha desse objeto de pesquisa, que se deve pelo fato de um único objeto envolver dois grandes campos cujos processos estão correlacionados, sendo eles o da Patrimonialização e da Musealização. A partir desse objeto, iremos apresentar um mapeamento desses processos por meio da sua documentação, desenhando sua trajetória ao longo do tempo e dos espaços pelos quais transitou até compor o acervo permanente dessa instituição museológica até sua atual permanência na coleção do artista.

O artista que produziu a obra é Victor Meirelles de Lima, nascido no dia 18 de agosto de 1832 na antiga Nossa Senhora do Desterro, atual cidade de Florianópolis. Desde criança começa a estudar técnicas de desenho e geometria sob a tutela de D. Mariano Moreno. Tendo seu talento sido descoberto, recebeu apoio e indicação de políticos da cidade para estudar na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), em 1847, onde aprimorou seus estudos e técnicas artísticas, sobretudo baseado no estilo Neoclássico que estava em evidência no Brasil, fruto das missões francesas na época. Em 1853, ele parte para Europa com auxílio de bolsas de estudos, de onde retorna com sua bagagem artística aprimorada. Victor Meirelles torna-se um artista requisitado pela monarquia, produzindo obras relevantes para o cenário artístico nacional, como leituras imagéticas de cenas de batalhas, cenas históricas, alegóricas, bíblicas e paisagens. Com a decadência do império, o artista permanece no Rio de Janeiro onde exerce o ofício de professor na AIBA até o período da Proclamação da República. Com a queda da monarquia, a AIBA passa a ser Escola Nacional de Belas Artes (EBNA) onde não seguiu dando aulas. Continuou produzindo a sendo professor no Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro, onde faleceu em 22 de fevereiro de 1903 (MALLMAN, 2000; COELHO, 2007; FRANZ, 2017).

Destacamos porque é importante sublinhar o fato da *Vista do Desterro* ser o único bem cultural tombado do acervo do MVM. Essa pintura à óleo sobre tela, datada dos meados do século XIX, levantou a primeira problemática a qual diz respeito ao seu estado atual de conservação, cuja constatação visual de possível tratamento de restauração recebido nos levou a buscar nos arquivos do museu, o que continha registrado acerca das intervenções anteriores. Diante da documentação encontrada, algumas questões mais imediatas foram levantadas, a saber: o que possivelmente pode ter acontecido ao longo da trajetória da obra? Como se deu o processo de aquisição pelo museu? Por quê do seu tombamento em relação às outras obras não-

⁴ Antes de 1967, o IPHAN era nomeado de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN.

tombadas do mesmo acervo? Como ela foi descoberta e onde se encontra essa documentação anterior ao momento de entrada no museu?

Levando em conta que se trata de um bem tombado, é esperado encontrarmos uma documentação mais ordenada e atualizada acerca da obra, mas a pergunta que fica ainda retorna à primeira problemática citada – o estado de conservação atual – a saber: as informações registradas ao longo de quase quatro décadas, sobretudo reunida na sua documentação museológica são suficientes e dão subsídios às possíveis necessidades da Conservação no tempo presente? No que consiste essas necessidades informacionais, como são tratadas ou onde encontrá-las? As respostas a esses questionamentos acabam por definir um recorte possível do teor das informações que podem ser coletadas e para qual finalidade.

Nesse sentido, para além de reunir a documentação e traçar um descritivo do histórico documental da obra mencionada, a grande questão que paira sobre essa investigação é de entender, de modo prático, de que maneira os mecanismos e instrumentos funcionam na coleta, organização, registro, recuperação e uso das informações intrínsecas e extrínsecas aos objetos considerados acervos culturais e como essa documentação contribui para possibilitar outros procedimentos, como, por exemplo, um tratamento de conservação curativa ou uma intervenção de restauro, a elaboração de uma proposta expográfica que envolve o empréstimo do objeto para outras intuições, de alguma ação educativa, ou mesmo para uma pesquisa em Conservação e Restauração.

De modo mais amplo, a dinâmica do tratamento e registro das informações acerca de um bem cultural regulada pela Documentação Museológica tem a potência de alcançar um âmbito externo que vão além das ações práticas de gestão museológica interna, tais como, por exemplo, auxiliar a pesquisa acerca da musealização e/ou tombamento de bens culturais, tornar modelo ou referência a produção de instrumentos de registro mais eficazes na gestão das informações, absorver novas categorias de informação, fomentar maneiras de disponibilizar e trocar informações entre instituições, entre outras.

Nosso objeto de estudo é, portanto, o “objeto-modelo” ideal para que se possa, através dele, levantar, coletar, analisar e descrever as informações encontradas e apontar aquelas que não encontradas, em quais categorias se classificam de acordo com a Documentação Museológica e como elas podem contribuir para atender especificidades de outras áreas, neste caso, a Conservação.

1.2 Justificativa

A escolha do objeto em que estão implicadas as fontes de pesquisa para esse estudo não foi totalmente intencional. O interesse em realizar esse trabalho partiu da experiência de estágio realizado no MVM de novembro de 2021 a março de 2022, com as atividades voltadas para a Conservação Preventiva, sob a supervisão da conservadora-restauradora Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos. Junto disso, também a oportunidade de estar inserida em uma instituição museológica em que foram propiciados momentos de amadurecimento acadêmico e sensibilização do olhar, de aprendizado e aprimoramento de procedimentos técnicos sobre o cuidado de obras de arte, cujo processo de musealização não se esgota nem fica estancado, mesmo que esses objetos estejam salvaguardados dentro de salas de exposição ou em reservas técnicas, mas que se movimentam pelos espaços expográficos e museológicos.

O resultado dessa experiência formadora foi alcançar a reeducação do olhar para torná-lo mais cuidadoso, além de versar a atenção na tentativa de perceber desde pequenos detalhes (às vezes imperceptíveis aos olhos nus) para se fazer diagnósticos detalhados e coerentes, até os maiores que acabam por interferir na experiência de percepção da obra. Em um certo momento, esse foi o caso da *Vista do Desterro*, ao se tornar perceptivo *um céu partido ao meio* da paisagem que, num primeiro momento, até parecia fazer parte da cena desse panorama. Quando aludimos “um céu partido ao meio” é para ilustrar a percepção imediata, porém não tão óbvia assim, de que o céu na paisagem parecia estar repartido por um raio trovejante. A ideia que inspirou o título da seção que trata da obra deste trabalho será abordada mais à frente na sua apresentação.

É importante sublinhar um ponto em relação ao estado de conservação da referida obra, mas que vale como um apontamento geral. Conservadoras(es), restauradoras(es) dentre outras(os) profissionais que investigam, pesquisam, tratam e cuidam da preservação de objetos, sejam eles reconhecidos como bens culturais ou não, são unânimes na constatação de que nenhum tratamento de restauração será definitivo, muito menos eterno. Um dos princípios básicos da Conservação largamente conhecido é: “conservar para não restaurar”. Nesse sentido, de acordo com os preceitos éticos profissionais, qualquer ação de restauração ou intervenção planejada por profissional da Conservação visa sempre o melhor com o objetivo claro de promover a estabilidade e a longevidade de um determinado objeto.

Assim, invariavelmente, as intervenções sofrerão com a ação do tempo ou de outros agentes de degradação. Por isso, o caso da *Vista do Desterro* é interessante de se tomar como

exemplo, primeiro por se tratar de uma obra de arte que se encontra, conforme indica a sua documentação, em bom estado de conservação e, em segundo, por se tornarem visíveis as transformações cromáticas, provavelmente no que se traduz pelos vestígios dessas intervenções anteriores.

Retomando a discussão inicial mais acima sobre preservação patrimonial e em consonância com Bottallo (2010), partir do caso de uma obra tombada e musealizada enquanto objeto de estudo nos leva a pensar na dimensão acerca dos processos museológicos que envolvem os procedimentos de documentação museológica e de conservação como bases de pesquisa para as ações possíveis de serem realizadas.

Atrelado a isso, passamos a considerar também metodologias dessas áreas para formular, conceitualizar e definir termos para análise diagnóstica de acervos museológicos. Em primeiro lugar, para que se possa a partir da proposição de ações de intervenção, por exemplo, traçar um perfil do estado de conservação da obra, investigar os registros de referência nas bases de dados e arquivos das instituições e, se tiver esse alcance, elaborar estratégias ou fornecer subsídios para construir argumento da necessidade de conter algum tipo de deterioração mais grave em curso.

Em segundo lugar, partindo dessa análise, talvez seja possível reunir atributos para o desenvolvimento de ferramentas e metodologias apropriadas para o tipo de acervo específico dos espaços museológicos, levando em conta o ambiente, a estrutura, as variações térmicas entre outros, oferecer apontamentos que podem ser lançados para outras obras do acervo. O ponto importante dessa discussão não deixa de ser o entendimento da existência de uma normativa que dê conta de atender às necessidades de cada instituição. E mais do que um simples instrumento de análise ou de descrição de laudos, a possibilidade de repensar toda uma lógica de gestão e pesquisa em acervos, possível de ser aplicada de modo eficaz.

1.3 Objetivos

Tendo em conta o que foi apresentado até o momento, nosso objetivo geral é verificar como os instrumentos de registro coletam, organizam e sistematizam as informações intrínsecas e extrínsecas sobre os aspectos tangíveis e intangíveis aos bens culturais, partindo do caso da obra tombada e musealizada *Vista do Desterro* de Victor Meirelles, e servindo-se da perspectiva da Documentação Museológica e da Conservação.

Os objetivos específicos competem a cada um dos três capítulos da presente pesquisa e assim busca-se:

I. Compreender a trajetória da *Vista do Desterro* por meio dos documentos e fontes que delineiam o processo de patrimonialização e musealização da obra;

II. Levantar os conceitos referentes à área do patrimônio cultural, da gestão de acervos na perspectiva da Documentação Museológica, da Conservação e das normativas estabelecidas pelos dispositivos legais e;

III. Analisar os metadados e o preenchimento informacional da ficha de catalogação da *Vista do Desterro* para dar subsídios à Conservação.

Até aqui já podemos assumir que se trata mais de uma pesquisa metodológica acerca de um bem cultural material e seu lugar de relevância na composição de um dado acervo do que levantar uma discussão fetichista em torno do estado de conservação ideal do objeto, ou questionar os instrumentos utilizados pela instituição que o salvaguarda. Isso quer dizer que, para esse trabalho, não é nosso objetivo verificar, embora não se desconsiderem, os aspectos materiais e imateriais do objeto e os significados atribuídos a ele, mas como essas informações se organizam e se classificam na tentativa de compreender como se pode fazer pesquisa em acervo, sobretudo acervos tombados em museu, partindo das bases conceituais e metodológicas da Documentação Museológica e da Conservação.

1.4 Metodologia

Entende-se *a priori* que para realizar tal estudo, é necessário buscar nos métodos adequados à pesquisa em acervos, considerando a dimensão do repertório documental imbricado ao nosso objeto de estudo, para definir um recorte sobre as questões que levantaremos ao longo do processo do mapeamento.

Primeiramente, é preciso explicar que esse trabalho compreende a aplicação de dois tipos de metodologia científica. Em adequada para sua realização das etapas de pesquisa segue os parâmetros normativos levantados pelas autoras Marina de Andrade Marconi e Eva Maria Lakatos (2017). Assim, o trabalho assumirá um caráter investigativo e descritivo no primeiro e segundo momentos – no sentido de apurar e interpretar as fontes documentais e de levantar e descrever as referências e as normativas acerca do referencial teórico. Já o método de análise apresentado na terceira e última parte refere-se aos instrumentos escolhidos para verificação e

aplicação metodológica na tentativa de responder alguma das nossas perguntas de pesquisa sendo, portanto, o método comparativo e qualitativo.

Sendo assim, a partir do que se encontra na bibliografia acerca da documentação museológica e das propostas metodológicas do campo da Conservação em relação às respectivas normativas, busca-se então comparar com os dados levantados para confirmar ou não as hipóteses lançadas.

A análise comparativa e qualitativa que aplicaremos para esse estudo considera a *Metodologia do Tratamento de Conservação*⁵ proposta pela conservadora-restauradora Barbara Appelbaum (2021). Segundo a autora, essa metodologia consiste em uma proposta para tratamento de conservação para qualquer objeto, pois aborda um amplo espectro acerca das questões que surgem durante a prática de conservação e serve seja para qual for a especialidade, tipologia e uso do objeto (p. 19). Com isso em mente, os critérios definidos para utilizar essa abordagem se devem à sua aplicabilidade ampliada não só a objetos em geral, mas possivelmente para qualquer objeto considerado um bem cultural, ou seja, a metodologia também pode servir para outras perspectivas as quais versam sobre o patrimônio cultural e a salvaguarda de bens culturais em museus, por exemplo, bem como arquivos e bibliotecas.

Nesse sentido, a autora define alguns preceitos básicos, dentre os quais destaca-se “(...)2. As instituições que possuem objetos lhes dão significados com base em suas missões e programas; 3) Os significados que os objetos têm para seus responsáveis legais, e para a sociedade em geral, afetam o objetivo desejável do tratamento” (APPELBAUM, 2021, p. 16). No conteúdo do livro da metodologia, a autora aborda conceitos diversos acerca, por exemplo, da gama de valores atribuídos a objetos, o papel da ciência, apontamentos éticos sobre decisões acerca de tratamentos de conservação, entre outros, além de toda a teoria e fundamentação apresentada na obra embasada em experiências próprias e na larga literatura dos campos interdisciplinares à Conservação e Restauração.

De modo prático, a metodologia é dividida em oito passos que englobam desde a caracterização completa do objeto até a documentação pós-tratamento de conservação, sendo eles (APPELBAUM, 2021, p. 17):

1. Caracterizar o objeto;
2. Reconstruir a história do objeto;
3. Determinar o *estado ideal* do objeto;

⁵ O livro *Conservation Treatment Methodology* foi publicado originalmente em inglês, em 2007 e traduzido para o português brasileiro em 2021 através da iniciativa das Associações Estaduais de Conservadores-Restauradores dos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná.

4. Definir um *objetivo realista* para o tratamento;
5. Escolher os métodos e materiais de tratamento;
6. Preparar a documentação de pré-tratamento;
7. Realizar o tratamento;
8. Preparar a documentação de tratamento final.

Para haver uma aplicabilidade possível para este trabalho, não consideramos aplicar todos os oito passos ao caso do nosso objeto, pelo simples motivo de que a obra de arte em si não é o enfoque desta pesquisa. Seria se a proposta do trabalho fosse atender à demanda de um tratamento de conservação, por exemplo.

Por isso, foi necessário fazer um recorte na metodologia e considerar somente o passo “1) Caracterizar o objeto”, pois esse primeiro passo propõe a aplicação do *Quadro de Caracterização Completa* em que se reúnem, segundo as próprias denominações de categorias informacionais, os **aspectos materiais e imateriais** sobre **as informações específicas e não específicas do objeto**. Essas definições serão explicadas com maiores detalhes no capítulo dedicado à análise e, por hora, bastam apenas atentar para esses termos grifados.

É importante também destacar que a escolha desse recorte se deve, em primeiro lugar, pela proposta do quadro de caracterização em reunir em um só instrumento todas as informações acerca do objeto necessárias para um tratamento em conservação e, portanto, é uma perspectiva da Conservação que pode ser interessante para se pensar a composição da documentação de um objeto que, nesse caso, propomos tal análise através de um bem cultural tombado e musealizado. Em segundo lugar porque, para a salvaguarda de um acervo no âmbito dos museus, é indispensável que haja certa coerência e padronização das informações acerca dos seus objetos e em como eles serão classificados e descritos. As ações de Documentação Museológica visam assim a gestão da informação, pois conforme Padilha (2014):

Cabe ao sistema de documentação museológica gerir e organizar seu acervo a partir da **entrada**, quando são realizados os procedimentos de seleção e aquisição; da **organização e controle**, referentes aos processos de registro, número de identificação/marcação, armazenagem/localização, classificação/catalogação e indexação; e das **saídas**, momento da recuperação e disseminação da informação (FERREZ, 1994 *apud* PADILHA, 2014, grifos da autora).

As categorias de informações são definidas de acordo com parâmetros e diretrizes normativas previstas no campo museológico e, sendo assim, as categorias informacionais compreendem um conjunto de metadados padronizados e definidos de acordo com a instituição para que se destinam os bens culturais.

A definição de “metadado” segundo o dicionário de organização conhecimento (BARITÉ, 2015 *apud* ROCHA, 2019, p. 58) é a seguinte:

Cada um dos elementos de informação que são utilizados para descrever e gerir dados significativos de um recurso de informação da Internet. Todo metadado atua como um ponto de acesso ao documento disponível na Web. Os metadados se organizam em estruturas descritivas que seguem orientações, como as propostas pelo padrão Dublin Core que se assemelha a uma forma de catalogação de documento ou recursos informacionais da rede. A atribuição de metadados pode ser feita automaticamente por um programa informático ou pela ação humana; pode realizar-se no momento de criar o recurso digital ou depois de se encontrar disponível. É conveniente que os elementos de informação presentes nos metadados adotem formas normalizadas para assegurar uma recuperação de informação pertinente e relevante.

De modo objetivo, Rocha (2015, p. 58) explica que “os metadados servem como parâmetro para identificar elementos de descrição, identificação, criando uma hierarquização da informação assim formando vínculos que localiza e recupera a informação para o usuário desse sistema informacional computadorizado”. A depender das funções de cada instituição museológica, estabelece-se um conjunto próprio de metadados, porém, essa definição não se faz aleatoriamente ou à revelia. Ou seja, nos procedimentos de documentação museológica, a padronização e sistematização de metadados são fundamentais para organizar e recuperar os dados que contém informações acerca de seus bens culturais e difundi-las.

Podemos inferir a partir disso que, para que a Documentação seja eficiente para a instituição ou para as funções a que se propõe, ela precisa funcionar de maneira sistematizada e prever dentro da sua estrutura de processamento as etapas na musealização dos objetos como citados acima: entrada, catalogação, indexação etc. A recuperação dessas informações se dá através dos metadados os quais são entendidos como ferramentas que auxiliam na busca e recuperação de informações acerca de um acervo ou específicas de um objeto.

Voltando ao nosso objeto de análise, a obra *Vista do Desterro* parte do acervo do MVM, e conforme aponta a literatura em Documentação Museológica (FERREZ, 1994; BOTTALLO, 2010; PADILHA, 2014) – que será abordada mais à frente no referencial teórico; dentre os instrumentos de registro operados por instituições museológicas na gestão das informações de seus bens culturais musealizados, destaca-se a **ficha de catalogação** cuja função é reunir e organizar em um só instrumento todas informações acerca de um objeto, inclusive a imagem fotográfica dele, distribuindo-as nesse conjunto de metadados previamente definidos. A ficha possui esse caráter de identificar o objeto e indicar a sua documentação, é uma importante ferramenta auxiliar na gestão de acervos e pode ser periodicamente atualizada de acordo com a “vida” de um dado objeto musealizado.

É por este motivo que o escolhemos para limitar o recorte da nossa análise, uma vez que, diante de toda a documentação regular (termos de entrada, saída, aquisição, empréstimo etc.) gerada por um objeto dentro de uma instituição, a ficha pode ser alimentada com informações ao longo do tempo e das atividades do museu. Esses outros documentos regulares gerados pela gestão do objeto, que pela própria definição de “documento” e por sua função não podem ser alimentados ou atualizados, permanecem inalterados uma vez que são preenchidos. Em contrapartida, como dito anteriormente, a ficha tem essa abertura para atualizações e, portanto, não se define como um documento, mas como um instrumento auxiliar (PADILHA, 2014).

De modo objetivo, existe uma normativa regulada por dispositivo legal que determina quais as informações obrigatórias e opcionais que as instituições museológicas devem coletar para descrever bens culturais musealizados, as quais serão exploradas com mais detalhe no capítulo do referencial teórico. Para esse momento basta entendermos que o modelo mais largamente difundido propõe que as fichas de catalogação utilizadas em museus classifiquem as informações de acordo com os grupos: 1. **Identificação e características (aspectos intrínsecos)** ao objeto – características físicas verificadas em exame visual); e 2. **Informações contextuais (aspectos extrínsecos)** – informações simbólicas, históricas e de usos). É importante destacar que essas categorias informacionais têm fundamentação teórica a partir de Peter Van Mensch (1985) e as três matrizes dimensionais que serviu como base para a Documentação Museológica. Esses conceitos também serão abordados no capítulo do referencial teórico.

Sendo assim, pensando nos critérios: i. paridade de função (identificação/caracterização) e de categorias informacionais dos instrumentos que visam reunir em todas os dados acerca dos objetos; e ii. considerando a escolha do método do *Quadro de Caracterização Completa* proposto por Appelbaum (2021) o qual oferece amplitude em termos de aplicabilidade; definimos que o recorte da documentação museológica desse objeto dará o enfoque para a ficha de catalogação.

A análise comparativa e qualitativa será apresentada em dois momentos com o objetivo de ilustrar o caminho percorrido pelas camadas informacionais acerca da obra. No primeiro momento, a análise considerará os metadados como parte de uma estrutura que se coloca na superfície das informações, ou seja, o enfoque será apenas o campo informacional e onde ele se encaixa na ficha sem considerar ainda como e com o que esse campo foi preenchido e

averiguar se esses campos se organizam e coincidem com os campos informacionais do *Quadro de Caracterização*.

No segundo momento, o enfoque será de considerar o teor das informações com que foram preenchidos esses dados e se, da forma como foram coletados e organizados, eles dão subsídios suficientes para a Conservação. Como nosso objetivo é também promover o olhar da Conservação para o tratamento dessas informações, a verificação consiste na tentativa de verificar o encaixe desses metadados nas categorias informacionais do *Quadro de Caracterização Completa*, ou seja, se é possível recuperar da ficha de catalogação as informações que preenchem o *Quadro* e que se fornecem elementos suficientes para a Conservação.

A partir da referência dos instrumentos de registro previstos para Documentação Museológica, dos conceitos apresentados pela literatura da área, e para a aplicação da *Metodologia do Tratamento de Conservação* proposta por Appelbaum (2021), pretendemos lançar as seguintes hipóteses (H1 e H2) para responder às seguintes perguntas (Q1 e Q2) nos dois momentos da análise:

Q1. Como apontado por Padilha (2014) e Bottallo (2010), podemos assumir que a Ficha de Catalogação é um instrumento auxiliar de registro onde estão reunidas todas as informações fundamentais acerca de um objeto, de modo a apresentá-las em formato padronizado inseridas em um conjunto de metadados definidos adequadamente para a instituição museológica. De acordo com as categorias informacionais do Quadro de Caracterização (APPELBAUM, 2007), quais os metadados – acerca das informações específicas e não específicas sobre os aspectos materiais e imateriais do objeto – que contém na Ficha de Catalogação são possíveis de se verificar fazendo o cruzamento do Quadro frente à Ficha?

H1. A nossa hipótese é de que os metadados contidos na Ficha de Catalogação preenchem as categorias informacionais do Quadro de Caracterização, uma vez que esse tipo de instrumento é desenvolvido para contemplar todas as categorias informacionais acerca do objeto, sejam elas de natureza material ou imaterial.

Q2. O campo informacional referente ao estado de conservação de um objeto deve constar na Ficha de Catalogação impreterivelmente, mas em geral, as informações mais específicas no que se refere às ações de Conservação e intervenções anteriores, ou mesmo acerca do histórico do objeto, importantes na caracterização física do objeto, muitas vezes se perdem ou não são inseridas justamente por serem informações

bastante específicas. De acordo com o cruzamento do conjunto de metadados da Ficha de Catalogação, as informações que se referem à Conservação e a profundidade da descrição dessas informações são suficientes para atender às necessidades da Conservação?

H2. Nossa hipótese é que a Ficha de Catalogação contenha as principais informações relacionadas ao objeto e sua materialidade, porém é possível que o grau de profundidade ou especificidade ainda seja superficial ou insuficiente, sendo necessário buscar em documentação ou bibliografia indicada para responder com mais precisão às questões da Conservação.

Para melhor entendimento de toda a metodologia aplicada nesta pesquisa, vale reiterar que o desenvolvimento do trabalho como um todo considera os três capítulos seguintes de acordo com seus respectivos objetivos já apresentados mais acima em 1.3 Objetivos.

Em resumo, a primeira parte da pesquisa de cunho investigativo e descritivo, será feito o levantamento de toda documentação referente ao nosso objeto de estudo, seguida da interpretação e recorte desse material para a elaboração da narrativa a respeito da historicidade do objeto, de quem o produziu e onde está salvaguardado e os movimentos do objeto até onde se encontra atualmente. A segunda parte da pesquisa, de mesmo caráter investigativo e descritivo que a primeira, corresponde à apresentação dos conceitos referenciais do aporte teórico que embasam as discussões do trabalho. A terceira parte, utilizamos o método comparativo e qualitativo partindo de dois instrumentos de coleta de informações acerca de bens culturais, sendo uma perspectiva da Documentação Museológica e outra, a proposta da Conservação.

Por último, vale destacar que o arcabouço teórico e metodológico contemplado nessa pesquisa estão baseados no construto de três grandes áreas da Museologia e da Gestão de Acervos Museológicos: i. Política e Preservação de Acervos; ii. Documentação Museológica; iii. Conservação. Entra também a discussão acerca do Patrimônio Cultural no âmbito brasileiro, área indispensável para se pensar a relação dos objetos considerados bens culturais musealizados ou passíveis de musealização.

1.5 Organização do Texto

Sendo assim, a pesquisa está organizada em três blocos. O primeiro bloco correspondente ao capítulo 2 DA CASA À IGREJA, DA IGREJA AO MUSEU: os caminhos

percorridos por uma obra de arte tombada, que traz a apresentação do objeto de estudo escolhido, bem como a instituição museológica que o abriga. O segundo bloco corresponde ao capítulo 3 DE REPENTE, UM BEM TOMBADO E MUSEALIZADO, que compreenderá a revisão bibliográfica do aporte teórico referentes às três áreas citadas acima, com o intuito de trazer os conceitos e estabelecer relações com ao levantamento documental e com a proposta da análise dos instrumentos.

A apresentação comentada no capítulo 2 com o embasamento e discussão teórica no capítulo 3 servirão de base para a discussão e análise para o terceiro e último bloco, o capítulo 4 ANÁLISE DOS INSTRUMENTOS DE CARACTERIZAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO, que compreende a análise em duas camadas das informações coletadas com a aplicação metodológica da conservação e, então possivelmente, trazer apontamentos para a composição de uma proposta metodológica de registro dos processos e ações de conservação, que não implica somente o estado de conservação do objeto, mas toda a sua extensão documental, para fins de verificação da eficácia, suficiência e otimização dos instrumentos utilizados para tais processos para usos ulteriores.

2 DA CASA À IGREJA, DA IGREJA AO MUSEU: os caminhos percorridos por uma obra de arte tombada

Entre o rasgo pelo tempo alado e a escrita da história e seu estilete.
- Paul Ricœur⁶

O ponto de partida desse estudo é o caso de um objeto de arte musealizado, a pintura em óleo sobre tela de Victor Meirelles de Lima (Florianópolis, 1832 – Rio de Janeiro, 1903), com o título atual registrado de *Vista Parcial do Desterro – atual Florianópolis*, datada de *circa* 1851 e que integra presentemente o acervo permanente do MVM.

Buscamos em bibliografias correspondentes (monografias, dissertações, teses, artigos publicados em revistas e periódicos, no repositório da Biblioteca Universitária e portal Scielo, entre outras) e na documentação museológica arquivados nos meios físico e digital do MVM, os dados acerca da vida e obra de Victor Meirelles. Bem como, nos arquivos e processos digitalizados do IPHAN, em boletins do SPHAN da Hemeroteca Digital e jornais da época (1845-1861) tentaremos compreender os caminhos da obra, e possivelmente como consequência disso, falar do próprio artista e do museu, não sendo o enfoque descrever mais uma biografia do artista, pois é algo que já se tem bastante atualizado.

Portanto, este capítulo será dedicado a trazer uma breve narrativa sobre a história do artista, da sua casa na rua que atualmente leva seu nome, no devir de um museu, a partir das pinturas das vistas produzidas por ele até o seu momento de retorno à cidade do Rio de Janeiro em 1852. Com esse recorte espaço-temporal possivelmente se revelará um pouco da cidade de Nossa Senhora do Desterro do século 19 e a relação deste objeto com ela.

Nesse sentido, o desafio que se coloca nesse capítulo é a tentativa de construir essa história a partir da leitura deste objeto e dos documentos produzidos a partir dele, ou seja, a possibilidade de se levantar uma história tomando como partida um objeto de arte produzida por um artista de suma importância para a sua época em sua cidade natal. A interpretação dessas leituras segue os preceitos éticos do rigor historiográfico ao mesmo tempo que permite abrir espaço para explorar os elementos e lançar algumas hipóteses. Sendo assim, a leitura documental dos arquivos e dos pesquisadores não servirá apenas para confirmar os pontos importantes dessa história, mas colocar fronteiras no que de fato aconteceu acerca deste objeto e nisso que se pauta nossa maior curiosidade em entender tal trajetória.

⁶ Tradução nossa a partir de “Entre la DÉCHIRURE par le temps ailé et l’ÉCRITURE de l’histoire et son stylet”. Inscrição por Paul Ricœur no livro “La mémoire, l’histoire et l’oubli”, Paris, Ed. Seuil, 2000, 675p.

2.1 Um céu partido ao meio no meio da tarde

*Eu sou um céu para as tuas tempestades!
Um céu partido ao meio no meio da tarde!*
- Maria Bethânia

Na literatura reunida que trata da vida e obra do artista, encontram-se muitas informações divergentes no que concerne o título e data atribuídos à esta obra. Dentre todas as *vistas parciais do Desterro* já produzidas por Victor Meirelles, existe uma somente tirada deste ponto da cidade, o adro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos (INSRSB), a obra apresentada logo abaixo e o objeto desta pesquisa.

Figura 1: Vista parcial do Desterro – atual Florianópolis, Victor Meirelles de Lima, circa 1851, óleo sobre tela, 78,2x 120cm.⁷



Fonte: Acervo Museu Victor Meirelles, Florianópolis/SC, 2022.

⁷ “Descrição: Em primeiro plano, piso quadriculado finalizado por mureta. No segundo plano, ao centro, eixo na vertical formado por rua ladeada por casario. No canto direito, localiza-se edificação religiosa. Ao fundo, mar com algumas embarcações e montes recobertos por vegetação. A parte superior da obra é ocupada por representação do céu. Panorama da baía sul da Cidade Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), vista do adro da Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. No canto esquerdo, identifica-se a Catedral da cidade e, do lado direito, as torres da igreja de São Francisco das Chagas.” Fonte: <https://museuvictormeirelles.acervos.museus.gov.br/mvm-acervo/vista-parcial-da-cidade-de-nossa-senhora-do-desterro-atual-florianopolis-8/>

A alusão do título desta seção com esta obra foi devido à primeira percepção, ao observar que as transformações cromáticas no meio da tela lembravam “um céu partido ao meio”, sob o signo dos raios de Iansã⁸ como na música de Maria Bethânia, e depois nos levou a perceber que essas marcas revelam as alterações como vestígios de intervenções anteriores. A Figura 2 abaixo apresenta um recorte dessa parte da tela a partir do qual é possível perceber essas marcas:

Figura 2: Recorte do céu da *Vista do Desterro*



Fonte: Acervo Museu Victor Meirelles, Florianópolis/SC, 2022.

Evidentemente, a imagem está longe da representação das ventanias e dos raios que a nossa imaginação pode nos levar a criar. Se observarmos a posição da luz e das sombras na paisagem na Figura 1, certamente não foi “no meio da tarde” também como na música, mas no alvorecer de uma manhã em que o pintor Victor Meirelles, ainda nos seus anos iniciais de estudo, pensou e projetou esta cena panorâmica da Nossa Senhora de Desterro do século XIX. As transformações na camada pictórica, de fato, foram o ponto de partida que levantou toda a discussão do presente trabalho.

⁸ Nas religiões de matriz africana de origem iorubá, Iansã ou Yansã (em *yoruba Oyá* ou Oiá) é o orixá (divindade) que exerce domínio sobre os ventos e ventanias, tempestades e raios.

Durante algum tempo, a informação mais encontrada nos catálogos e biografias do Victor Meirelles é de que a obra acima havia sido produzida com data próxima a 1846, na mesma época em que o pintor catarinense produziu as aquarelas das Vistas Parciais que veremos mais para frente.

Sobre a datação, no entanto, encontramos no primeiro documento arquivado na pasta do processo de tombamento da obra registrado sob o nº 1.171-T-85/IPHAN⁹ um relato do diretor do Museu Nacional de Belas Artes (MBNA), Alcídio Mafra de Souza, em 20 de agosto de 1985, ao diretor da Divisão de Tombamento e Conservação do SPHAN, Augusto Carlos da Silva Telles, contando o seu receio em assistir impotente à deterioração grave em curso da referida obra. Relata também que possivelmente tratava-se de uma tela de Victor Meirelles pintada em 1862 – ou seja, após seu retorno da Europa e após entrega da *Primeira Missa no Brasil*,¹⁰ e que o quadro se encontrava logo abaixo do arremate do forro da sacristia da Igreja N. Sra. do Rosário e São Benedito (INSRSB), em Florianópolis. É possível verificar o estado de conservação em que a obra se encontrava, recorrendo ao ANEXO A, deste trabalho.

A descoberta se deu na ocasião de uma reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em que o diretor do museu foi à Santa Catarina em janeiro do mesmo ano, em 1985, de modo que a obra foi levada ao MNBA, no Rio de Janeiro, para restauração. Alcídio informa também que o Prof. Donato Mello Jr, pesquisador e historiador da arte, conhecedor profundo da vida e da obra do pintor catarinense, declarou que se tratava da obra “Vista da Baía Sul do Desterro, tirada do adro da Igreja de N. Sra. do Rosário e São Benedito”, que já obtivera notícia da existência da mesma e que “uma antepassada” teria doado à INSRBS, sem data precisa.

Nesta mesma correspondência, Alcídio solicita que, para a preservação dessa obra cuja autoria fora identificada, fosse inscrita no Livro Tombo referente aos bens móveis de valor artístico “por tratar-se de peça de indiscutível valor para o patrimônio da Nação, que já inclui, não só, a casa onde *Vitor Meireles* (sic) nasceu, como também boa parcela do acervo deixado por ocasião da sua morte em 1903 e hoje ao abrigo do Museu Nacional de Belas Artes”. Por fim, o diretor do MNBA sugere que, feitas as devidas gestões junto à proprietária do quadro,

⁹ Processo 1.171-T-1985/SPHAN. Disponível em: <http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/4817?discover?rpp=10&etal=0&query=Vista+da+Ba%C3%ADa+Sul>

¹⁰ A *Primeira Missa no Brasil* é considerada até hoje a sua obra mais célebre, não só pela qualidade técnica e valor artístico, mas, sobretudo, pelo valor histórico na representação da carta de Pero Vaz de Caminha no (não) descobrimento do Brasil, em 1500. A obra faz parte do acervo do MNBA, no Rio de Janeiro.

que a obra ficasse em “permanente exposição” no *Museu Casa de Vitor Meireles* (sic), na mesma cidade.

Durante as ações de caracterização, recuperação e restauro, a tela recebeu um parecer técnico da grande museóloga Lygia Martins Costa¹¹, em que julgando pela foto constatou-se que de fato era uma pintura muito anterior a 1862. Ela menciona alguns pontos interessantes sobre a apreciação de identificação da tela. Primeiro coloca que a composição evocava as duas paisagens do Rio de Janeiro de 1816 de Nicolas Antoine Taunay que o jovem Victor pudera ter observado com interesse quando estudou na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e, então, que tentou retratar a sua cidade (a Desterro) da mesma forma sintetizada. Observou ainda que o desenho era:

[...] inseguro, perspectiva um tanto forçada, claro-escuro ingênuo que denunciam mão pouco experiente. Veja-se no 1º plano, a representação dos elementos do terraço e logo após a dos telhados; na rua, a desproporção das figuras em relação às casas e aos animais. Veja-se os longes insatisfatoriamente obtidos o jogo ambíguo da luz, o tratamento pobre do arvoredo e a falta de aeração, dificuldades que suplantara só depois de estudo sério e demorado na Itália na França.

A partir desse parecer, fica claro que as habilidades técnicas que Victor adquiriu com tanto esmero após sua estada pela Europa resultaram na qualidade que vemos em a *Primeira Missa no Brasil* de 1861, mas não vemos – ainda – em *Vista da Baía Sul do Desterro, tirada do adro da Igreja do Rosário e São Benedito*. Lygia é mais do que assertiva, portanto, na apreciação e no argumento de que, embora justifique-se enquadrar a tela em seu tempo de aprendizado, isso não a desmerece e confirma que o pedido de tombamento é válido. Além disso, Lygia corrobora com a ideia do Prof. Alcídio Mafra de interceder junto à Irmandade do Rosário e que a peça, após restauração, permanecesse no Museu Casa de Victor Meirelles¹² como uma forma de garantir tanto a sua conservação, quanto a integração no sugestivo conjunto de sua obra ali reunido: “simples elo de uma cadeia, mas importante por representar dado momento do processo evolutivo de um dos grandes nomes da pintura nacional”, assina assim Lygia Martins Costa o seu parecer, no Rio de Janeiro em 29 de outubro de 1985.

¹¹ Lygia Martins Costa (1914-2020), museóloga formada pelo Curso Técnico de Museus em 1939, no Museu Histórico Nacional, ajudou a criar o primeiro curso de Museologia e de referência nacional na UNIRIO. Durante a primeira fase do IPHAN, colaborou com assessoria técnica junto a nomes importantes como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

¹² O MVM era assim chamado quando passou a ser designado como museu. No entanto, vale destacar que valeria no caso fosse “a casa” o espaço a ser musealizado, preservando os ambientes da casa segundo suas funções. O MVM é, portanto, um espaço museológico e não musealizado. O imóvel, ao que tudo indica, serviu de armazém e comércio da família, anexada ao lado da casa de sua avó materna e que foi demolida.

Sobre esse período de descoberta de Victor Meirelles como um pintor promissor, esta *Vista do Desterro* em relação às outras *Vistas Parciais*, traduz-se a partir desta breve narrativa de onde vêm esta obra e artista em sua fase de aprendizado, no seu contexto de saída e retorno para sua cidade natal. Esboçaremos assim uma tentativa de promover uma rápida contemplação sobre seu desenvolvimento técnico no início da sua trajetória acadêmica. Em seguida, avançaremos a discussão para o nosso objeto de estudo, considerando que nos limitaremos na temporalidade que antecede seu retorno ao Rio de Janeiro em 1852, e posterior viagem à Europa em 1853.

2.1.1 As vistas do Desterro de “antesdonte”

As primeiras *vistas* pintadas por Victor Meirelles, que estão atualmente salvaguardadas no MVM¹³, foram reproduções em aquarelas sobre papel, como poderemos observar mais adiante. Conforme nos conta o historiador da arte e filósofo, Jorge Coli, “nenhuma das biografias consagradas a Victor Meirelles deixa de assinalar sua primeira formação artística com um certo d. Marciano [sic] Moreno” (2009, p.33). Regis Mallmann (2002) também nos conta que Moreno era o professor a quem foi delegada a tarefa de ensinar os rudimentos da técnica do desenho.

Na bibliografia consultada organizada pelo MVM nos anos 2000 – catálogo de *Museu Victor Meirelles 50 anos* e *Victor Meirelles: Novas Leituras* – encontra-se o nome de quem se aposta ter sido o primeiro professor de Victor Meirelles escrito como “Marciano”. No entanto, nos textos de Jorge Coli (2009) que descreve sua trajetória artística e Regis Mallmann (2002) que descreve sua biografia, ambos usam também como referência a biografia e obra de Victor Meirelles elaborada por Carlos Rubens publicada em 1945¹⁴, de modo que esse equívoco passa a ser identificado como um erro de datilografia pela biógrafa e doutora em Belas Artes Teresinha Sueli Franz (2014, p.88 *apud* PAIVA, 2021, p. 5). Willian Paiva (2021) em um artigo recente explica a confusão aludida por Teresinha Franz:

[...] o nome de seu professor de desenho, D. Mariano Moreno, que, nas últimas décadas, vem sendo escrito de forma equivocada, como D. Marciano Moreno. Depois de uma investigação sobre este problema, percebe-se que a primeira vez que este equívoco se dá é em Carlos Rubens. Justamente a principal biografia de Victor

¹³ Todo o acervo do MVM está disponível online para visualização na plataforma digital de repositório de acervos Tainacan e as “Vistas” podem ser encontradas aqui: <https://abrir.link/aRpzU>

¹⁴ RUBENS, Carlos. **Vítor Meireles**: sua vida e sua obra. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

Meirelles, a que serviu de referência aos pesquisadores que apareceram depois. Trata-se, provavelmente, de um erro de datilografia cometido na página 23 da obra citada (FRANZ, 2014, p.88 *apud* PAIVA, 2021, p. 5).

Com relação à biografia de Victor Meirelles, Teresinha Franz faz um extenso levantamento de pesquisa e consulta em arquivos históricos, eclesiásticos, cartoriais, em sites de genealogia, na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação da Biblioteca Nacional (BNDigital) entre outros bancos de informações, e atualiza reiterando com novas informações sobre a vida de Victor Meirelles.

A autora confirma então que não foi a partir dos 13 anos, como apontado por boa parte da bibliografia anterior, mas aos 10 anos de idade que Victor Meirelles teve sua primeira formação com D. Mariano Moreno (Chuquisaca, 1805 – Buenos Aires, 1876). Seu professor era militar, topógrafo e engenheiro. Na bibliografia encontrada na Argentina, era considerado artista também por conta da formação na área. Confirma o fato também de que era um exilado político do governo Rosas que foi na ilha de Santa Catarina onde ele permaneceu de 1838 a 1852.

Ainda segundo Franz (2017), o professor D. Mariano Moreno tinha o mesmo nome do seu pai, ou seja, era filho de D. Mariano Moreno (Buenos Aires, 1778 – Costa de Santa Catarina 1810) que teve uma participação importante nos feitos que conduziram a Argentina à Independência. Franz reafirma o que os biógrafos antecedentes a ela disseram:

A formação que Victor recebeu dele [D. Moreno, o filho] na Escola de Desenho que Moreno [o pai] criou em Desterro pode ter ido muito além do “desenho geométrico,” como pensaram os biógrafos que me antecederam. (FRANZ, 2017, p.313, acréscimo nosso).

Embora a pintura em aquarela abaixo, *Vista parcial da cidade de Desterro* (Figura 3), esteja datada de meados de cerca de 1849, é possível inferir – mas não confirmar – que, diante das demonstrações de aprendizado adquiridos pelos primeiros anos de estudo no Rio De Janeiro desde 1847 e por isso, ainda aparecem um pouco precoces. Até poderíamos dizer que, dada a habilidade de Victor em fazer perfeitas cópias como forma de prática de estudo e aperfeiçoamento técnico – e tal habilidade veio a ser reforçada posteriormente em reproduções de obras de arte renascentistas e neoclássicas bastante conhecidas –, essa aquarela da Figura 3 contém elementos na distribuição do casario, na posição das palmeiras e dos quintais das casas, e as visíveis torres das Igrejas N. Sra. da Conceição e também a da Igreja N. Sra. do Rosário e São Benedito bastante semelhantes com a segunda pintura que, segundo consta, é de cerca de 1846, ou seja, três anos antes, se as datas conferem.

Figura 3: *Vista parcial da cidade do Desterro – atual Florianópolis*, Victor Meirelles de Lima, *circa 1849*, aquarela sobre papel, 17,2 x 35,8 cm.¹⁵



Fonte: Acervo Museu Victor Meirelles, Florianópolis/SC.

Como dito acima, a obra que segue na Figura 4 mais abaixo é de 1846 a qual contém mais elementos que a sua suposta sucessora, a obra apresentada na Figura 3. A hipótese lançada é que elas tenham sido tomadas do alto da atual Rua Felipe Schmidt (antiga Rua dos Moinhos de Vento), mais um dos pontos altos do centro da cidade – ou do Morro Rita Maria que foi demolido durante o processo de urbanização da capital, como Coelho (2007) presume – de onde é possível ver a Alfandega, o Cais do Porto, a Igreja NSRSB que aparece em todas as vistas da Desterro, porém tiradas de ângulos diferentes. A precisão do desenho das casas, a distribuição ao longo do porto e da praia, talvez uma tentativa do desenhar o Forte Santa Bárbara (onde funciona atualmente o Centro Cultural da Marinha) em uma pequena ilha próxima.

¹⁵ Descrição: Em primeiro plano, casario tendo os telhados em maior evidência. Ao fundo, vegetação, campanário e torres de igrejas. Vista parcial do centro da antiga Nossa Senhora do Desterro, atual cidade de Florianópolis (provavelmente do alto da Rua Felipe Schmidt). Ao fundo torres das Igrejas Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, da Catedral Metropolitana e da Igreja de São Francisco de Assis. Fonte: <https://museuvictormeirelles.acervos.museus.gov.br/mvm-acervo/vista-parcial-da-cidade-de-nossa-senhora-do-desterro-atual-florianopolis-7/>

Figura 4: *Vista Parcial da Cidade de Nossa Senhora do Desterro – atual Florianópolis*, Victor Meirelles de Lima, *circa 1846*, aquarela, guache e grafite sobre papel colado em cartão, 38,8 x 61,0 cm.¹⁶



Fonte: Acervo do Museu Victor Meirelles, Florianópolis/SC.

Como nos conta Franz (2017), foi em março de 1847, quando tinha ainda 14 anos que Victor Meirelles, acompanhado de seu pai Antonio Meirelles de Lima, finalmente parte ao Rio de Janeiro para iniciar os estudos formais na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). O jovem Victor Meirelles nessa época contou com a ajuda de autoridades da Província de Santa Catarina, sendo eles o senador José da Silva Mafra, e o deputado Jerônimo Francisco Coelho. Ainda segundo essa fonte, as obras acima dentre outros desenhos em grafite e aquarela e outras que o tornaram um exemplo de artista prodígio lançando-o para a AIBA em 1847 inclui destacadamente esta aquarela logo abaixo:

¹⁶ Descrição: Vista parcial de uma cidade. Em primeiro plano, à direita, porto e mar com embarcações. No lado esquerdo inferior, sobrados e casas de porta e janela, destacando-se as torres das igrejas. Ao fundo, morros com vegetação. Panorama da baía sul da cidade Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis). Movimento portuário devido a atividade comercial (“comércio de cabotagem”). Aparecem torres da Igreja do Rosário e o palácio do governador. No alto à direita, um edifício com torres (atual Hospital de Caridade). Na parte inferior do hospital, reproduz o antigo bairro da Toca, periferia da cidade. Fonte: <https://museuvictormeirelles.acervos.museus.gov.br/mvm-acervo/vista-parcial-da-cidade-de-nossa-senhora-do-desterro-atual-florianopolis-9/>

Figura 5: *Vista Parcial da Cidade de Nossa Senhora do Desterro – atual Florianópolis*, Victor Meirelles de Lima, 1846, aquarela sobre papel, 35,5 x 61,7 cm¹⁷



Fonte: Acervo do Museu Victor Meirelles, Florianópolis/SC.

Jorge Coli (2009) nos apresenta uma análise da imagem detalhada e proporciona uma noção bastante lógica da influência do seu primeiro professor no que tange aos aspectos matemáticos em calcular a altura dos sobrados e casarios, a distância das janelas, altura das portas e a proporção em relação às figuras humanas e animais, porém, contudo, afirma que não se trata de uma mera reprodução de um desenhista de paisagens urbanas, mas que compunha enfim uma cena quando ele mesmo coloca personagens exercendo algum tipo de função na paisagem e, infere-se assim, que é nesses detalhes que a identidade de artista se revela. Assim:

Existe um claro **caráter documental** nessa aquarela. Sente-se, porém que o desenhista se entrega ao exercício do jogo volumétrico. Em alguns momentos ele se torna mais complexo, particularmente à esquerda, no ponto de convergência das

¹⁷ Descrição: Casario por toda composição. Ao fundo esquerdo duas torres de igreja. A direita vista de uma igreja com inscrição ilegível abaixo. Vista do largo da praça Matriz, hoje atual Praça XV. Ao fundo a Igreja Nossa Senhora do Rosário. Na lateral do largo da praça o Palácio do Governo, anterior a reforma do século XIX. No canto esquerdo da composição as torres da Igreja São Francisco. No largo da praça o autor retrata os diferentes tipos sociais, duas mulheres escravizadas, um casal branco mais dois homens de cartola e casaca que na época representava pertencerem a uma classe social mais rica. Um homem a cavalo com os mesmos trajes. Fonte: <https://museuvictormeirelles.acervos.museus.gov.br/mvm-acervo/vista-parcial-da-cidade-de-nossa-senhora-do-desterro-atual-florianopolis-10/>

trilhas. Descobre-se ali um cavaleiro que trota na rua, exatamente onde os telhados se multiplicam, com suas águas triangulares acrescentando oblíquas aos volumes tratados com esforço.

[...] Essa aquarela precoce de Victor Meirelles, um pouco bisonha, revela bem seu espírito de rigor geométrico. Ou melhor, rigor, não. Espírito geométrico apenas, porque a palavra rigor talvez sugira uma camisa de força, uma imposição expressiva. Ora, a geometria de Meirelles é aérea, tênue, delicada, emergindo sem esforço, mas sem energia.

Há algo de espiritual nessa cena urbana. Sua ingenuidade não revela esforço nem matéria nem espessura. É tramada por traços delicados e cores atravessadas pela luz. (COLI, J. 2009, p.36. Grifo nosso).

Nesse sentido, Coli (2009, p. 36) acrescenta que a obra acima “contém os elementos cruciais que brotarão na produção posterior de Meirelles. O princípio geométrico etéreo, a inflexão luminosa, o cuidado no detalhe.”

2.1.2 A última vista: do adro quadriculado às curvas dos morros, o resto é céu

A notável diferença das primeiras vistas parciais para esta *Vista do Desterro*, que é a obra de arte objeto deste estudo (Figura 1), coloca-se sobretudo na riqueza dos detalhes que ganha a paisagem da cidade projetada nessa tela. Embora ainda precoce, porém prodigioso, Victor Meirelles demonstra certo domínio sobre a técnica à óleo.

É importante mencionar que, segundo a extensa pesquisa de Franz (2017) acerca de seus ateliês, Victor retornou ao Desterro nas suas férias escolares de 1849, 1850 e 1851, durante seu período de estudos na AIBA.

Geralmente chegava na segunda semana de dezembro e voltava ao Rio de Janeiro nos primeiros dias de março do ano seguinte. Nessas ocasiões, aproveitava para produzir as paisagens de sua terra natal que conhecemos. Em janeiro de 1853, foi despedir-se da família antes da longa viagem de estudos na Itália e depois na França, de onde voltou somente em agosto de 1861. Seu pai faleceu na Cidade de Desterro em setembro de 1853, aos 67 anos de idade

Imagino que, nas férias em Desterro, Victor desenhava, fazia estudos, croquis, e esboços, mas, esmerado como era, concluía as vistas da cidade natal no seu ateliê no Rio de Janeiro. Hoje sabemos que a última moradia da família de Victor Meirelles em Desterro ficava na esquina da então Rua Augusta, hoje João Pinto, com o Largo do Palácio, atual Praça XV (FRANZ, 2017, p. 314-315).

Portanto, corroborando com o parecer de Lygia e a partir da leitura de Franz nos parece bastante lógico que Victor Meirelles tenha produzido a referida obra em um período posterior a 1847 e por isso, atualmente a obra teve a data ratificada para *circa* 1851.

Por isso também, parece válido destacar alguns elementos identificados como reflexos do aperfeiçoamento técnico que Victor Meirelles demonstra nesse momento da sua trajetória, os quais já remetem às influências do neoclassicismo se compararmos com os primeiros esboços e pinturas de *vistas da Desterro*. Por exemplo, o céu que preenche metade da paisagem – revelando o ponto alto de visão – e, na outra metade, existe o casario de sobrados distribuído ao longo da Rua Trajano – a antiga Rua do Livramento do séc.19 como poderão acompanhar mais à frente no Mapa da Desterro de XIX –, entre as duas Igrejas Nossa Senhora do Desterro à esquerda (atual Catedral Metropolitana de Florianópolis N. Sra. do Desterro e Santa Catarina de Alexandria) e a Igreja de São Francisco das Chagas à direita.

Todas as construções matematicamente calculadas buscam com um pouco de sucesso a precisão de um cartógrafo, ou topógrafo, ou arquiteto urbanista, embora ainda um pouco rudimentar, mas certamente registra uma notável evolução técnica. No princípio, essa obra é notável do ponto de vista que, como afirma o historiador da arte Coli (2009), já predizia a narrativa artística que inspiraria e caracterizaria a produção de panoramas e vistas de Victor Meirelles. No horizonte da paisagem, podemos ver a Serra do Tabuleiro com o pico mais alto sendo o Morro do Cambirela, no continente. Integra ainda parte da Ilha de Nossa Senhora de Desterro as pontas do Morro José Mendes à esquerda atrás da Catedral e, na outra ponta, o Morro Rita Maria que foi demolido por conta da urbanização da cidade.

O historiador Mário César Coelho, em 2007 na publicação da sua tese acerca dos panoramas perdidos de Victor Meirelles, traz a informação ainda não atualizada de que essa obra também é conhecida como *Nossa Senhora do Desterro vista do adro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito* e que foi pintada provavelmente em 1847, e comenta sobre essa vista em especial:

É uma vista “panorâmica” da Desterro, [...]. Ela faz parte das “vistas” de cidades, da pintura paisagística que incorpora esta “visão do alto”, associada à linguagem da pintura dos panoramas. Estas paisagens de Desterro privilegiam a visão panorâmica acentuando os elementos característicos de uma cidade portuária. Estão associadas aos impulsos descritivos da paisagem, como na cartografia. Vale ressaltar a importância que cumpriu a cartografia neste período de formação de algumas importantes cidades brasileiras (COELHO, M. C., 2007, p 64).

Diante do que foi exposto até aqui, parece importante fazer um parêntese para dizer que, a todo momento em que reuníamos os dados, os documentos, leituras dos largos escritos de pesquisadores para a construção desta pesquisa, sem contar a quantidade de narrativas que divergiam quanto às datas e títulos das obras, nunca o pensamento do historiador e teórico da

memória Paul Ricœur fez tanto sentido quando diz que o documento está entre a memória e a história (RICOEUR, 2000). Em efeito, este trabalho tem um recorte limitado a um espaço e tempo definidos de acordo com os objetivos que o norteiam, porém, parece infinitamente interessante buscar afincos a confirmação de cada data, arquivo, objeto, lugar ou documento, algo que Teresinha Sueli Franz nos proporciona com bastante rigor e critérios de busca além dos princípios éticos, sem contar a habilidade de contar uma boa história, o que tornou essa pesquisa ainda mais enriquecedora.

Retomando a análise de Coli (2009):

A obra é prodigiosa. Não pela habilidade: Meirelles nunca será caracterizado por ser um pintor hábil e muito menos nesses inícios de percurso, quando o aprendizado ainda está se fazendo. Mas pelas escolhas visuais, pelas preocupações específicas que fazem parte do seu gênio (COLI, J. 2009, p.36).

Há um ponto de fundamental importância a ser destacado que concerne o **caráter documental** que estas vistas e outros panoramas que Victor Meirelles produziu, como assinala Coli. A decisão do pintor catarinense em colocar um ponto de fuga “imperativo, rígido, cortado embaixo do terraço no primeiro plano” (COLI, 2009, p. 38) e segue elaborando o seguinte sobre as duas Vistas aqui trazidas (Figura 1 e Figura 5):

O espírito das cidades brasileiras do século XIX o auxiliam nessa tarefa. Ou talvez, melhor dizendo, Meirelles intuiu e serve-se desse espírito. [...] Meirelles via a cidade como um ser autônomo, como ela própria, a cidade, se fazia e queria ser vista.

Em primeiro lugar ela se quer regular, alinhada – numa palavra, geométrica. A lógica do urbanismo luta contra a exuberância natural.

As cidades brasileiras do século XIX cuidavam em fundar-se numa trama ortogonal, expressão da racionalidade mais simples, procurando ordenar-se com clareza. O retilíneo torna-se um ideal de urbanismo civilizador, capaz de corrigir traçados aproximativos. As casas alinham rigorosamente suas fachadas sobre a rua: trata-se de um mundo em que a relação com a natureza é muito diferente daquela na qual vivemos hoje (COLI, 2009, P. 38).

Além das casas e da organização urbana, deve-se ao fato de que a visão tomada para realizar as pinturas das vistas parciais necessitava se posicionar com certa distância para projeção do ponto de fuga, em geral observadas de um ponto alto da cidade, como dito pelos autores, pontos esses por vezes inabitado, ou periférico, ou nos limites da urbanização ainda com bastante presença de vegetação nativa.

No entanto, é possível destacar que, desde as primeiras aquarelas aqui apresentadas, as torres de 3 das 8 igrejas registradas em um mapa da época recebem realce nas imagens, sobretudo a partir da aquarela de 1849 (Figura 3). Na Figura 5, ao lado da atual Catedral

Metropolitana, aparece a sua esquerda a INSRSB, com um pequeno desacerto de perspectiva, se a nossa leitura da imagem estiver correta, uma vez que a igreja se encontra em um sítio mais alto que o da Catedral e possivelmente mais distante também.

O ponto que nos interessa diz respeito a INSRSB, uma vez que foi do seu adro que Victor Meirelles pintou o panorama parcial da cidade, o objeto central deste trabalho (Figura 1). As escadarias do Rosário, em frente à igreja, se tornaram célebres, e são hoje ponto de referência urbano da região central da cidade de Florianópolis.

Figura 6: Igreja NSRSB



Fonte: Google Imagens

Figura 7: Escadarias do Rosário



Fonte: Repositório da UFSC, 2022¹⁸.

¹⁸ Escadaria do Rosário, ladeada pelos seus casarões típicos e com INSRSB ao fundo. Fonte: Repositório da UFSC. Coleção Religião: Igrejas de Florianópolis. <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/136851>

Embora tenhamos poucas, ou quase nenhuma, referência fotográfica da Igreja nesse período, encontramos essa logo abaixo, provavelmente do início do século XX a qual nos apresenta uma ótima vista da INSRSB no final da que era chamada de Rua do Livramento.

Figura 8: Rua Trajano, antiga Rua do Livramento. Ao fundo, a Igreja do Rosário

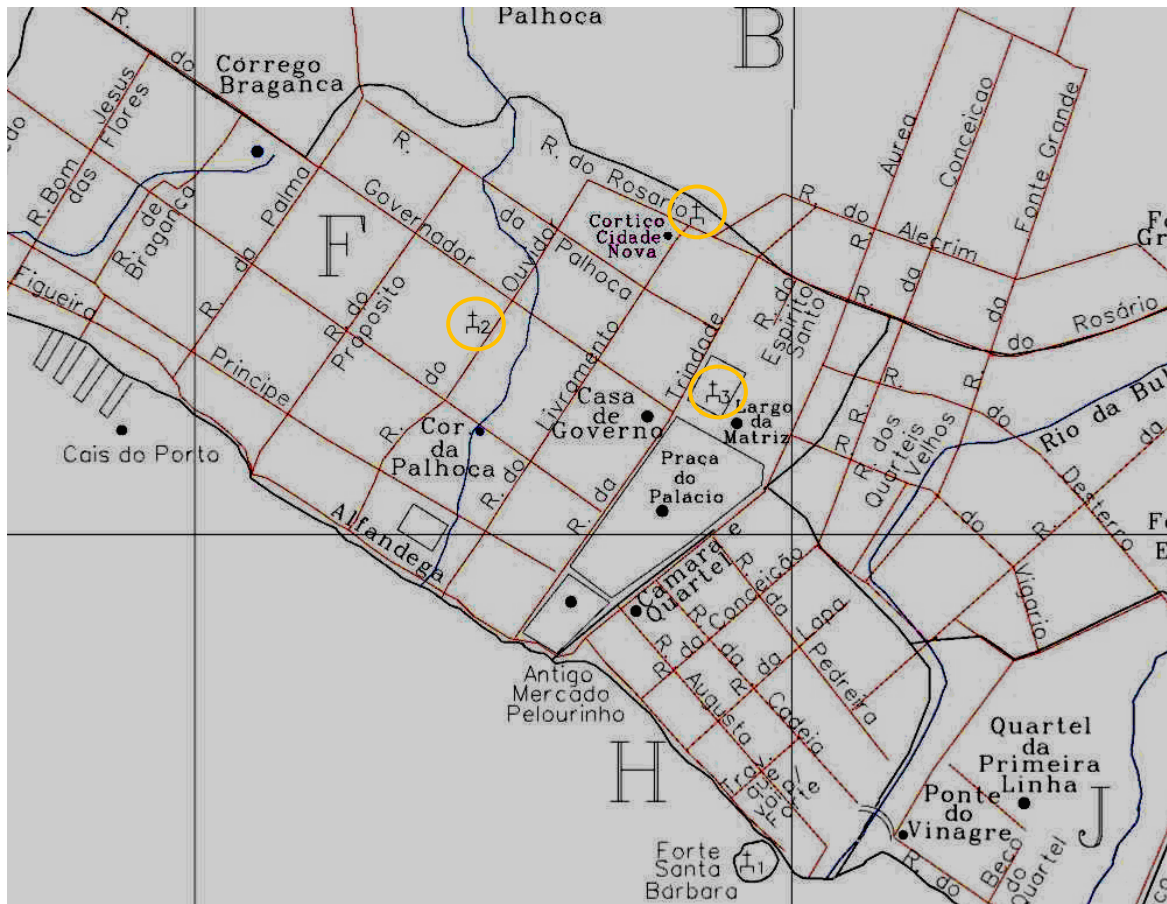


Fonte: CORRÊA, Carlos Humberto P. História de Florianópolis Ilustrada. Florianópolis: Ed. Insular, 2004

Já na Desterro dos séculos XVIII e XIX, a chamada Rua do Rosário (atual Rua Marechal Guilherme), onde a igreja se localizava, era uma área periférica, ainda que bastante próxima à praça central da cidade. Ficava no bairro da Figueira, limite com o bairro do Mato Grosso, ambos hoje parte do centro da Cidade de Florianópolis. À sua frente ficava o cortiço Cidade Nova, e os fundos da igreja era ainda uma área não habitada.¹⁹ Vejamos o recorte do Mapa da Desterro do século XIX (o mapa completo está na sequência) a seguir:

¹⁹ Os dados referentes à Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito (AINSRSB) foram levantados para um Estudo Dirigido sobre O Processo de Tombamento do Conjunto VII, na disciplina de Patrimônio Histórico e Cultural, no ano de 2013, e realizado em grupo pelas alunas Alexandra Abreu, Enedina Salette Ventura, Maria Eugênia Gonçalves de Andrade e Maristela dos Santos Simão.

Figura 9: Recorte do Mapa da Desterro do Século XIX²⁰



Fonte: Elaborado por Sabrina Boeira, NEAB/UDESC, 2013.

Os espaços compreendidos pela Igreja e escadarias faziam parte dos antigos bairros da Figueira e Mato Grosso e concernem as seguintes construções: a Igreja – sendo ela a o ponto mais emblemático do conjunto –, logo em frente a Escadaria do Rosário e outras construções antigas adjacentes e, ao lado da Igreja, a Escola de Educação Básica Lauro Müller.

O conjunto arquitetônico, formado pela Igreja e a escadaria, caracteriza-se como um marco referencial urbano na paisagem do centro de Florianópolis, e se configura ainda atualmente em um espaço de grandes potencialidades culturais da cidade.

²⁰ Elaborado por Sabrina Boeira, a partir da digitalização de material de Eliane da Veiga. É resultado do Projeto Escravidão na Ilha de Santa Catarina, ligado ao Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros – NEAB/UDESC.

Figura 10: Mapa da Desterro do Século XIX



Fonte: Elaborado por Sabrina Boeira, NEAB/UEDESC, 2013.

Os Patrimônios Históricos de Santa Catarina, e especificamente a INSRB, têm seu reconhecimento a partir da iniciativa do provedor responsável na época, Oscar Paulo de Souza, que juntamente com a irmandade fizeram a proposta de venda do quadro de Victor de Meireles de título *Vista da Baía Sul do Desterro tirado do adro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário*

e São Benedito. Segundo fontes do arquivo do IPHAN²¹, do MVM²² e o livro tomo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário²³, em 1993, a Irmandade permutava a importância de Cr\$40.000,00 pelo quadro. No entanto, a venda não se concretizou. A negociação teve fim em 1999, quando o IPHAN garantiu com recursos da união que os altares da Igreja seriam restaurados. Fato consumado, a partir do ano 2000 a obra estava oficialmente doada e até os dias atuais a tela encontra-se como parte do acervo do MVM, nomeada por *Vista do Desterro – atual Florianópolis*, com data de *circa* 1851, como apresentado no início deste capítulo.

Diante de todas as informações encontradas até aqui, ainda restou percorrer outros documentos que contivessem informações suficientes para que então fosse enfim levantada a trajetória deste objeto de arte. Em efeito, o que conduziu a pesquisa a buscar nos arquivos do IPHAN e outros documentos institucionais do museu, foi exatamente essa transformação visível na camada pictórica e encontrou-se toda sorte de informação acerca deste bem cultural, fato que estimulou a levantar as problemáticas desta pesquisa.

No entanto, essa marca percebida no centro da tela com linhas cruzadas – uma simples alusão aos raios – podem remeter a inúmeras possibilidades de interpretação como, por exemplo, podem ser o resultado de fissuras, desprendimentos e craquelês generalizados, ou alterações das soluções, pigmentos ou solventes utilizados em alguma das intervenções recebidas que geraram como resultado, após quatro décadas, essa marcas em diferentes tonalidades que se sobressaíram em comparação com o restante do céu. Ou seja, trata-se de marcas não produzidas pelo artista, mas possivelmente pelos necessários tratamentos de conservação para recuperação da camada pictórica, uma vez que a obra, segundo consta nos documentos do processo de tombamento, foi encontrada em péssimo estado de conservação e com grave deterioramento em curso.

Acerca dessas informações, iremos explorar com maiores detalhes no capítulo 4 que trata da análise dos instrumentos de Documentação Museológica e da Conservação, com o recorte para a Ficha de Catalogação utilizada no MVM. No entanto, desde já é possível visualizar recorrendo aos ANEXO A no final deste trabalho que contêm as fotos do estado de

²¹ IPHAN, p. 106. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1356>.

²² Site do Museu Victor Meirelles. Projeto Expográfico Victor em 4D, 2017/2018. Módulo 4: Dimensão Simbólica - Patrimônio (Vista do Desterro). Disponível em : <https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/longa-duracao/arquivo/projeto-victor-em-4d/modulo-4-dimensao-simbolica/modulo-4-vista-do-desterro/>

²³ AINSRSB Provisão de Confirmação de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pardos e Pretos da Vila de Desterro. 1745. Livro Tombo da Irmandade Beneficente Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Florianópolis, 2006. p. 110.

conservação quando a obra *Vista do Desterro* chegou no MNBA para caracterização, diagnóstico e restauração. As fotografias constam como anexadas aos arquivos do processo do IPHAN²⁴ referente a seu tombamento, mas só estão disponíveis para acesso nos anexos desta pesquisa porque estavam localizadas no arquivo digital do MVM.

Dentre todas as vistas e panoramas já pintados por Victor Meirelles, apenas esta obra foi escolhida para ser tombada como Patrimônio Artístico, listada dentre os bens móveis no Livro Tombo de Belas Artes do IPHAN. Em todo o processo de pesquisa e escrita desse trabalho, ressaltava a cada busca a falta de menção na literatura especializada das nuances acerca do processo de caracterização, identificação e então, de seu tombamento, o que para nós tornou ainda mais interessante levantar essa narrativa para contar a história do objeto a partir do volume de documentos gerados nas duas instituições.

O fato é que mesmo constando na documentação oficial do processo e correspondências arquivadas, a bibliografia posterior ao processo continua citando os equívocos das datas – a saber em que momento de sua trajetória de estudos Victor Meirelles pintou essa tela –, e também dos títulos – qual dentre todas essas *vistas parciais* e *panoramas* se encontra esta como única e tombada –, gerando ainda hoje algumas divergências de informações.

No processo de transferência (arquivo digital MVM) da referida obra, existe um resumo dos trâmites descrito pela diretora responsável do MVM Lurdes Rossetto, onde são apresentadas informações que desfazem qualquer ambiguidade quanto ao longo processo de aquisição da *Vista* no Museu. É possível verificar no Quadro 1 abaixo a reprodução na íntegra das informações localizadas também no arquivo digital do MVM. Segundo consta:

Quadro 1: Descrição do processo de transferência da Obra *Vista do Desterro* – atual Florianópolis da INSRSB para o MVM

| |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Parecer Técnico nº 003/96, emitido pela 11ª Coordenadoria Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, elaborado por Lourdes Rossetto, sintetiza o ocorrido: |
| <ol style="list-style-type: none"> 1. A tela foi descoberta e considerada como autoria de VM (até então era considerada de autor desconhecido), pelo diretor do MNBA, Alcídio Mafra de Souza, por sua ocasião de sua vinda a Florianópolis, no ano de 1985; |

²⁴ Cf. Processo 1.171-T- 1985/SPHAN. Disponível em:

<http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/4817?discover?rpp=10&etal=0&query=Vista+da+Ba%C3%ADa+Sul>

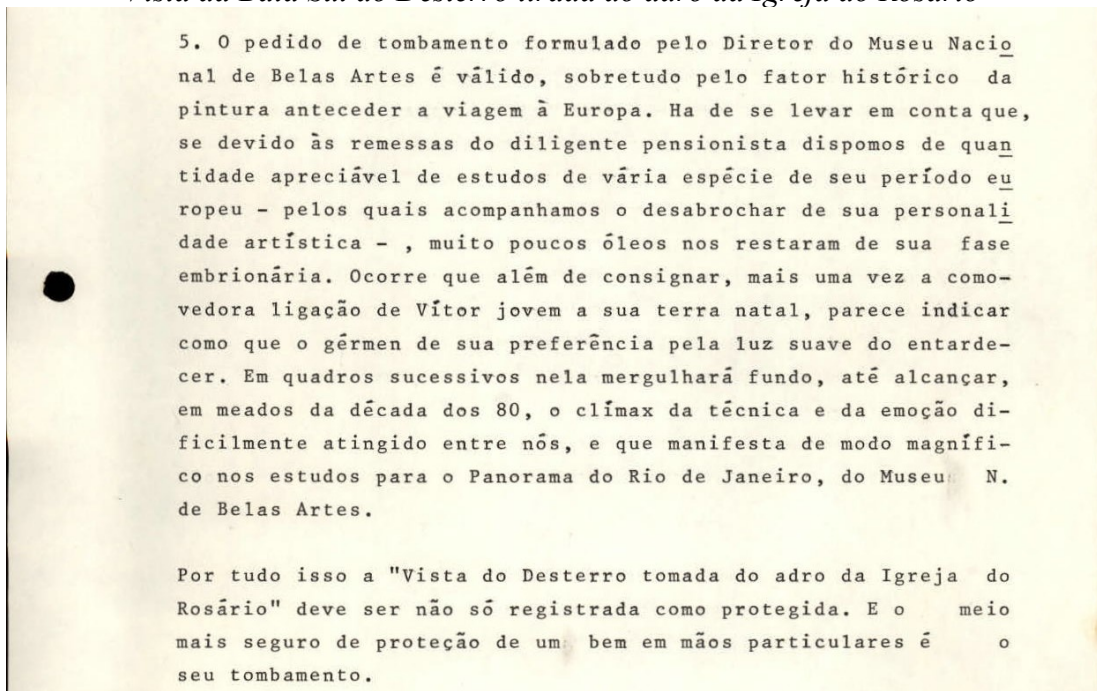
| |
|---|
| 2. Encontrando-se em péssimo estado de conservação, a obra foi retirada da Igreja com o termo de compromisso assinada por Alcídio e também por Dalmo Vieira Filho para, quando restaurada, retornasse à Igreja; |
| 3. Em reunião do Conselho Consultivo do IPHAN, em 18.11.1985, decidiu-se por “sua permanência e exposição no Museu da Casa Natal de Victor Meirelles, e seu tombamento em 17.04.1986. |
| 4. Em 17.09.1986 a tela, totalmente, restaurada retornou a Florianópolis, mas para a Casa Natal de Victor Meirelles; |
| 5. Em 07.03.1988 a Irmandade dirigiu-se ao então diretor da CR/IPHAN, Dalmo Vieira Filho, solicitando a devolução da obra. Após consulta ao prof. Alcídio Mafra de Souza, questionou-se a adequação das instalações da Igreja para o recebimento da referida obra; |
| 6. Em 13.08.1993 o diretor da Fundação Catarinense de Cultura, Iaponan Soares, enviou ofício ao Vice-Governador, Antônio Carlos Konder Reis, relatando a intenção de venda da referida obra por parte da Irmandade da Igreja do Rosário e São Benedito tendo em vista os custos das obras de reparo da cobertura da Igreja; |
| 7. Em 18.10.1993, novamente a Irmandade dirigiu-se ao Secretário da Casa Civil manifestando interesse na venda da obra; |
| 8. Em 04.11.1993, correspondência do Diretor da Fundação Catarinense de Cultura indicou interesse por parte da Fundação BESC para a aquisição da obra, no valor de ██████████; |
| 9. Não tendo sido concretizada a venda, a Irmandade passou a solicitar sempre à Fundação Catarinense de Cultura e não ao IPHAN, a devolução da obra. |
| 10. Em 10.09.1994, a Irmandade instaurou ação judicial pela qual foi determinado o prazo de 10 dias para que a Fundação Catarinense de Cultura procedesse com a devolução da obra; |
| <ul style="list-style-type: none"> • A questão foi resolvida com uma troca de serviços entre IPHAN e Irmandade. O IPHAN financiou os serviços de restauração dos retábulos e do púlpito da Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. O serviço foi executado pela empresa de conservação e restauração de Susana Aparecida Cardoso (projeto e relatório de conservação encontram-se anexos). |
| <ul style="list-style-type: none"> • Em 20.09.2000: Termo de doação que entre si fazem a Irmandade Beneficente N.S. do Rosário e São Benedito como doadora e a 11ª Superintendência Regional do IPHAN/Museu Victor Meirelles como donatária. |

Fonte: Arquivo MVM, 2022.

O processo nº 1.171-T-85 SPHAN reúne além dos documentos que confirmam a autenticidade da obra durante o processo de caracterização da obra que saiu da Igreja do Rosário e restava até o momento como de autoria anônima, garantida pela museóloga Lygia Martins Costa em 29 de outubro de 1985 como também foi corrigida a data de sua produção, ou seja, de que a obra não era de 1846 ou 1847, mas possivelmente de 1851, nos meses em que Victor Meirelles passava o período de férias escolares na cidade de Desterro. Conforme parecer técnico de Lygia (trechos do parecer na Figura 11 e Figura 12):

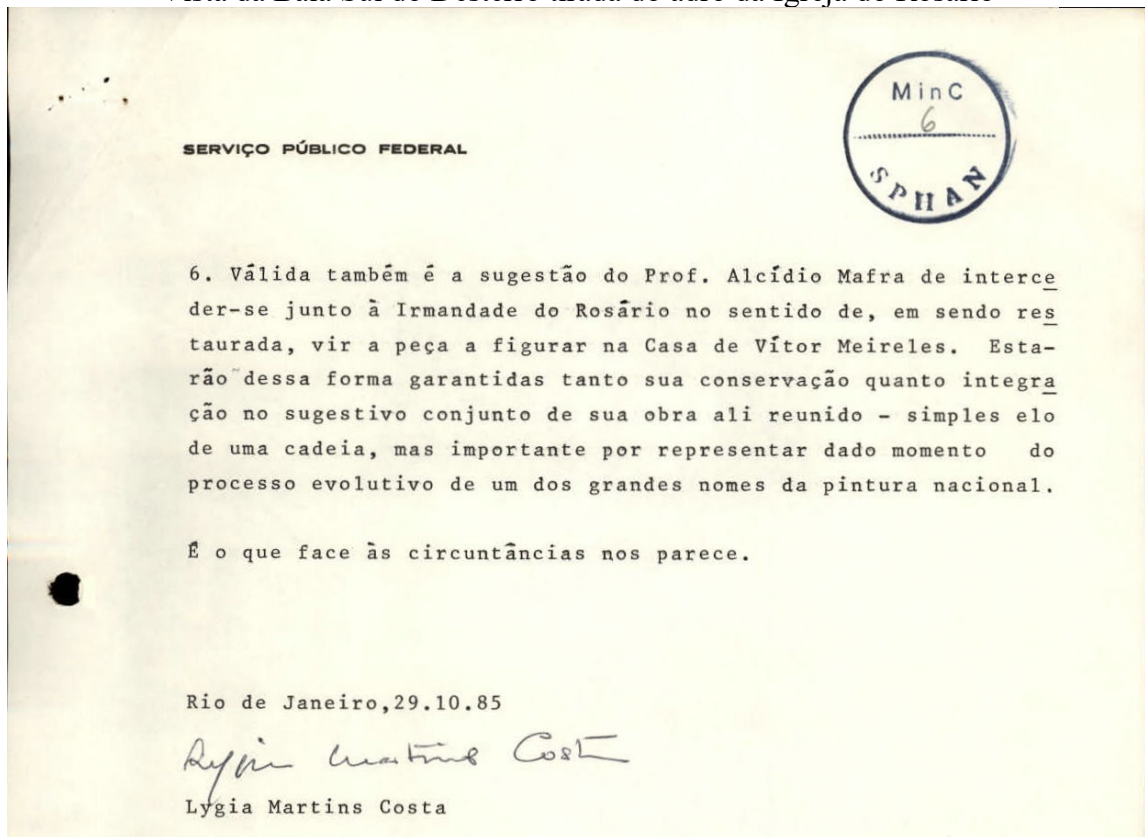
[...] 4. Essa crítica, baseada nos critérios do tempo do pintor e que ele respeitava rigorosamente [sic], justifica-se para enquadrar a tela em sua fase de aprendizado. O que o não desmerece. Já ali se encontra o potencial de um artista, com visão precocemente sensível para a paisagem urbana. Destaque-se os efeitos de luz poente, absolutamente seus, a envolver a igreja e o casario à esquerda (Parecer técnico de Lygia Martins Costa. Processo 1.171-T-1985).

Figura 11: Trecho 1 do Parecer técnico de Lygia Martins Costa sobre a autenticidade da obra “*Vista da Baía Sul do Desterro tirada do adro da Igreja do Rosário*”



Fonte: Processo 1.171-T- 1985/SPHAN, 1985.

Figura 12: Trecho 2 do Parecer técnico de Lygia Martins Costa sobre a autenticidade da obra “Vista da Baía Sul do Desterro tirada do adro da Igreja do Rosário”



Fonte: Processo 1.171-T- 1985/SPHAN, 1985.

No que concerne às suposições sobre como a obra chegou até a INSRSB, podemos encontrar algumas informações a partir de Tayná Dalsasso, que em 2020 produziu uma monografia na qual apresenta uma pesquisa apurada desses eventos contidos nos documentos oficiais, tendo em conta a biografia mais atual do artista. Conforme Franz *apud* Dalsasso (2020):

Existem algumas versões de como a Igreja acabou em posse dessa obra. Uma dessas é de que a tela teria sido oferecida pelo próprio autor, quando em 1862, de volta da Europa, esteve por algum tempo na terra natal. Outra hipótese é de que a tela foi doada à Irmandade, em meados da primeira década do século atual, por uma “ilustre dama catarinense, viúva, sem filhos e sem parentes próximos, devota de Nossa Senhora do Rosário e que, pouco antes de morrer, ofertara “o único bem de família que lhe restara” (FRANZ, 2014 *apud* DALSSASSO, T. 2020, p. 51).

Como não foram encontrados ainda os documentos que confirmem a informação de qual destino levou a obra depois de concluída (se é que foi concluída), se ela permaneceu na cidade de Desterro, ou se ela foi finalizada em outro local, se foi imediatamente doada à Igreja,

ou seja, não se teve notícia nos jornais da época do transporte da obra ou menção da obra em algumas das visitas à cidade natal, muitas delas anunciadas no periódico “Argos”²⁵. Também não se sabe ainda se a *Vista* foi apenas um dos tantos estudos a óleo que o artista produziu – talvez por isso não esteja datada ou assinada – e talvez nunca se encontre respostas para essas perguntas. O que se sabe, e agora retomando Teresinha Franz (2017) sobre os ateliês de Victor Meirelles é sobre o espólio deixado após sua morte em 1903, e a referência de uma obra produzida na mesma época da *Vista do Desterro* sobre outro ponto da cidade (Figura 13):

Em 1851, Victor pintou uma vista da sua rua [Figura 13]. É uma das pinturas que foi transferida da ENBA para o MNBA em 1936. Por que uma obra tão biográfica foi parar na Pinacoteca da ENBA? Não foi uma encomenda do Estado. Nem me parece que a viúva Rozália tivesse doado alguma obra de Victor ao Estado na situação de miséria que dizem ter ficado na ocasião da morte do marido. Tudo indica ser esta uma das pinturas que estavam entre o espólio no último ateliê do artista. Ao que me consta, a única doação que o casal fez à União foi dos três panoramas, em julho de 1902, como disse antes. E isso a imprensa comentou largamente (FRANZ, 2017, p.315. Grifos nossos).

Figura 13: Antiga Rua Augusta, Florianópolis/SC, 1851. Óleo s/cartão, 33,9 x 49,2 cm.



Fonte: Acervo do MNBA/IBRAM/MTur, Rio de Janeiro, 2022.

²⁵ Consultamos a Hemeroteca do Arquivo Nacional as menções da obra e de Victor Meirelles (considerando também as diferentes maneiras que se escrevia seu nome) e não foram encontradas menções a respeito. Há, no entanto, menção às suas visitas, da produção e entrega da obra Primeira Missa no Brasil, de 1861, logo depois de seu retorno ao Brasil e após longa estadia de estudos na Europa.

Além da primeira parte do processo em que há a conclusão do tombamento em ata e registro, troca de correspondências institucionais, foi publicado no Boletim²⁶ do Museu Nacional de Belas Artes (ANO IV – Nº 11 e 12 – Maio/Dezembro 1985) a notícia do tombamento sem no entanto apresentar a informação de como a obra foi parar na Igreja do Rosário: “Ignora-se como e quando o quadro de Vítor Meireles [sic] passou à propriedade da Irmandade, pois sua documentação, do século XVIII, quando se fundou a Confraria, até o final do XIX, se perdeu e nada foi encontrado nos arquivos existentes.”²⁷

Esse mesmo processo contém uma segunda parte que é posterior ao tombamento em 1986. Diz respeito aos pedidos da Irmandade do Rosário em reaver a obra que saiu do escopo da Igreja, mas que, porém, continuava como proprietária. O comunicado interno (ponto 5 do Quadro 1 acima) emitido por Dalmo Vieira Filho foi necessário para responder a esse reclame da Irmandade NSRSB pela obra que já havia retornado restaurada do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), já tinha seu processo de tombamento concluído pela esfera nacional do IPHAN, mas ainda não tinha sido oficialmente doada ou transferida para o MVM. O senhor Dalmo enviou então um comunicado expondo os fatos e reforçando o argumento de que a “Casa Natal Victor Meirelles” seria o ambiente mais adequado para salvaguardar obra de tamanha importância, endossado pelo então Dr. Alcídio Mafra de Souza, o diretor do MNBA.

Houve um momento nessa troca de correspondências institucionais no curso do ano de 1988 (de março a julho) em que Dalmo sugere que a obra voltasse à igreja caso o ambiente apresentasse condições de mantê-la, com intuito de formar um ponto de visita não só do Museu Casa Natal de Victor Meirelles, mas na Igreja NSRSB, considerando que a vista foi pintada do seu adro. A tentativa foi negada com o argumento de que as condições de segurança da igreja não são as mesmas de um espaço museológico. Contudo, ao mesmo tempo, lhes foi informada a impossibilidade legal do Museu Casa Natal de Victor Meirelles em reter a obra e que, portanto, alguma providência em relação à transferência da obra deveria ser tomada, por meio de doação ou algum tipo de comodato, frisando que o processo acontecesse “sem nenhum ônus para a União”. O fato é que a obra permanece no MVM desde o momento de retorno do MNBA, Rio de Janeiro, em 1985.

Tomando como fonte a documentação encontrada nos arquivos do MVM, é importante destacar que apenas os dados considerados informacionais foram digitalizados e não os

²⁶ Cf. Boletim do MNBA http://mnba.phlnet.net/pdf/Boletim_nr_11_12_1985.pdf

²⁷ Cf. Ibidem.

documentos (digitalização do documento físico) e esse é um fator um tanto limitante quanto ao acesso e recuperação das informações. Sobre esse ponto, iremos explorar com mais detalhes na discussão dos dados.

Para fechar essa seção, trazemos um fato interessante diante disso tudo que foi apresentado até o momento. Trata-se de um artigo que noticia os projetos promovidos pelo IPHAN, publicados periodicamente através de um Boletim. A primeira notícia²⁸ revela que o ano de 1984 o MNBA estava dando continuidade ao projeto de recuperação de seu acervo, iniciado há três anos (1981) cujo andamento já tinha propiciado a restauração de mais de quinhentas telas e de cerca de mil obras de arte sobre papel:

Figura 14: Recorte do Boletim do SPHAN, nº 33, de 1984

Novembro/Dezembro 1984

SPHAN 33
próMemória

MNBA: mais duas Batalhas

Dando continuidade ao projeto de recuperação de seu acervo, iniciado há três anos e que já propiciou a restauração de mais de quinhentas telas e de cerca de mil obras de arte sobre papel, o Museu Nacional de Belas Artes promoveu, nos dias 14 e 17 de dezembro, respectivamente, a remoção dos quadros "A Batalha dos Guararapes" e "A Batalha do Avaí". Incluídas entre as maiores telas do gênero pintura de cavalete existentes no mundo, as obras serão as próximas beneficiadas pelo projeto, com o emprego de técnicas exclusivas.

Foto: Paulo Lima/MNBA



"Batalha de Guararapes", já enrolada para transporte

Faccemento da "Batalha do Avaí".



os métodos de tratamento a serem empregados, o que já vem sendo debatido nas reuniões técnicas realizadas pelos restauradores do MNBA.

"É necessário se ter uma visão global dos problemas a serem solucionados, e se promover exames minuciosos e parciais em cada elemento estrutural das obras, como o suporte, o fundo de preparação, a pintura e o verniz" – afirma Magaly Oberlander – "para então, a partir daí, se chegar ao caminho a ser seguido".

Está acertado, porém, que serão feitas a limpeza, os testes de PH, a desacidificação e um tipo de tratamento – ainda em definição – para afixar as camadas de tinta, talvez com a impregnação, pelo dorso das telas, com Beva 371 – produto constituído por um conjunto de resinas sintéticas.

No período de um ano, aproximadamente, os quadros serão restaurados por especialistas do MNBA e, mesmo que não seja necessário o reentelamento, será colocado um tecido de proteção no dorso desses "gigantes" que pesam cerca de uma tonelada cada, com a respectiva moldura, o que lhes garantirá uma segunda vida mais longa. Com este propósito será também reforçado o chassis da obra "A Batalha do Avaí" – no qual existe um vão que será completado – e diminuídos os pesos das molduras dos dois quadros.

Como de costume, será buscado ao máximo o aspecto original das obras, com a exclusão de intervenções anteriores não satisfatórias; o destaque, porém, fica para as técnicas empregadas, que desde a remoção até a reposição dos quadros, envolvem conceitos e métodos nacionais, desenvolvidos a partir de técnicas estrangeiras já consagradas.

Os Quadros

"A Batalha do Avaí", de autoria de Pedro Américo e "A Batalha dos Guararapes", de Victor Meirelles, foram pintadas a óleo, entre 1872 e 1877 e estavam afixadas há aproximadamente 76 anos na Galeria de Pintura Brasileira do MNBA. A primeira mede 11,00 x 6,00 m e exibe cenas de combate entre o exército brasileiro e o paraguaio, e a segunda, de 9,25 x 4,94.5 m, aborda o mesmo tema, só que entre Brasil e Holanda.

No caso específico da obra "A Batalha do Avaí" – a mais rica em detalhes, segundo especialistas – foram necessários dois anos de pesquisas e estudos preparatórios antes de ser iniciada sua execução, que englobou 26 meses de trabalho.

Conforme explica Magaly Cardoso Oberlander, Chefe da Seção de Restauração de Pintura do Museu, os dois quadros encontram-se bastante estragados: "ambos estão com o dorso manchado e rompimento espontâneo do suporte, por causa da acidez e do apodrecimento causados pelas infiltrações provenientes da cobertura do local onde estavam expostos. As camadas de pintura e o fundo de preparação já começaram a entrar em processo de descolamento, e até mesmo a moldura e o chassis do quadro "A Batalha do Avaí" se encontram totalmente danificados".

A Remoção e a Restauração

Os quadros foram previamente preparados para o processo de remoção, cuja fase final – a descida das obras – durou aproximadamente duas horas para cada caso. As telas de lona foram faceadas – protegidas as pinturas – com papel de fibra longa e metil-celulose, além de receberem um faceamento sólido, executado com folha de compensado, sobre espuma, preso à moldura. Totalmente amarradas por cabos de aço em um trifo – espécie de guincho com roldana – apoiado na laje, as obras desceram lentamente, conforme estava previsto.

Depois de terem suas molduras e chassis retirados, as telas serão transportadas para outra sala da Galeria, protegidas por espumas e enroladas em um carretel com 1,10 m de diâmetro; para a realização dos serviços de restauração será fabricada, mediante o aproveitamento da tubulação do antigo sistema de refrigeração do Museu, uma ponte rolante dotada de uma plataforma de madeira, que possibilitará o acesso dos restauradores às partes centrais das telas, que estarão dispostas em posição horizontal.

Ainda quando os quadros se encontravam afixados foram efetuados testes iniciais em suas pinturas, mas as restaurações propriamente ditas só começarão assim que estiverem definidos

21

Fonte: Boletim do SPHAN, nº 34, Jan-Fev 1984.

²⁸ Disponível em: https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bol_sphan&pagfis=929

Podemos lançar uma hipótese a partir daqui – e por que não? – de que o movimento deste projeto de recuperação de obras do acervo do MNBA, ou de artistas ex-alunos da AIBA e professores da ENBA possa ter levado à descoberta da nossa estimada *Vista do Desterro* e, hoje, nos deparamos com uma infinidade de documentos, leituras e releituras, perspectivas e narrativas acerca de um objeto até então perdido no anonimato e no forro de uma igreja. Para tanto, a tarefa de responder a essa hipótese demandaria mais uma longa busca nos arquivos dos museus e outras instituições.

Em certa medida, a possibilidade de acessar, no tempo presente, todo esse volume documental em torno de um único objeto só aconteceu porque, em um dado momento da história, esse mesmo objeto foi considerado importante para além da sua materialidade, o que o levou a tornar-se um bem cultural, em uma primeira instância tombado e, por fim, musealizado. Os objetos salvaguardados sob proteção dos museus são considerados então parte do patrimônio museológico também.

Descrever a biografia de um objeto musealizado, datado de quase dois séculos atrás do nosso tempo, coloca um desafio na investigação de como esse processo ocorreu. Desde o início do processo de musealização da *Vista do Desterro*, a intenção e a vontade de salvaguardá-lo ultrapassava os limites da sua materialidade, desconsiderando até mesmo a possibilidade de descartar a obra caso sua deterioração estivesse mais avançada do que de quando foi encontrada.

Diante da leitura desses processos, nos parece interessante apreciar como é notável o caminho que torna o objeto um documento. Corroborando com o que aponta Arjun Appaduarai (2008) sobre a vida social das coisas, os objetos ganham uma segunda vida quando se tornam patrimônio, isso quer dizer que essa “sobrevida”, ou essa “segunda chance”, ocorre quando o objeto passa a incorporar os valores a ele atribuídos, ao revelar sua representatividade para um dado momento na História e na trajetória daquele artista, ou mesmo para o local em que fora produzido. Corroborar-se também com a ideia de que a dimensão simbólica dos objetos quando musealizados são alargadas e passam a evocar memórias, assumem um caráter de testemunho de uma dada época e, por tudo isso, estão postas as razões que justificam a existência dos objetos museais e dos acervos museológicos.

Os museus em meio a esse processo de escolhas se colocam não só como espaços de salvaguarda da memória, mas também como lugares de poder. Nesse sentido, a última parte deste capítulo contará um pouco da história do MVM a partir da obra e do processo de tombamento do imóvel que um dia pertenceu à família e que hoje abriga a sede do museu.

2.2 A casa do artista que virou museu

Para abrir essa seção, trazemos um outro fato que também diz respeito aos projetos promovidos pelo IPHAN, publicados pelo mesmo Boletim. O artigo²⁹ conta que o MVM acabara de concluir as obras de restauração do sobrado luso-brasileiro contemplado no Projeto de Revitalização das Unidades Museológicas promovido pelo Programa Nacional de Museus (PNM), encaixando perfeitamente no cronograma e orçamento previstos para o ano de 1984.

Figura 15: Recorte do Boletim do SPHAN, nº 34, 1985.

Dando continuidade ao Projeto Revitalização das Unidades Museológicas, que visa atender aos museus não dotados de orientação nas áreas de documentação, museografia e difusão cultural, o Programa Nacional de Museus promoveu a revitalização do Museu Victor Meirelles, instalado na casa natal do artista, situada em Florianópolis (SC), e do Museu Solar Monjardim, antiga residência do Barão de Monjardim, em Vitória (ES), ambos já reabertos à visitação.

O Projeto Revitalização, que tem como prioridade o atendimento aos museus filiados ao PNM, foi criado em 1982 (SPHAN n.º 30, págs. 15 a 19) e de lá para cá foi responsável pela dinamização de museus como o de Arte Sacra de Goiás, Museu das Bandeiras e outros.

Segundo sua coordenadora, a museóloga Célia Corsino, o Projeto em sua fase atual pretende, além de seus objetivos iniciais, fornecer orientações que permitam ao corpo técnico dos museus atendidos, não só dar continuidade ao trabalho iniciado, como colaborar na revitalização de unidades afins, com a supervisão do Programa. “A intenção do PNM é descentralizar o Projeto e coordenar a ação de revitalização sem ter necessariamente que executá-la. Assim, um maior número de unidades poderá ser atendido”, diz Célia.

Victor Meirelles

O Museu Victor Meirelles foi escolhido para revitalização, tanto pela urgência no tratamento de seu acervo, quanto por ser um museu de pequeno porte, encaixando-se no orçamento e no cronograma previstos pelo PNM para o ano de 1984.

Apesar de já ter passado por obras de restauração, a casa precisava de reparos no telhado e na caixa-d'água, de nova pintura e do alargamento da calçada lateral do prédio, a fim de que os carros estacionassem mais longe. Além disso, as paredes encontravam-se tomadas por infiltrações, comprometendo a segurança do acervo, que era protegido da umidade apenas por uma fina camada de cortiça.

Era necessário ainda, determinar uma nova maneira de expor os quadros, pois eles se encontravam dispostos de maneira aleatória e eram pendurados por fios aparentes. A solução foi utilizar painéis de cimento-amianto, presos às paredes por uma estrutura metálica, porém afastados delas por 10 cm. O afastamento proporcionou uma aeração e o cimento-amianto ofereceu a proteção desejada.



Museu Victor Meirelles.



Uma das salas antes da restauração.



O Museu restaurado e a solução dos painéis de cimento-amianto.

²⁹ Cf. Boletim do SPHAN, nº 34, Jan-Fev ano 1985, p. 27 e 28. Disponível em: https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bol_sphan&pagfis=929

Levando em conta os argumentos apresentados no processo de tombamento da obra *Vista do Desterro – atual Florianópolis* (Figura 1), nos parece correto afirmar que o *Museu Casa Natal de Victor Meirelles*, após a reforma e colocação dos painéis expositivos, era um local mais adequado para salvaguardá-la.

Em resumo, o museu que leva o nome do artista Victor Meirelles é uma unidade museológica vinculada atualmente ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) a partir de 2010 e está alocado na antiga casa em que o artista nasceu e viveu parte de sua vida, na Rua Victor Meirelles, nº 59, no Centro Histórico da cidade de Florianópolis.

Atualmente a estrutura física do Museu compreende dois edifícios, o primeiro e mais antigo é um sobrado de estilo luso-brasileiro do final do século XVIII – o qual foi tombado em 1950 como Patrimônio Nacional, como iremos comentar mais a frente –, na esquina com a Rua Saldanha Marinho. Em anexo a este antigo casarão na última reforma que teve conclusão em 2019, está o edifício lateral, da década de 60, cedido pelo governo do Estado de Santa Catarina e assim, a área do MVM passou de 400m² para 740m², recebeu um elevador que possibilita o acesso a todos os andares dos dois prédios, além das escadas aos fundos.

A nova edificação compreende um auditório para eventos, salão para exposições temporárias, Reserva Técnica, Sala de Conservação e Higienização do acervo, salas para oficinas, escritórios onde atua o corpo técnico, Biblioteca, cozinha para funcionários e vigilantes, ambiente de convivência social, ou seja, todo um conjunto de espaços que servirá para contribuir com a manutenção e sustentabilidade do museu.

No plano geral, o MVM também ganhou melhorias estruturais, como climatização automatizada, nova iluminação e implantação de condições de acessibilidade e segurança.

Logo abaixo, na Figura 16, apresentamos algumas imagens atuais do MVM após a última reforma de ampliação. É importante observar mudanças na parte externa, nas calçadas adaptadas e rampas de acesso, que ampliaram as melhorias em segurança e acessibilidade. É possível ver também o elevador envidraçado que dá acesso ao 3º piso do prédio anexado, onde ficam a Biblioteca e o Salão de eventos.

Figura 16: Museu Victor Meirelles após reforma de ampliação de 2019



Fonte: Google Street View, 2022.

Como dito anteriormente, há uma larga bibliografia que afirma que Victor Meirelles nasceu em uma família de origem humilde de imigrantes portugueses e que esse pobre menino saíra de uma pacata cidade Vila de Desterro, na costa catarinense, para despontar no cenário artístico e histórico no período imperial e que o único bem da família era esse sobrado. Ora, em seu artigo Teresinha Franz (2017) ratifica alguns aspectos históricos dos primórdios da biografia de Victor Meirelles e desfazem qualquer menção da família à pobreza:

Victor Meirelles de Lima nasceu em 18 de agosto de 1832, na morada que pertencera aos seus avós maternos, e que pode ter sido dote de Maria da Conceição pelo casamento com Antonio Meirelles, em outubro de 1831. Quando o pai faleceu, Victor e Virgílio receberam-na, entre outros imóveis da família, como herança. Na imagem abaixo [Figura 17], ao lado do sobrado, vemos uma outra casa (térrea). Ela também pertenceu à família do artista. Ambos podem ter sido locais onde Victor produziu suas primeiras obras. Mas não é possível ter certeza de onde ficava seu primeiro ateliê, uma vez que **a família do artista possuía outros imóveis** (FRANZ, 2017, p.313, grifo nosso).

A casa ao lado do sobrado a que Franz faz referência pode ser visualizada a partir da Figura 17 a seguir:

Figura 17: Casa natal de Victor Meirelles. Esquina das antigas ruas da Conceição (hoje Saldanha Marinho) e Rua da Pedreira (atual Rua Victor Meirelles) adquirida pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1946.



Fonte: Reprodução de fotos do Arquivo Noronha Santos, IPHAN, 2022.³⁰

Assim, como confirmam as fontes levantadas por Franz, Victor Meirelles era filho de um negociante de prestígio e bem-sucedido, que entre 1835 e 1839 foi primeiro vice-cônsul de Portugal na cidade do Desterro. Além disso, seu avô paterno que nasceu na cidade do Porto em Portugal, vinha de família conhecida por serem grandes negociantes, cultos e de fortuna, alguns deles se estabeleceram no Rio de Janeiro, próximo ao Imperador. Do lado da sua mãe também havia pessoas ditas cultas, ligadas à literatura, ensino e à administração do Estado, como o seu primo, o poeta Oscar Rosas. Também outro primo por parte de mãe, foi João José da Rosa Ribeiro de Almeida que atou como professor na Desterro, lecionou para o grande poeta simbolista Cruz e Sousa (Desterro, 1860 – Minas Gerais, 1898).

Quando moço na sua partida para o Rio de Janeiro, certamente Victor Meirelles contou com a hospedagem de parentes. E até aqui, as fontes levantadas afirmam que Victor Meirelles

³⁰ Disponível em: <http://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2017/05/Victor-Meirelles-Imagem-Arquivo-Noronha-Santos-Iphan.jpg>

Cf. FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles: biografia e legado artístico. Florianópolis: Caminho de Dentro Edições, 2014, p. 19.

além de não ser um pobre menino de família humilde, tinha imóveis, herança de família e seu pai ainda tinha a posse de pessoas escravizadas. Sua última morada na ilha de Desterro, conforme Franz (2017), era um imóvel de esquina na antiga Rua Augusta, hoje Rua João Pinto, com o largo do Palácio, atual Praça XV³¹, como retratado no quadro da Figura 13. Logo abaixo, na Figura 18, temos outra fotografia referente à casa da Saldanha Marinho (antiga Rua da Conceição) esquina com a Rua da Pedreira (atual Rua Victor Meirelles). A foto possivelmente é posterior à foto da Figura 17, pois percebe-se que não há mais a casa que pertencia aos avós maternos de Victor anexada ao lado do sobrado:

Figura 18: Casa natal de Victor Meirelles. Sem data e sem autoria.



Fonte: Reprodução de fotos do Arquivo Noronha Santos, IPHAN, 2022.³²

Este sobrado cuja história conta que Victor Meirelles ali teria nascido, veio a ser tombado sob o nº de processo 0342-T-44 do IPHAN³³ e título *Casa à rua Saldanha Marinho, nº3 onde nasceu Victor Meirelles*.

No arquivo do processo de tombamento, Rodrigo Melo Franco de Andrade, na época diretor do IPHAN, na troca de correspondência com Heitor Blumm para seguir os encaminhamentos institucionais, informa que o imóvel foi adquirido para a União em fevereiro

³¹ Cf. FRANZ, T. S. In: Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Arista. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella, Rosângela de Jesus Silva (orgs.). Rio de Janeiro: CEFET/RJ. 2017. 346 p.


³² Disponível para consulta em: <http://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2017/05/Victor-Meirelles-Autor-desconhecido.jpg>

³³ Disponível para consulta em: <http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/4694?discover?rpp=10&etal=0&query=Casa+Natal+de+Victor+Meirelles>

de 1946 e escritura pública lavrada em julho do mesmo ano, após as negociações com o antigo proprietário, o relojoeiro Nicolau Camarieri. O sobrado foi comprado pela União por 35 mil cruzados líquidos. Neste mesmo documento, Rodrigo M. F. de Andrade solicita a inscrição em Livro Tombo e informa que o imóvel está à disposição para sediar o Museu Victor Meirelles, em 30 de janeiro de 1950, como podemos ver logo mais na Figura 19:

Figura 19: Documento do processo 0342-T-44 sobre o tombamento da casa de Victor Meirelles.

14
B


 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
 SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL


Proc. 342-T

Conforme consta do arquivo desta Diretoria, a propriedade da casa onde nasceu Vítor Meireles foi transferida à União Federal, em virtude da autorização contida no Decret-lei nº 9.014, de 22 de fevereiro de 1946. Para tanto, lavrou-se em julho de 1946 a necessária escritura pública, firmada pelo antigo proprietário e pelo Chefe da Delegacia do Serviço do Patrimônio da União em Santa Catarina, passando o imóvel a ficar à disposição desta Diretoria, que nele promove a instalação do Museu Vítor Meireles.

Faça-se a inscrição no Livro do Tombo Histórico.
Em 30. I. 1950

Rodrigo M. F. de Andrade
 Diretor do PHAN

P.S. Transmite - a comunicação a respeito ao Serviço do Patrimônio da União.

Em 30. I. 1950


Inscrito nesta data, sob n.º 264,
 a fls. 45 do Livro n.º 2.
 30. I. 50 *C. Drummond*

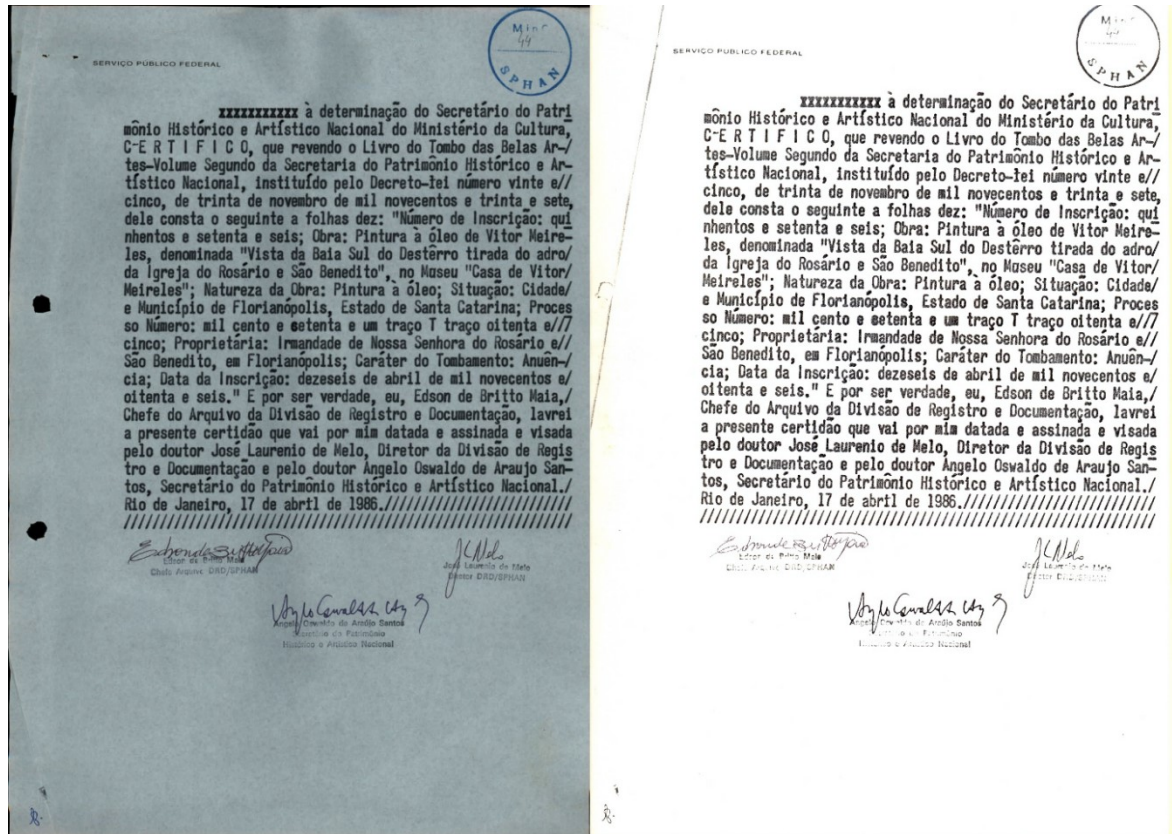
No processo 0342-T-44, parte do acervo do Arquivo Central do IPHAN – Seção Rio de Janeiro (ACI-RJ), observamos uma inscrição, aparentemente à lápis grafite, confirmando o a inscrição de tombamento: “Inscrito nesta data, sob o nº264, a fls. 45 do Livro nº2. 30.1.50 C. Drummond”. A assinatura da inscrição é atribuída a Carlos Drummond de Andrade que, segundo informações indicadas no site do Portal do IPHAN, foi um dos colaboradores do grupo de intelectuais e especialistas próximos à Rodrigo M. F. de Andrade, que emitiu alguns pareceres e atuou no âmbito do IPHAN na sua primeira fase de consolidação do órgão³⁴. Assim também Lygia Martins Costa, mencionada mais acima, que forneceu o parecer técnico sobre a obra *Vista do Desterro – atual Florianópolis* (Figura 1) que serviu para endossar o argumento da importância do seu tombamento.

Outro dado importante a destacar do processo de tombamento da casa que o hoje abriga o MVM, compreende uma abrangência dos documentos que vai de 1944 até 1986. Lembrando que no Quadro 1 há uma menção à busca de documentos que convencesse não só a Irmandade NSRSB, mas às instituições e órgão responsáveis pelos registros de bens culturais que era ilegal a permanência da referida obra no MVM, embora fosse o local mais adequado para a sua salvaguarda.

De fato, existe esse documento emitido em 1986 que atesta e ratifica a permanência da obra *Vista do Desterro* no MVM. Uma cópia deste documento foi incorporada à pasta do processo 1.171-T-85 (da obra *Vista da Baía Sul...*) o que justifica a extensão documental do processo 0342-T-44 alcançar o ano de 1986 e, por isso, presume-se a partir do relato da transferência apresentado no Quadro 1 que o pedido do Conselho Consultivo do IPHAN para reforçar a importância de uma obra de arte tombada permanecer em um local adequado para sua preservação, partiu da relação dos documentos de uma pasta (do tombamento do museu) para outra pasta (do tombamento da obra), como podemos verificar na Figura 20 a seguir:

³⁴ “Essa primeira fase do Iphan, em que Rodrigo Melo Franco de Andrade esteve no comando, é conhecida como a fase heroica, já que além de contribuir para o fortalecimento da instituição, também foi necessário estabelecer uma série de medidas para preservar o patrimônio histórico e cultural do Brasil. Foi nesse momento **que ele recebeu a colaboração de importantes nomes brasileiros**, como Oscar Niemeyer, Luiz de Castro Faria, Sérgio Buarque de Holanda, Heloísa Alberto Torres, Vinícius de Moraes, Gilberto Freyre, **Carlos Drummond de Andrade**, Renato Soeiro e Lúcio Costa. Também se dedicou à instituição **Lígia Martins Costa**, Sílvio Vasconcelos, Augusto Carlos da Silva Teles, Alcides da Rocha Miranda, José de Sousa Reis, Edson Motta, Judith Martins, Paulo Thedim Barreto, Miran de Barros Latif, Luís Saia, Airton Carvalho e Edgar Jacinto da Silva, entre outros (Portal do IPHAN, Grifos nossos).” Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/173>

Figura 20: Documento de 17 de abril de 1986 atestando o tombamento da obra *Vista da Baía Sul do Desterro tirada do adro da Igreja do Rosário e São Benedito* no processo do IPHAN 0342-T-44 (à esquerda) e a cópia do mesmo documento no processo de tombamento 1.171-T-85 (à direita).



Fonte: Processo 0342-T-44/SPHAN,1944 e Processo 1.171-T- 1985/SPHAN, 1985.

O que se sabe a partir de 1986 é, em suma, o que foi contado mais acima acerca do processo de transferência da obra da igreja ao museu. A estimada pintura à óleo descoberta e retirada do anonimato foi restaurada e parecia mais coerente retornar para a cidade de Desterro. No entanto, ela vem do MNBA e nunca retornou à igreja. A intenção clara da salvaguarda de um bem cultural permeia todos os procedimentos institucionais, às vezes até mesmo desobedecendo as normativas vigentes enquanto o processo se desenrola. E o fato de existir um museu que leva o nome e que foi supostamente a morada do artista reforça ainda mais o poder de disputa pela obra que pertencia à Irmandade nessa arena que chamamos de Patrimônio. Ora, a Igreja também tem seu edifício tombado, assim como o sobrado luso-brasileiro, mas o que importa são aspectos intangíveis que implicam os valores não só culturais, mas históricos, atribuídos a esses espaços.

Entende-se que há sempre uma hierarquia de valores motivada politicamente para justificar o que ser preservado ou destruído. Da perspectiva museológica, os objetos recebem o

status de valor inestimável de acordo com as suas trajetórias e ressignificações, pelas mudanças de funções de acordo com o lugar ou do grupo. Mas não somente essa categoria supostamente elevada, os critérios de atribuição de valor acontecem sem que haja uma intencionalidade explícita, ao mesmo tempo que a intencionalidade de transformar um objeto em um bem cultural e patrimônio (e também passível de musealização) dependem muito de como se dão os fluxos das relações de poder com estes objetos ou ideias ou práticas ou qualquer outro instrumento de memória, de história, de mediação simbólica entre os diferentes mundos, espaços e tempos, entre visível e o invisível, o tangível e o intangível, o material e o imaterial.

Pensando nesse sentido, dentre contradições, tradições, do que é natural ou social, depende muito por qual lente pode-se observar esses fenômenos do patrimônio – e por que não pensar através do museu também? – porém, vale dizer que na equação final, olhar por seus diferentes ângulos ou perspectivas narrativas não altera como as coisas aconteceram, como as coisas se dão na concretude do tempo e dos fatos.

O que se pode absorver dessa história é também que, muito diferente do que se assumiu por décadas, Victor Meirelles não era um menino pobre, nem seu talento foi descoberto ao acaso. Ele teve não só acesso às aulas de desenho e geometria desde criança, bem como também o favoreceu bastante as indicações do meio político que o levou a estudar na AIBA, no Rio de Janeiro, em 1847. Além de parentes próximos ao monarca do império, a família de Victor Meirelles possuía além de alguns imóveis, também tinha conexões sociais e políticas com camadas de poder tanto na cidade de Desterro, quanto na capital nacional da época, o Rio de Janeiro.

Traçando um panorama, nessa disputa ganhou o museu, por possuir uma obra tombada em seu acervo de relevante valor artístico e histórico, e ganhou a igreja também que teve seu interior todo reformado e continua em pleno funcionamento das atividades da Irmandade.

Agora, partindo de um ponto de vista puramente técnico, talvez se a obra tivesse sido documentada, com data e assinatura e nunca saberemos a intenção de Victor Meirelles ao produzi-la – podia ser, como dito anteriormente, mais uns de seus estudos à óleo –, talvez seu estado de conservação seria diferente, ou talvez a obra nunca fosse descoberta. Pensar nessas hipóteses ou possibilidades, em efeito, não resolvem o problema que se coloca quando um bem de valor artístico (pela autoria) e histórico (pela paisagem projetada em um momento x da História) necessita usar das políticas de preservação e salvaguarda para que se mantenha estável e tenha sua vida prolongada pelo maior tempo possível.

Isso também nos leva a pensar no que se refere a obras ou acervos tombados dentro de espaços museológicos. Existem fronteiras muito tênues entre os processos de patrimonialização e de musealização que valem a pena serem trazidas para reflexão. Essa diferenciação é importante também do ponto de vista técnico. Vejamos o próximo capítulo a seguir.

3 DE REPENTE, UM BEM TOMBADO E MUSEALIZADO

Uma coisa é o fato acontecido; outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado no escrito, de forma melhor, para que o povo creia no acontecido

- Filme *Narradores de Javé*³⁵

Qual a noção que temos de um bem tombado do início desta leitura até aqui? Podemos presumir que não foi de repente, mas às custas de muito papel, selos, correspondências, carimbos, assinaturas, datas, fotografias, arquivos, recibos, apreciação, pareceres, mais correspondências, viagem para lá, visita aqui, pesquisa, argumenta, sustenta o argumento, conversa que vem, relato que vai, coloca em anexo, anexa ao processo, solicita, manda para lá, recebe aqui, confirma recebimento, confere, exige, negocia, sugere, nega, aceita, verifica, faça-se cumprir a lei, solicita a inscrição, se for aceita: lavra o documento, mais carimbo, assinatura, registra, então inscreve lá: número tal, folha tal, livro tal. Documenta tudo. Pronto, um bem tombado! Acabou? Não... Agora, permanece.

Propor esse exercício de reflexão sobre as práticas que acontecem nas entranhas dos órgãos que cuidam dos bens culturais – mas não apenas isso, já que são responsáveis também por identificar, gerenciar, normatizar, registrar, tomba, salvaguardar, proteger, preservar, conservar, educar, difundir, comunicar, entre outras tantas atribuições – é uma tarefa redundantemente laboral, para não dizer extenuante. Outro verbo que poderia incluir nessa lista copiosa seria “disputar”, pois assim se radicam os campos patrimonial e museológico, que coexistem e atuam como em arenas de disputa. O que entra nesse confronto são memórias, representações, histórias, esquecimentos, territórios, escolhas, vontades e novamente temos mais uma lista infindável de vocábulos. Mas quem evoca o quê e quando nesses espaços, nesses tempos? Quem são os agentes ou os agenciamentos responsáveis por evocar, legitimar e tornar as coisas, as pessoas, os objetos, os edifícios, as ideias, as práticas culturais, um lugar, uma performance como “algo mais” e que, portanto, deve ser protegido?

Este capítulo é dedicado a apresentar um resumo do arcabouço teórico acerca da Patrimonialização e Musealização, na tentativa de responder a alguns destes questionamentos. Importante também para entender no que consiste a diferenciação desses processos cujas práticas e agenciamentos estão implicadas nesse território de disputa, trazendo os principais

³⁵ NARRADORES DE JAVÉ, Eliana Caffé (direção). BRASIL, Lumiere/VídeoFilmes, 2003, 102 minutos, sonoro/colorido.

conceitos imbricados. A proposta aqui é também um convite à reflexão, a partir desta leitura sobre a lógica dessas práticas dentro e fora das instituições.

Portanto, é pertinente a tentativa de explicar do que se tratam as noções relacionadas a esses processos partindo do que está estabelecido pelas normativas vigentes estipuladas pelas leis, decretos e resoluções normativas, considerando que esses são os instrumentos legais que regulamentam, organizam e direcionam o funcionamento das instituições e o ofício das/os profissionais atuantes das áreas específicas, afins e correlatas.

Devemos advertir que não aspiramos, como um dos nossos objetivos neste estudo, descrever todo o caminho da formação do construto teórico dos campos do Patrimônio ou da Museologia, nem discutir a fundo as teorias cujos conceitos estão implicados, mesmo que para trazê-los e expô-los neste trabalho, exista a escolha de posição, ou perspectiva, de como apresentá-los. Para tal aprofundamento, é altamente recomendada a leitura das teorias e elaborações seminais acerca do campo museológico contemporâneo nacional, em Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1990), Marília Xavier Cury (2009), Regina Abreu (2009), Mário Chagas (1996; 2005; 2009; 2014), entres outras. Em tempo, vale dizer que assumimos que a perspectiva crítica está sempre inerente ao processo de análise e escrita, sobretudo quando se trata de campos epistemológicos, metodológicos e práticos que lidam com as esferas sociais e suas representações.

3.1 Patrimonialização

Primeiramente, os processos de “Patrimonialização” e “Musealização” correspondem a dois tipos de agenciamentos, fundamentalmente semelhantes por tratarem das representações coletivas da memória social, porém, com diferenças de ordem metodológica e prática, regida também por normativas e legislações correspondentes específicas. Antes de explicar do que se trata cada campo específico, é importante trazer as noções de patrimônio cultural e bens culturais.

O construto acerca da noção de patrimônio, até período anterior à Revolução Francesa em 1789, partia da ideia ainda reduzida a qual remetia a um conjunto de coisas consideradas bens materiais (móveis e imóveis) transmitidos de uma geração para outra por diferentes motivos de interesse, sendo seu possessor quem detém o poder da transmissão e determina que valores atribuir, como e para quem transmiti-los (LENIAUD, 1992), em geral em uma cadeia de gerações e relações familiares. Ou seja, o termo “patrimônio” se relacionava mais com

sentido de “herança”, quando ainda não se pensava no significado cultural atribuído ao termo. Corroborando com Desvallées e Mairesse (2014, p.73), a noção mais antiga que se tem da dimensão cultural de patrimônio aparece em 1690 em Leibniz (*apud* DESVALLÉES & MAIRESSE, 2014) e que veio a ser retomada somente após cem anos, no final do século XVIII.

Desde os largos efeitos da Revolução Francesa em 1789 como um grande marco na História, os Estados Nacionais em formação passam a se espelhar na referência francesa e assumir a responsabilidade sobre o que se entendia por patrimônio (CHOAY, 2011), com objetivos claros de proteção da memória nacional diante das instabilidades políticas, econômicas e sociais, tomando como menção a “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996). Sendo assim, “a ideia de patrimônio está irremediavelmente ligada à noção de perda ou de desaparecimento potencial – este foi o caso a partir da Revolução Francesa – e, igualmente, à vontade de preservação dos bens” (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2014, p. 73).

O próprio sentido básico do termo passa a ser ampliado ao longo do tempo à medida em que suas representações também começam a sair de um âmbito mais restrito e particular, para dar conta de uma dimensão mais social e pública de patrimônio, como um bem comum alargada pelas demandas do tempo presente e das sociedades em curso de modernização.

Nessa corrente, a transformação do conceito segue se moldando em coerência com os cenários políticos e sociais de cada Estado frente às discussões promovidas no âmbito internacional. Da perspectiva etimológica, nas raízes latinas já se encontra a concepção cultural do termo patrimônio a partir da década de 1930, especialmente na administração italiana, uma das primeiras a adotar o termo *patrimonio*, que usava anteriormente *beni culturali* (bens culturais) para a mesma designação. Enquanto nas anglo-saxônicas a escolha foi por *property* até 1950, e depois *heritage* para diferenciar de *legacy* (herança), conforme Desvallées e Mairesse (2014). Ainda segundo os autores, o sentido de patrimônio cultural relacionado estreitamente a bens imóveis perdurou por quase todo o século XIX, colocando em evidência os monumentos históricos em detrimento de outros bens culturais os quais, por sua vez, não eram inteiramente legitimados como parte de um patrimônio cultural (RIEGL, 1903 *apud* DESVALLÉES & MAIRESSE, 2014).

Essa ampliação conceitual se deve também às sistemáticas mudanças no campo patrimonial, fruto de embate, debates e negociações levadas por especialistas em grandes mesas de discussão, em conferências de conselhos internacionais (ex. UNESCO, Cartas Patrimoniais etc.), sobretudo ao longo do século XX, no cenário pós-Segunda Grande Guerra, o que reforça novamente a retórica da perda dos bens culturais.

Corroborando com a fala de Martin R. Schärer³⁶ (2009), é importante entendermos que os conceitos aqui colocados são noções intelectualmente resumidas, fazem parte de um construto abstrato fundado em elaborações e construções que se dão no plano concreto e social. Evidentemente, não são, contudo, noções que vêm de modo natural, mas sócio e culturalmente construídas. Isso quer dizer que as transformações no plano social acarretam mudanças também nos campos epistemológicos (em como se estrutura o conhecimento), e considera-se assim, portanto, que as transformações no campo patrimonial e museológico se dão de modo multifacetado e interrelacionado sincronicamente.

Desse modo, a concepção acerca de patrimônio começa então a moldar-se segundo o conceito antropológico de Cultura (LARAIA, 1985), e não mais na noção baseada em “herança cultural” – preservada para poucos –, quando sai de uma camada particular determinada e defendida por uma elite dominante ou de intelectuais de cada tempo, para ganhar corpo na esfera pública e comum, como um bem que deve ser protegido pelo interesse da sociedade em geral.

Ao passo que a noção de Patrimônio Cultural então ganha novo espaço nas discussões modernas, o conjunto de coisas e edificações – os tais bens culturais móveis e imóveis considerados patrimônio no sentido mais objetificado e material do termo –, passam a considerar outras categorias, por sua vez, aquelas de outras naturezas. Esse novo conceito vai abrir a discussão para novas categorias de patrimônio, que não englobam somente os bens materiais (tangíveis) móveis e imóveis, mas também os bens de natureza imaterial.

Esse processo histórico de construção do campo patrimonial e de definições no âmbito nacional brasileiro começam a ser teorizadas e propostas por Mario de Andrade por volta da década de 1930, sendo que parte do seu projeto lançado – ao menos a que contempla os bens culturais de natureza material – figurou no cenário patrimonial brasileiro passando a ser garantido por lei a partir do Decreto nº25 de 1937³⁷, estabelecida pelo governo de Getúlio Vargas, visando garantir a organização sistemática e o registro do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural, assim:

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional **o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja preservação seja de interesse público**, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional

³⁶ Na época da publicação, Martin R. Schärer era vice-presidente do ICOM e fez esta fala em 17 de março de 2008, na abertura do ano acadêmico no Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) da UNIRIO, Rio de Janeiro, Brasil.

³⁷ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm

valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (BRASIL, 1937, grifo nosso).

Apenas em 1988, nas reformulações constitucionais pós-ditadura no Brasil, e diante das várias demandas recorrentes da própria sociedade e dos organismos criados – como o IPHAN por exemplo para gerir a proteção desde a sua criação em 1937 –, é que a Constituição Federal passa a adotar uma ótica mais ampla sobre as categorias de **Patrimônio Cultural Brasileiro**, segundo os artigos nº 215 e 216 da CF de 1988³⁸:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: **I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.** (BRASIL, 1988, grifo nosso).

Assim, a noção contemporânea de Patrimônio Cultural rediscutida nos conselhos da UNESCO, aprova somente em 2003, em Paris, uma Convenção³⁹ que vai dar conta da salvaguarda específica do Patrimônio Cultural Imaterial. No Brasil, a lei que passa a vigorar sobre essa categoria acontece somente a partir do Decreto nº 5.753 de 12 de abril de 2006⁴⁰:

1. Entende-se por "patrimônio cultural imaterial" **as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.** Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, **será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável.**

2. O "patrimônio cultural imaterial", conforme definido no parágrafo 1 acima, se manifesta em particular nos seguintes campos: **a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais** (BRASIL, 2006, grifo nosso).

³⁸ <https://www.vademecumprevideciario.com.br/legislacao/art/cf8800000001988-215>

³⁹ https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por

⁴⁰ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/decreto/d5753.htm

Vale lembrar que antes mesmo desse decreto, havia mecanismos de registro dos bens de cultural imaterial, uma vez que estavam previstas desde a Constituição de 1988. A legislação referente é o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000⁴¹, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI)⁴².

Em suma, é possível desenhar o perfil histórico da construção do campo patrimonial apenas olhando para esses quatro mecanismos legais destacados acima, expostos no Quadro 2:

Quadro 2: Esquema cronológico dos dispositivos legais do campo do Patrimônio Cultural

| Dispositivo legal | Descrição |
|--|---|
| Decreto de lei nº25/1937 | Sistematiza o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; |
| Artigos 215 e 216 da Seção II da Cultura CF/1988 | Amplia a noção de patrimônio histórico e artístico nacional para bens culturais materiais e imateriais; |
| Decreto nº 3551/2000 | Cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial para registro de bens culturais de natureza imaterial; |
| Decreto nº5753/2006 | Regulamenta as normativas para registro do patrimônio cultural imaterial. |

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Oficialmente, as demandas de ordem prática de proteção ao patrimônio ficaram a cargo da instituição criada para essa função, o SPHAN (atual IPHAN), criado em 1937 como apontado anteriormente, sendo implementadas nas primeiras décadas de acordo com a concepção de patrimônio vigente. Ou seja, as escolhas e decisões em relação às edificações, monumentos e construções que deveriam ser protegidas pelo Estado frente à urbanização

41

http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Decreto%20n%C2%BA%203_551%20de%2004%20de%20agosto%20de%202000.pdf

42 <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/418>

acelerada eram tomadas por parte dos agentes do SPHAN⁴³(MAGALHÃES, 2004). Para tanto, era necessário haver um instrumento legal de registro e nessa conjuntura a escolha foi pelo processo de tombamento.

Como já demonstrado anteriormente, a criação de políticas de preservação na primeira fase do SPHAN serviu para registrar e tombos os bens considerados patrimônio cultural, selecionados de acordo com critérios baseados em valores históricos, artísticos ou de excepcionalidade, por exemplo. Fica evidente o discurso da “pedra e cal” a qual privilegia e promove a salvaguarda sobretudo do patrimônio arquitetônico de matrizes coloniais em detrimento de outros bens culturais, considerados monumentos históricos. O aspecto privilegiado era a materialidade do bem edificado, bem como todos os valores históricos e estéticos relacionados e, embora os avanços das discussões no campo patrimonial, a ideia de patrimônio baseada nessa noção de edificação ainda perdura no senso comum nos tempos atuais.

Os instrumentos vigentes, criados e readaptados para tombos os bens culturais materiais móveis e imóveis e registrar os bens culturais imateriais, são os seguintes Quadro 3:

Quadro 3: Instrumentos de Tombamento de Patrimônio Cultural Material e Registro de Patrimônio Cultural Imaterial⁴⁴

| Livros do Tombo: inscrição dos bens culturais móveis e imóveis de natureza material | Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial |
|--|--|
| Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico: Onde são inscritos os bens culturais em função do valor arqueológico, relacionado a vestígios da ocupação humana pré-histórica ou histórica; de valor etnográfico ou de referência para determinados grupos sociais; e de valor paisagístico, englobando tanto áreas naturais, quanto lugares criados pelo homem aos quais é atribuído valor à sua configuração paisagística, a exemplo de jardins, mas também cidades ou conjuntos arquitetônicos que se destaquem por sua relação com o território onde estão implantados; | Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas |

⁴³ <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/46>

⁴⁴ <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/608#:~:text=Livro%20do%20Tombo%20Hist%C3%B3rico%20%2D%20Neste,memor%C3%A1veis%20da%20hist%C3%B3ria%20do%20Brasil.>

| | |
|---|--|
| <p>Livro do Tombo Histórico: Neste livro são inscritos os bens culturais em função do valor histórico. É formado pelo conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no Brasil e cuja conservação seja de interesse público por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil. Esse Livro, para melhor condução das ações do Iphan, reúne, especificamente, os bens culturais em função do seu valor histórico que se dividem em bens imóveis (edificações, fazendas, marcos, chafarizes, pontes, centros históricos, por exemplo) e móveis (imagens, mobiliário, quadros e xilogravuras, entre outras peças);</p> <p>Livro do Tombo das Belas Artes: Reúne as inscrições dos bens culturais em função do valor artístico. O termo belas-artes é aplicado às artes de caráter não utilitário, opostas às artes aplicadas e às artes decorativas. Para a História da Arte, imitam a beleza natural e são consideradas diferentes daquelas que combinam beleza e utilidade. O surgimento das academias de arte, na Europa, a partir do século XVI, foi decisivo na alteração do status do artista, personificado por Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564). Nesse período, o termo belas-artes entrou na ordem do dia como sinônimo de arte acadêmica, separando arte e artesanato, artistas e mestres de ofícios;</p> <p>Livro do Tombo das Artes Aplicadas: Onde são inscritos os bens culturais em função do valor artístico, associado à função utilitária. Essa denominação (em oposição às belas artes) se refere à produção artística que se orienta para a criação de objetos, peças e construções utilitárias: alguns setores da arquitetura, das artes decorativas, design, artes gráficas e mobiliário, por exemplo. Desde o século XVI, as artes aplicadas estão presentes em bens de diferentes estilos arquitetônicos. No Brasil, as artes aplicadas se manifestam fortemente no Movimento Modernista de 1922, com pinturas, tapeçarias e objetos de vários artistas.</p> | <p>manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;</p> <p>Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.</p> |
|---|--|

Fonte: Portal do IPHAN, 2022.

A divisão exposta no quadro acima é fundamental para desfazer qualquer ambiguidade no que se refere aos instrumentos normativos de coleta, tombamento e registro. Quando selecionado segundo os critérios de valores atribuídos e intencionalidade de preservação, o bem cultural material atravessa um processo de tombamento. Já o bem cultural imaterial passa por

um processo de registro de acordo com outros parâmetros específicos de seleção e intencionalidade os quais devem ser reavaliados a cada 10 anos após feito o registro, como uma forma de avaliar e atualizar a representatividade das práticas culturais para um dado grupo. A conclusão de ambos os processos confere a esse bem, não importa sua natureza, o status de **Patrimônio Cultural**. Nesse sentido, o processo a que nos referimos acima é chamado de **Patrimonialização**, e os objetos desse processo são **bens culturais materiais e imateriais**.

Em vias de conclusão com relação ao que foi exposto acima, Chagas (2009) em *Imaginação Museal*, na parte *As Portas do Domínio Museal e Patrimonial*, já questionava a ideia de “patrimônio integral” que se assemelha bastante à essa noção generalizada de considerar tudo “patrimonializável”. O ponto de conflito se coloca acerca das universalidades e singularidades, ou seja, pelas arbitrariedades de se naturalizar o que é natural e a despolitização do patrimônio de tornar uma pseudo-harmonia.

A alusão feita por Chagas (2009) às duas portas parece ser interessante de relacionar aqui porque, a primeira se refere à porta francesa da Igreja de Saint-Denis, e a segunda a brasileira, da Igreja de São Miguel e, então, o domínio patrimonial entra nesse momento, no caso francês, com a retórica da preservação que se constrói sobre a ameaça de destruição e da perda, já no caso brasileiro, a porta foi perdida, vendida e passa a ser utilizada com o próprio dispositivo de preservação. Por fim, tanto a presença ou a ausência da porta, a destruição ou a preservação, o que importa é o “corpo portal imaginário” que é o patrimônio cultural atravessado por contradições, conflitos, resistências, frentes de poder e linhas de força.

Podemos inferir que até poucas décadas atrás, o esboço de pensar a tangibilidade e intangibilidade ainda era bastante tímido no campo do patrimônio, embora não fossem negadas. Era inegável a existência dessa dimensão imaterial do patrimônio, principalmente quando se trata da acepção cultural do termo. Porém, as instituições de salvaguarda, sejam museus, arquivos e bibliotecas, já se encontravam no curso de estabelecer subsídios suficientes que atendessem à demanda do que se colocava no tempo presente.

Nesse caso, pode-se pensar que a necessidade de reformulação das ideias e dessas políticas é inerente ao seu tempo e ocorre à medida que ele passa. Um importante passo nesse sentido foi a formulação das tais políticas que acabamos de expor e que também aproximamos nossa crítica, talvez não pela sua urgência, mas na forma como se constroem. Contudo, entende-se que os princípios e critérios precisam ser constantemente testados no tempo presente.

3.2 Musealização

As diferenças são muito tênues entre o processo descrito acima e o da **Musealização**, considerando que essa diferença não reside na natureza do que pode ser musealizado que, igualmente, pode ser patrimonializado também. Via de regra, qualquer coisa, de natureza material ou imaterial, móvel ou imóvel, viva ou morta, em meio físico ou em meio virtual, pode ser musealizada. A diferença reside, portanto, na função que cada processo vai exercer sobre os bens culturais e no conjunto de ações realizadas implicadas no processo. Para a Musealização, sua função é tornar absolutamente qualquer coisa musealizada, e não necessariamente dentro um espaço físico ou museológico. Porém, esse processo não acontece por acaso, não sem critérios, não sem escolhas em detrimento de perdas, não sem as disputas de memórias, de poder e de esquecimentos. Assim como o processo de patrimonialização.

Para explicar do que se trata esse conceito, vale mencionar novamente a fala de Schärer (2009) quanto à materialidade:

A relativa importância da materialidade e os termos relacionados “autenticidade” e “identidade” dependem da época e de suas correntes filosóficas predominantes. Na modernidade ocidental, os valores estão ligados à materialidade (fetichismo do objeto), os quais mudaram como resultado do processo de secularização. Isso, porém, não é o caso dos tempos recentes ou para muitas civilizações não-ocidentais. Nessas culturas, a identidade está ligada ao ritual e ao simbolismo, o próprio objeto material – o vaso, por assim dizer – é permutável ou renovável enquanto o que ela incorpora permanece inalterado. Assim, o imaterial e não o material (que ao extremo pode ser destruído) tem primazia. Ainda assim, o “patrimônio imaterial” deve de alguma forma estar atrelado a algo material, por mais fugaz que seja, para que seja comunicada e vivenciada (SCHÄRER, 2009, p. 87. Tradução nossa).⁴⁵

Retomando *Conceitos-chave de Museologia*, Desvallées e Mairesse (2014) apontam que o processo de musealização, de um ponto de vista restritamente museológico, seria “a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa do seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela o estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um ‘objeto de museu’ que se integre no seu campo museal” (DESVALLÉES & MAIRAISSÉ, 2014, p. 57). Buscando ampliar a noção apresentada acima, os autores explicam

⁴⁵ Traduzido a partir de: “The relative importance of materiality and the related terms “authenticity” and “identity” depend upon the era and its predominant philosophical currents. In Western modernity values are linked to materiality (object fetishism), which have changed as a result of the process of secularization. This, however, is not the case for earlier time periods or for many non-Western civilizations. In these cultures identity is linked to ritual and symbolism, the material object itself – the vessel, so to speak – is exchangeable or renewable as long as that which it embodies remains unchanged. Thus, the immaterial and not the material (which in the extreme can be destroyed) has primacy. Still, “intangible heritage” must somehow be tied to something material, no matter how fleeting, for it to be communicated and experienced.”

que se trata de um processo que “produz ‘musealidade’, valor documental da realidade, mas que não constitui, com efeito, a realidade ela mesma” (p.57).

Essa noção ampliada se aproxima bastante dos apontamentos de Schärer (2009) que, por sua vez, também traz uma dimensão mais aprofundada do que envolve o processo de musealização:

A musealização é um processo temporalmente indefinido, parável e reversível; basicamente, pode acontecer a qualquer hora e em qualquer lugar, tanto no nível individual quanto no social. Etimologicamente falando, o termo “musealização” refere-se apenas a colecionar, preservar, exibição e outras funções que ocorrem em um museu. O fenômeno é, porém, universais. A musealização fornece mais do que apenas segurança física (acumulação de tesouros) para objetos; também assegura o valor intelectual, o valor emocional (lembrança), o valor religioso (símbolos), bem como o valor estético (“a melhor” da coleção) e valor de conhecimento dos objetos. Musealização no nível individual e no nível social não são os mesmos. De fato, dependendo do contexto, muitas vezes acabam por conferir uma status diferente para um e o mesmo objeto. Só porque algo pode ser musealizado para uma pessoa, isso não significa que necessariamente tenha a mesma qualidade para todos.

Nesse sentido, basta pensar em objetos de arte e de culto nas igrejas. Processos de musealização no nível individual são definidas por biografias pessoais e sociais como bem como por um código pessoal. Processos de musealização em nível coletivo são definidos por questões sociais complexas (SCHÄRER, 2009, p. 88. Tradução nossa).⁴⁶

De modo mais objetivo, o processo de musealização contempla todas as esferas de atividades museológicas ora designadas pelas suas funções: **preservação** (seleção, aquisição, descarte, gestão, conservação, documentação), **pesquisa** (acesso à informação, contribuições para fins de catalogação, por exemplo) e de **comunicação** (difusão da informação através de exposição, de ações educativas, de publicações etc.) conforme apontam Desvallées e Mairesse (2014, p. 57).

Ainda segundo Schärer (2009):

Através do processo de musealização, as coisas são reavaliadas e assumem uma nova qualidade: **musealidade**. Tornam-se **documentos** como portadores de direitos individuais ou coletivos. memória e tradição, e tornam-se **testemunhas** com uma

⁴⁶ Traduzido a partir de: “Musealization is a temporally indefinite, stoppable and reversible process; basically, it can happen at any time and at any place, on both individual and social levels. Etymologically speaking, the term “musealization” refers only to collecting, preserving, displaying, and other functions that take place in a museum. The phenomenon is, however, universal. Musealization provides more than just physical security (hoarding treasures) for objects; it also secures the intellectual value, the emotional value (remembrance), the religious value (symbols), as well as the aesthetic value (“best of” collection) and knowledge value of objects. Musealization at the individual level and at social level are not the same. Indeed, depending upon the context they often end up conferring a different status to one and the same object. Just because something can be musealized for one person, it does not mean that it necessarily has the same quality for everybody. In this connection, one need only think of art and cult objects in churches. Processes of musealization at the individual level are defined by personal and social biographies as well as by a personal code. Processes of musealization at the collective level are defined by complex social issues.”

qualidade de sinal designada que é não intrínseca à coisa em si. Esses documentos e testemunhas são chamados **musealia** (SCHÄRER, 2009, p. 88. Grifos do autor. Tradução nossa).⁴⁷

De acordo com o foi apresentado acima, entendemos que assim como para o campo do Patrimônio Cultural, que seu ‘objeto’ são os bens culturais materiais e imateriais; para a Arquivologia, que seu objeto é o próprio documento; para a Biblioteconomia, o livro; para a Museologia, os objetos museais ou *musealia*, dentro dessa concepção, são seus instrumentos de mediação simbólica possibilitados pelo processo de musealização (ou seja, o conjunto de processos/atividades) através do qual tornam-se documentos, imbuídos de informação e significados.

Naturalmente, o trajeto histórico da formação do campo da Museologia também não se deu de forma abrupta. Ao passo que se pensavam as relações da sociedade com os bens culturais, a Museologia atravessava todos esses enfrentamentos conceituais, epistêmicos, metodológicos e práticos também, na tentativa de formar bases para classificação, documentação e preservação de coleções e acervos. As ações de musealização, portanto, precisam estar preparadas para lidar com estas contradições e oferecer mecanismos para que estas memórias sejam acessadas através de instrumentos competentes. Assim como a memória é responsável por gerar coesão social, esta construção também pode gerar cisões, embates, coalizões.

No Brasil, temos alguns importantes marcos regulamentários por meio de dispositivos legais para área da Museologia. Em 2003, o (extinto) Ministério da Cultura (MinC) do Governo Lula lança a Política Nacional de Museus (PNM)⁴⁸ o qual estabelece sete eixos de trabalho: i. Gestão e configuração do campo museológico; ii. Democratização e acesso aos bens culturais; iii. Formação e capacitação de recursos humanos; iv. Informatização de museus; v. Modernização de infraestruturas museológicas; vi. Financiamento e fomento para museus e; vii. Aquisição e gerenciamento de acervos museológicos; como uma forma de organizar a demanda crescente de atualização do campo museal.

A criação deste importante documento para o cenário museológico nacional foi resultado de uma convenção em comemoração dos 30 anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile promovida pelo *International Council of Museums* (ICOM) e ocorrida em 1972, que

⁴⁷ Traduzido a partir de: “Through the process of musealization, things are re-valued and assume a new quality: museality. They become documents as carriers of individual or collective memory and tradition, and become witnesses with a designated signal quality that is not intrinsic to the thing itself. These documents and witnesses are called musealia.”

⁴⁸ https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/02/politica_nacional_museus_2.pdf

aconteceu no Brasil em 2002. Foi a partir desse período que tal instrumento, em consonância com o movimento de várias outras esferas da política e da cultura nacional (com participação do IPHAN inclusive), é que se possibilitou a consolidação de uma rede de organizações que tratam da dinâmica dos museus. Também criam outros mecanismos de planejamento para o setor museal, tal qual o Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), conforme apontado por Assis e Lopes (2014, p. 55). Os autores indicam também que, embora o setor museológico estivesse nos primórdios da sua própria organização política no século XXI, já havia museus no Brasil desde meados do século XIX. Para dar conta da demanda do setor, cria-se o Estatuto dos Museus através do Decreto de Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009⁴⁹, com sua posterior regulamentação em 2013⁵⁰, observando-se o seguinte:

Art. 1º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, **as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.**

Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades.

Art. 2º São princípios fundamentais dos museus: I – a valorização da dignidade humana; II – a promoção da cidadania; III – o cumprimento da função social; IV – a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental; V – a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural; VI – o intercâmbio institucional. (BRASIL, 2009, grifo nosso).

A importância de mencionar esses marcos regulamentários versa no sentido de explicar a necessidade de uma normatização que dê conta de atender às demandas de cada tempo no campo museológico. Isso nos leva a pensar no ofício de profissionais atuantes em instituições museológicas que precisam ter uma conduta coerente não só com a lei, mas com os preceitos éticos atrelados a esse tripé da **preservação, pesquisa e comunicação** e suas demais atividades.

Esse grande guarda-chuva de três pontas serve como um guia das ações práticas de coleta, registro, organização, divulgação e difusão entres outros procedimentos que ocorrem nesses espaços de salvaguarda, pois, tornar uma “coisa” “algo” musealizado requer seguir uma série de fundamentos pré-estabelecidos pelo campo. Quando um objeto considerado um bem cultural material entra no registro do museu como integrante de seu acervo, mesmo que não

⁴⁹ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2009/lei/11904.htm

⁵⁰ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm

tenha sido tombado, esse objeto passa a ser considerado parte do patrimônio dentro daquela instituição. É nesse momento que entra a função do Livro Tombo, que nada mais é que um documento em que o objeto é registrado, que recebe um número de registro único (obedecendo a lógica de codificação da instituição) e junto a esse registro, inscrevem-se todas as informações essenciais daquele objeto. No Brasil, após a implementação do Estatuto dos Museus, a PNM e o PNSM, uma série de novos decretos leis, resoluções e portarias do IBRAM também foram criadas para dar conta de organizar, ajustar, normatizar e regulamentar as ações no cotidiano das instituições museológicas, como podemos ver abaixo:

Quadro 4: Esquema cronológico dos dispositivos legais para o campo da Museologia

| Documento ou Dispositivo legal | Descrição |
|--|---|
| Política Nacional de Museus lançada em 16 de maio de 2003 pelo (MinC) | Sistematiza o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; |
| Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009 | Institui o Estatuto Brasileiro de Museus |
| Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009 | Cria o Instituto Brasileiro de Museus |
| Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013 | Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o IBRAM. |
| Resolução Normativa IBRAM nº 1, de 31 de julho de 2014 (revogada pela Resolução Normativa IBRAM nº 6, 31 de agosto de 2021) | Normatiza o Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados (INBCM) em consonância com o Decreto nº 8.124. |
| Resolução Normativa IBRAM nº 2, de 29 de agosto de 2014 (revogada pela Resolução Normativa IBRAM nº 6, 31 de agosto de 2021) | Estabelece os elementos de descrição das informações sobre o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico que devem ser declarados no Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados, em consonância com o Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. |
| Resolução Normativa IBRAM nº 6, 31 de agosto de 2021 | Regulamenta a Declaração de Interesse Público de bens culturais musealizados ou passíveis de musealização. Revoga as Resoluções Normativas nº 1 e nº 2 e regulamenta os arts. 11 e 12 do Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. |

Fonte: Adaptado pela autora a partir de IBRAM (2022).

Sendo assim, é importante trazermos nesse momento a Resolução Normativa nº 2, de 29 de agosto de 2014⁵¹, que estabelece os elementos de descrição das informações sobre o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico que devem ser declarados no Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados, em consonância com o Decreto no 8.124, de 17 de outubro de 2013.

É importante mencionar, antes de comentar sobre a normativa de descrição de bens culturais musealizados, que a Resolução Normativa do IBRAM nº 6, de 31 de agosto de 2021⁵² mencionada no Quadro 4, regulamenta os seguintes arts. 11 e 12:

Art. 11. Fica instituído o Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados - Inventário Nacional, instrumento de proteção e preservação do patrimônio museológico, a ser coordenado pelo IBRAM, para os fins previstos no art. 41 da Lei nº 11.904, de 2009.

§ 1º O Inventário Nacional será constituído de informações sobre os acervos dos museus brasileiros, públicos ou privados, fornecidas diretamente pelos museus.

§ 2º Após o envio inicial das informações, os museus atualizarão periodicamente a situação de seu patrimônio perante o Inventário Nacional, por meio da inclusão dos bens adquiridos e descartados nos doze meses anteriores.

Art. 12. A inclusão de informações dos acervos dos museus brasileiros no Inventário Nacional não implica qualquer restrição quanto à propriedade, posse ou a qualquer outro direito real sobre os seus bens.

Do mesmo modo, leva-se em conta nesta normativa os bens culturais de caráter museológico considerando a seguinte noção:

[...] bens materiais que, ao serem incorporados aos museus, perderam as suas funções originais e ganharam outros valores simbólicos, artísticos, históricos e/ou culturais, passando a corresponder ao interesse e objetivo de preservação, pesquisa e comunicação de um museu (IBRAM, 2021).

No que se refere ao ato de descrição dos bens culturais musealizados no INBCM mencionado no art. 7 “os elementos de descrição que deverão compor as informações no preenchimento da declaração do inventário, de acordo com as especificidades das áreas da Museologia, da Biblioteconomia e da Arquivologia, são os seguintes” (IBRAM, 2021):

⁵¹ <https://antigo.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/09/Resolucao-Normativa-n2-de-29-de-agosto-de-2014-revogada.pdf>

⁵² <https://antigo.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/09/Resolucao-Normativa-Ibram-n6-de-31-de-agosto-de-2021.pdf>

Quadro 5: Esquema adaptado da Resolução Normativa nº 6 de 31 de agosto de 2021 do IBRAM

| Elementos de descrição para identificação do bem cultural de caráter museológico | |
|--|---|
| I - Número de registro | informação obrigatória do registro individual definido pelo museu para identificação e controle do objeto dentro do acervo |
| II - Outros números | informação facultativa de numerações anteriores atribuídas ao objeto, tais como números antigos e números patrimoniais |
| III - Situação | informação obrigatória da situação em que se encontra o objeto, o seu status dentro do acervo do museu, com a marcação das seguintes opções: a) localizado; b) não localizado; c) excluído |
| IV - Denominação | informação obrigatória do nome que identifica o objeto |
| V - Título | informação facultativa da denominação dada ao objeto atribuído pelo autor, curador ou pelo profissional da documentação |
| VI - Autor | informação obrigatória do nome do autor do objeto (individual ou coletivo); |
| VII - Classificação | informação facultativa da classificação do objeto segundo o "Thesaurus" para Acervos Museológicos ou outros vocabulários controlados |
| VIII - Resumo descritivo | informação obrigatória do resumo da descrição textual do objeto, apresentando as características que o identifique inequivocamente e sua função original |
| IX - Dimensões | informação obrigatória das dimensões físicas do objeto, considerando-se as medidas bidimensionais (altura x largura), tridimensionais (altura x largura x profundidade), circulares (diâmetro x espessura) e peso |
| X - Material/ técnica | informação obrigatória dos materiais do suporte que compõem o objeto, hierarquizando sempre a sua maior área confeccionada/manufaturada e a técnica empregada na sua manufatura |
| XI - Estado de conservação | informação obrigatória do estado de conservação em que se encontra o objeto, na data da inserção das informações |

| | |
|-------------------------------|---|
| XII - Local de produção | informação facultativa da indicação geográfica do local onde o objeto foi confeccionado |
| XIII - Data de produção | informação facultativa da data ou período de confecção/produção/manufatura do objeto |
| XIV - Condições de reprodução | informação obrigatória com a descrição das condições de reprodução do objeto, indicando se há alguma restrição que possa impedir a reprodução/divulgação da imagem do objeto nos meios ou ferramentas de divulgação |
| XV - Mídias relacionadas | informação facultativa acerca da inserção de arquivos de imagem, sons, vídeos e/ou textuais relacionados ao objeto |

Fonte: Elaborado pela autora adaptado de IBRAM (2021).

A respeito desta normativa do IBRAM específica, é importante destacar que o que se considerou como norma de descrição de bens culturais musealizados não teve qualquer mudança desde a resolução normativa mais anterior de 2014, embora tenha sido revogada pela mais recente, de 2021. Compreendemos a partir disso que se uniu em um único dispositivo as duas resoluções mencionadas no Quadro 4 (nº 1 de 31/07/2014 e nº2 de 29/08/2014), salvo algumas alterações importantes.

A diferença consiste nos Artigos 1º e 2º das Disposições Gerais da Resolução nº2:

Art. 1º - Esta Resolução Normativa **estabelece os elementos de descrição das informações sobre o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico que devem ser declarados no Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados - INBCM**, em consonância com o Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013 e a Resolução Normativa nº 1, de 31 de julho de 2014.

Art. 2º - **O INBCM não substitui os outros instrumentos de documentação e pesquisa realizados nos museus** (IBRAM, 2014, grifo nosso).

Com a revogação da resolução acima, acrescenta-se a partir da Resolução nº 6 de 31 de agosto de 2021 os seguintes termos, vejamos:

Art. 2º **O INBCM é um instrumento de inserção periódica de dados sobre os bens culturais musealizados que integram os acervos museológico, bibliográfico e arquivístico dos museus brasileiros, para fins de identificação, acautelamento e preservação**, previstos na Política Nacional de Museus, instituído pela Lei nº 11.904/2009 e regulamentado pelo Decreto nº 8.124 de 2013, sem prejuízo de outras formas de proteção existentes.

§1º Conforme o disposto no art. 11 do Decreto nº 8.124 de 2013 e, para os fins previstos no art. 41

da Lei nº 11.904 de 2009, o Instituto Brasileiro de Museus - Ibram coordenará e manterá atualizado o INBCM, sendo os museus responsáveis pelo conteúdo e envio dos dados sobre os seus bens culturais musealizados.

§2º Conforme o disposto item c, inciso IV, do art. 3º Decreto nº 8.124/2013, compete ao Ibram regular, coordenar e manter atualizado para consulta o Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados.

Art. 3º Todos os museus inscritos no Registro de Museus deverão informar ao INBCM sobre os seus bens culturais musealizados, conforme o art. 11 do Decreto nº 8.124/2013.

Parágrafo único. As informações ao INBCM deverão ser, anualmente, enviadas ao Departamento de Processos Museais - DPMUS/IBRAM.

Art. 4º A implementação do INBCM obedecerá às seguintes etapas: I - definição dos elementos de descrição que irão compor as informações sobre os bens culturais musealizados que deverão ser declarados no INBCM, a ser desenvolvida pelo DPMUS/Ibram e CGSIM/Ibram; II - publicação das recomendações técnicas para o preenchimento dos elementos de descrição sobre os bens culturais musealizados a serem desenvolvidas pelo DPMUS/Ibram e CGSIM/Ibram; e III - publicação das recomendações para envio e consulta das informações do INBCM ao Ibram.

Art. 5º O INBCM não substitui os outros instrumentos de documentação e pesquisa realizados nos museus (IBRAM, 2021, grifo nosso).

O que é importante destacar comparando um instrumento com o outro são os desdobramentos de algumas etapas no que compete às instituições museológicas atreladas ao IBRAM, no sentido de especificar como é feita a implementação do INBCM por essas instituições. No entanto, cabe às instituições planejarem suas ações de gestão de acordo com o que está previsto na vigência do Plano Museológico, o qual acarretará as práticas de gestão de acervos, dentre as quais se destacam a Documentação Museológica e a Conservação.

3.3 A Gestão de Acervos: a Documentação Museológica e a Conservação

Olhando para o cunho prático no cotidiano das instituições museológicas, mesmo se tratando de resoluções que competem a museus regidos pelo IBRAM, existe sempre a possibilidade da normativa de descrição de bem cultural musealizado ser adotada também como um modelo para as instituições regidas pelos sistemas setoriais de museus, por exemplo, considerando que essas normativas são estipuladas em consonância com o decreto de lei regulamentador de 2013 e do Estatuto Nacional de Museus de 2009.

A partir disso, entendemos a importância da existência de uma normativa destinada a nortear as práticas de musealização, como a descrição cujo reflexo está nas ações de preservação

no interior dos museus e para além deles. Nesse sentido, a documentação museológica serve como uma ferramenta indispensável e indissolúvel nesse processo.

A documentação de acervos museológicos, conforme explicado por Helena Dodd Ferrez (1994) é:

[...] o conjunto de informações sobre cada um dos itens e, por conseguintes, a preservação e a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto, as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento (FERREZ, 1994, sem página).

Na composição da documentação de um objeto considerado um bem cultural passível de musealização, consideram-se as informações intrínsecas e extrínsecas as quais, a partir da perspectiva museológica ou do processo próprio de musealização, necessariamente precisam ser identificadas. No mesmo sentido, Bottallo (2010) e Padilha (2014) indicam a ficha de catalogação, ou ficha de registro, como um instrumento auxiliar fundamental para identificação e parte da estrutura que compõe a documentação de um objeto musealizado.

Baseando-se nos modelos apresentados (MENSCH, 1985; FERREZ, 1994; CHAGAS, 1996; BOTTALLO, 2010; PADILHA, 2014) corroboramos com a proposta das três matrizes dimensionais de Peter Van Mensch (1985) e adaptamos para o seguinte quadro:

Quadro 6: Matrizes dimensionais para identificação de bem cultural musealizado

| |
|--|
| A - Propriedades físicas |
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Composição material 2. Construção técnica 3. Morfologia subdividida em: <ol style="list-style-type: none"> a. Forma espacial e dimensões b. Estrutura de superfície c. Cor d. Padrões de cor e imagem e. Texto (quando for o caso) |
| B - Função e significado |
| 1. Significado primário |

| |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> a. Significado funcional b. Significado expressivo (valor emocional) <p>2. Significado secundário</p> <ul style="list-style-type: none"> a. Significado simbólico b. Significado metafísico |
| C - História |
| <p>1. Genesis, o processo através do qual a ideia e a matéria prima se mesclam em uma forma.</p> <p>2. Tratamento</p> <ul style="list-style-type: none"> a. Primeiro uso (geralmente em concordância com as intenções do artífice) b. Reutilização <p>3. Deterioração</p> <ul style="list-style-type: none"> a. Fatores endógenos b. Fatores exógenos <p>4. Conservação e restauração</p> |

Fonte: Adaptação das matrizes dimensionais de Mensch (1989 *apud* CHAGAS, 1996 p. 43)

Se considerarmos cada um destes itens apresentados na lista acima e os percebermos como uma estrutura pronta e aberta para o encaixe de **metadados**, podemos assumir que eles correspondem às categorias essenciais as quais, supostamente, devem contemplar os **dados** de uma ficha de identificação ou de catalogação.

O conhecimento de como se estruturam as informações passíveis de serem averiguadas em um processo de musealização é tão importante quanto a discussão sobre a intenção de preservação de um determinado bem cultural musealizável.

Corroborando com Bottallo (2010), as principais atividades da documentação museológica estão relacionadas às ações de registro, organização e manutenção dos dados relacionados ao acervo, mas também, no segundo plano, no processo de interpretação dessas informações, de tal modo que seja possível à instituição desenvolver e readaptar as ferramentas e instrumentos que contemplem todas as informações acerca de seu acervo:

Todos os objetos museológicos precisam ter registros que os identifiquem. Um objeto sem informações tem pouca – ou nenhuma – função museológica, inclusa a tarefa

primordial de comunicação sobre as características e importância do patrimônio preservado. A Documentação Museológica é importante por vários motivos, entre eles, é o processo **por meio do qual podemos conhecer alguns dos muitos valores e significados do acervo preservado**. Além disso, **os registros sobre o histórico dos objetos podem orientar processos de conservação e restauração, ajudar no gerenciamento e monitoramento dos acervos e orientar curadorias** cujo intuito seja o de divulgar o acervo por meio de exposições e das ações educativas orientadas para as demandas diferenciadas do público de museus. (BOTTALLO, 2010, p. 52-53).

É importante lembrar o que foi exposto no início do presente trabalho acerca do tratamento e registro das informações acerca de um bem cultural musealizado. Entende-se que, por estar na alçada do campo da Documentação Museológica, essa dinâmica de gestão dos objetos museológicos tem a potência de alcançar um âmbito externo que vai além das ações práticas de gestão museológica interna, tais como, por exemplo: auxiliar a pesquisa acerca do processo de musealização; de registro de tombamento de bens culturais; oferecer um modelo ou referência para criação de instrumentos de registro mais eficazes na gestão das informações; para absorver novas categorias de informação; fomentar maneiras de disponibilizar e trocar informações entre instituições; entre outras.

No âmbito museológico internacional, o Comitê de Documentação em Museus do Conselho Internacional de Museus (ICOM-CIDOC) estabelece as seguintes definições para “catalogação” e “documentação” na Declaração de Princípios de 2014⁵³:

Catalogação: Compilação e manutenção de informações importantes por meio da descrição sistemática dos objetos da coleção, incluindo a organização dessas informações para formar um arquivo catalográfico dos objetos.

(...)**Documentação:** Registros que documentam a criação, a história, a aquisição feita pelo museu e a história subsequente de todos os objetos do acervo. Esses registros incluem documentos de origem e procedência, documentos de aquisição, relatórios de conservação, fichas de catalogação, imagens e pesquisas criados tanto pela instituição detentora do objeto, como por proprietários anteriores, pesquisadores independentes etc. O termo também se aplica ao processo de coleta dessas informações (ICOM-CIDOC, 2014, p. 41-42, grifos nossos).

Existem recomendações no documento mencionado acima do CIDOC que visam a segurança do objeto em caso de furtos ou roubos ou qualquer outro sinistro e, portanto, é um dever da instituição museológica ter algum instrumento que reúna todas as informações mais importantes na identificação do objeto:

11. Em caso de perda ou roubo de objetos, o museu deverá ser capaz de fornecer às autoridades competentes todas as informações e imagens que possam auxiliar na sua recuperação, tais como seu número ou identificador único, data ou período de

⁵³ Disponível para acesso na íntegra em: <https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/CIDOC-Declaracao-de-principios.pdf>

produção, autor, materiais, medidas, estado de conservação e características particulares. A norma *Object ID* oferece diretrizes sobre os conceitos adequados para essa finalidade (ICOM-CIDOC, 2014, p. 20).

Ainda conforme esse documento, é sugerida a consulta da norma *Object ID* como uma forma de estabelecer quais dados referentes aos objetos devem ser compilados na documentação do museu para fins de segurança. Após consultar essa norma internacional⁵⁴, percebe-se que as categorias informacionais ali definidas não se diferenciam em conteúdo e teor das normativas previstas para o campo da Documentação nacional e, portanto, se complementam.

Como apontado anteriormente, a escolha do objeto do presente estudo não foi totalmente intencional e, no entanto, é oportuna por servir como modelo para que se possa, através dele, entender não só o processo de patrimonialização, mas objetivamente a lógica da Documentação Museológica em: levantar, coletar, analisar, descrever, registrar e recuperar as informações encontradas ou identificar a ausência de informações; apontar em quais categorias se classificam de acordo com os parâmetros pré-estabelecidos; e como elas podem contribuir para atender especificidades de outras áreas, neste caso, a Conservação.

Ainda no âmbito museológico internacional, a definição para a área de Conservação e atividades correlatas segue a Terminologia para caracterização da Conservação do patrimônio cultural tangível⁵⁵ (tradução literal do título) estabelecida pelo Comitê de Conservação do Conselho Internacional de Museus (ICOM-CC) podem ser visualizadas a partir do Quadro 7 logo abaixo:

Quadro 7: Esquema adaptado da Terminologia para área da Conservação de bens culturais materiais estabelecida pelo ICOM-CC de 2008.

| Terminologia | Definição | Exemplo de Atuação |
|--------------|--|--------------------|
| Conservação | Todas as medidas e ações destinadas a salvaguardar o patrimônio cultural tangível, garantindo sua acessibilidade às gerações presentes e futuras. A conservação abrange a conservação preventiva, a conservação corretiva e a restauração. Todas as medidas e ações devem respeitar o significado e as propriedades físicas do bem do patrimônio cultural. | |

⁵⁴ Disponível para consulta em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/ObjectID_portuguese.pdf

⁵⁵ Disponível para consulta nos idiomas inglês e francês com tradução para espanhol, em: <https://www.icom-cc.org/en/terminology-for-conservation>

| | | |
|------------------------|--|---|
| Conservação Preventiva | Todas as medidas e ações destinadas a evitar e minimizar futuras deteriorações ou perdas. Eles são realizados no contexto ou no entorno de um item, mas mais frequentemente um grupo de itens, qualquer que seja sua idade e condição. Essas medidas e ações são indiretas – não interferem nos materiais e estruturas dos itens. Eles não modificam sua aparência | Medidas e ações adequadas para registro, armazenamento, manuseio, embalagem e transporte, segurança, gestão ambiental (luz, umidade, poluição e controle de pragas), planejamento de emergência, educação de funcionários, conscientização pública, conformidade legal. |
| Conservação Corretiva | Todas as ações aplicadas diretamente a um item ou a um grupo de itens com o objetivo de deter processos danosos atuais ou reforçar sua estrutura. Essas ações são realizadas apenas quando os itens estão em condições tão frágeis ou se deteriorando a tal taxa que podem ser perdidos em um tempo relativamente curto. Essas ações às vezes modificam a aparência dos itens. | Desinfestação de têxteis, dessalinização de cerâmica, desacidificação de papel, desidratação de materiais arqueológicos úmidos, estabilização de metais corroídos, consolidação de pinturas murais, remoção de ervas daninhas de mosaicos. |
| Restauração | Todas as ações aplicadas diretamente a um item único e estável visando facilitar sua apreciação, compreensão e uso. Essas ações são realizadas apenas quando o item perdeu parte de seu significado ou função por alteração ou deterioração passada. Eles são baseados no respeito pelo material original. Na maioria das vezes, essas ações modificam a aparência do item. | |

Fonte: Elaborado pela autora adaptado de ICOM-CC, 2008.

É importante mencionar que o ICOM discute de modo amplo através de comitês específicos maneiras de definir e atualizar as demandas dos diversos campos dos museus a nível internacional. Nos contextos nacionais, cada país designa organizações específicas para atender as necessidades profissionais e regular as práticas no campo da Conservação. No Brasil esse cenário não é diferente e existem outras instituições competentes habilitadas para orientar, discutir e estabelecer diretrizes e adotar terminologias apropriadas. São os casos das associações nacionais (por exemplo, a Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais - ABRACOR), regionais e estaduais. Nesse sentido, as associações definem e adotam

conjuntamente as designações da área, considerando também o contexto internacional, no caso dos museus, o ICOM-CC.

Traçando um paralelo com a literatura do campo (FRONER, 2007; TEIXEIRA & GHIZONI, 2012; VIÑAS, 2021; entre outros) o próprio uso dos termos pode ser frequentemente divergente, não havendo um consenso que defina no âmbito nacional exatamente o que designa cada tipo de prática. Comumente encontra-se o termo “preservação” atribuído às funções exercidas pela Conservação como área. Por exemplo, na *Teoria Contemporânea da Restauração*, Muñoz Viñas (2021) define “preservação” como um conjunto de medidas a serem tomadas na gestão dos objetos e no macro e microambiente para subsidiar a estabilidade e garantir a preservação de suas características pelo maior tempo possível. O que não deixa de estar correto, porém, pode-se atribuir essas práticas à Conservação (também à preventiva, no caso) e a “preservação” às medidas e práticas institucionais realizadas em diferentes instâncias e níveis de atuação, sobretudo as políticas através dos dispositivos legais e resoluções normativas que estabelecem parâmetros e protegem os bens culturais. Para não deixar tanta abertura para dúvidas é que adotamos o termo “salvaguarda” para designar as funções de preservação exercidas pelos órgãos competentes em ação conjunta e continuada com a sociedade.

O que devemos reiterar até aqui, é que as ações de Gestão de Acervos museológicos, tanto no que concerne à Documentação, quanto à Conservação, têm por função primordial a salvaguarda de bens culturais e se encontram na base da preservação dos acervos. Sem o diálogo dessas duas áreas – sem desconsiderar as outras áreas que englobam o fazer museológico – toda a fruição prevista para o tripé museal fica comprometida. A Conservação depende estreitamente de uma sistematização eficaz da documentação para que as informações não se percam e, portanto, a Documentação Museológica é parte indissociável da Conservação.

Em contrapartida, as ações de conservação praticadas nos espaços museológicos geram informações e alimentam o fluxo da documentação que, por sua vez, precisa estar preparada para atender a essas demandas.

Tendo isso em conta novamente, entende-se que o instrumento-base usado na identificação no domínio dos museus é a ficha de registro ou de catalogação e, portanto, nos parece pertinente e justifica-se para análise desta pesquisa utilizá-la na averiguação da eficácia deste instrumento para a Conservação, considerando a aplicação do *Quadro de Caracterização Completa* proposto por Barbara Appelbaum (2021), como foi exposto na metodologia deste trabalho.

No próximo capítulo apresentamos uma análise em duas etapas que concerne o cruzamento dos metadados da ficha de catalogação do objeto de estudo desta pesquisa – a *Vista do Desterro* –, com o Quadro em um primeiro momento. No segundo momento, a etapa consiste no cruzamento dos dados (ou seja, o teor das informações) com o mesmo Quadro e discussão dos resultados obtidos.

4 ANÁLISE DOS INSTRUMENTOS DE CARACTERIZAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO

É possível que outra cadeira viesse a cair no lugar dela, para poder dar a mesma queda e o mesmo resultado, mas isso seria contar outra história, não a história do que foi porque está acontecendo, sim a do que talvez viesse a suceder. O certo é bem melhor, principalmente quando muito se esperou pelo duvidoso.

- José Saramago em *Objecto Quase*

Antes da apresentação da nossa análise, é importante explicar a que se refere o título deste capítulo. Até o momento, já sabemos que, o ponto que gerou as questões desta pesquisa são, igualmente, de ordem da Conservação que implicaram então a sua Documentação. Como dito anteriormente, a Documentação Museológica entra na rotina de gestão de acervos como uma prática de salvaguarda que organiza e atualiza as informações acerca dos seus objetos, para que se possa registrar e acessar o mesmo padrão de categorias de informações. Idealmente, também entra como parte dessa prática, o registro das ações de conservação como, por exemplo, o exame diagnóstico do estado de conservação atual de cada peça do acervo – algo que supostamente deveria ser feito com certa periodicidade e não somente em caso de trânsito dos objetos –, e que vai aparecer indicada por um termo (bom, regular, ruim, péssimo), assim espera-se, na ficha de catalogação.

Retomando o caso da *Vista do Desterro*, as transformações reveladas pelo exame visual já eram mencionadas até mesmo na sua ampla documentação museológica e, portanto, é necessária uma pesquisa mais aprofundada para obter-se um diagnóstico mais preciso, como aponta Appelbaum (2021). A escolha dos termos “alterações” ou “transformações” tem o objetivo de ilustrar que, mesmo diante de um tratamento de restauração recebido pela obra, naturalmente pelas ações do tempo e, possivelmente, dos materiais disponíveis na época apresentam no tempo presente os vestígios dessas intervenções que *a priori* não eram tão perceptíveis. Por isso, antes de falar sobre qualquer objetivo de tratamento futuro, é importante reforçar que não se faz juízo de valor sobre as escolhas feitas para o tratamento: presume-se que as escolhas são balizadas sempre visando o melhor resultado possível e que o destaque que damos às informações referentes a essas transformações cromáticas e das intervenções anteriores que tornaram essas marcas perceptíveis.

Sendo assim, como aponta Appelbaum (2021), o processo de diagnóstico em conservação envolve exames físico-químicos tais como fluorescência UV, luz rasante (*raking light*), fotografia infravermelha, entre outros tipos de análise material. Para além disso, envolve também a verificação dos aspectos imateriais específicos do objeto e, todavia, os aspectos imateriais não específicos a ele, que também auxiliarão na tomada de decisões.

Assim, para a perspectiva de conservação de Appelbaum:

A quantidade de informações que pode ser reunida sobre qualquer objeto é virtualmente ilimitada. Descrições físicas, incluindo medidas, construção e cores; análise e caracterização dos materiais; análise estilísticas e comparação com objetos relacionados; sinais de uso e estresse ambiental e a história do objeto em si e de outros do mesmo tipo. Portanto, é fundamental limitar as informações coletadas àquilo que será útil na tomada de decisões sobre o tratamento. **Informações desnecessárias tornarão o processo mais confuso. Pode parecer que quanto mais sabemos sobre um objeto, melhor, mas o bom senso determina que devemos definir exatamente o que precisamos saber para realizar um tratamento de maneira adequada** (APPELBAUM, 2021, p. 41, grifo nosso).

O objetivo deste capítulo é trazer a análise e discussão do recorte dos dados obtidos a partir do caso da obra *Vista do Desterro*. Os dados a que nos referimos compreendem o levantamento da documentação referente à obra, no sentido mais amplo - da documentação enquanto bem cultural tombado até a documentação enquanto objeto musealizado.

Como explicado na metodologia, esse recorte foi necessário por uma questão fundamentalmente metodológica. Appelbaum (2021) sugere que um olhar objetivo e estratégico para a coleta das informações pode ser decisivo, então limitar o que deve ser absorvido de um volume muito extenso de informações contidas nos processos, arquivos, documentos, recibos, orçamentos, laudos, entre outros é o que vai nos permitir realizar a aplicação da metodologia de maneira a responder nossas perguntas de pesquisa.

A partir dessa ideia, de todo o volume documental encontrado, extraímos a documentação museológica, para chegar na ficha de catalogação. Para tanto, vale mencionar que a ficha do referido objeto foi o primeiro instrumento de registro consultado desde o momento em que surgiram as primeiras inquietações sobre o estado de conservação e as intervenções anteriores realizadas na obra que refletiam na fruição da obra. E, portanto, nos parece pertinente para esta pesquisa fazer o cruzamento das informações contidas como metadados da ficha de catalogação (no caso da obra *Vista do Desterro*), uma vez que se encontra na base da documentação museológica. A ficha de catalogação, apesar de não ser considerada um documento (BOTTALLO, 2010, p. 63), e sim, um instrumento, como mencionado anteriormente, reúne as informações na identificação de qualquer item musealizado dentro de

uma instituição. É também pela paridade das categorias informacionais presentes na ficha e no Quadro de Caracterização Completa que se pretende aplicar a proposta metodológica de Appelbaum (2021).

Como explicado na seção 1.4, referente à metodologia, a análise será dividida em duas etapas. A primeira camada é mais ampla, e cruzará os metadados da ficha de catalogação utilizada no MVM e o Quadro de Caracterização proposto por Appelbaum (2021), ou seja, o enfoque são os metadados (e as respectivas categorias) que ambos os instrumentos contemplam com o objetivo de averiguar se, de modo geral, a ficha de catalogação preenche as categorias necessárias para se fazer uma caracterização completa para a conservação (como nos termos de Appelbaum, 2021).

Na segunda etapa, olharemos para os dados, ou seja, o teor das informações registradas pode revelar o grau de profundidade ou a especificidade das informações contidas nos metadados no que se refere à conservação, quando extraídas dos metadados da ficha de catalogação com o objetivo de averiguar se são suficientes para a construção do Quadro de Caracterização do objeto em questão. Vejamos a seção a seguir.

4.1 O Quadro de Caracterização e a Ficha de Catalogação

O Quadro 8 logo abaixo compreende a proposta metodológica de Barbara Appelbaum exatamente reproduzida como está no livro (2021, p. 36). Vale lembrar que esse quadro está no primeiro de oito passos da proposta da *Metodologia de Tratamento de Conservação*, e sobre o qual debruçamos a nossa análise.

O quadro está dividido em quatro partes iguais (quadrantes) e propõe organizar as categorias das informações específicas e não específicas do objeto divididas em duas categorias que concernem seus aspectos materiais e imateriais, como podemos ver a seguir:

Quadro 8: Reprodução do Quadro de Caracterização

| | Aspectos materiais | Aspectos Imateriais |
|---------------------------------------|--|--|
| Informações específicas do objeto | <p style="text-align: center;">I</p> <p>Informações: fenômenos observados e interpretação, identificação de materiais, determinação da estrutura. Fonte: objeto. Estratégia: exame físico, análise, imagem, teste.</p> | <p style="text-align: center;">III</p> <p>Informações: história do objeto, valores atuais, futuro projetado. Fonte: proprietários, responsáveis legais, outros. Estratégia: entrevistas, consulta a registros institucionais.</p> |
| Informações não específicas do objeto | <p style="text-align: center;">II</p> <p>Informações: métodos de fabricação, propriedades do material, estudos de deterioração. Fonte: história da tecnologia dos materiais, conhecimento do conservador de objetos semelhantes. Estratégia: consulta à literatura da conservação.</p> | <p style="text-align: center;">IV</p> <p>Informações: informações sobre objetos relacionados, história da arte, cultura geral. Fonte: profissões aliadas, conhecimento prévio do conservador. Estratégia: revisão bibliográfica, consulta a profissionais aliados.</p> |

Fonte: Metodologia do Tratamento da Conservação (APPELBAUM, 2021, p. 36).

Em suma, o quadrante I contempla as informações específicas do objeto que estão ligadas aos seus aspectos materiais e descrevem seu estado físico atual. São verificadas essencialmente por meio de exame físico e necessariamente por outros equipamentos de análise diagnóstica físico-química dos materiais e testes, como os exemplos citados anteriormente. “É uma imagem instantânea do objeto em um determinado momento no tempo” (APPELBAUM, 2021, p. 37), sendo a fonte da informação o próprio objeto.

O quadrante II reúne as informações sobre os aspectos materiais, mas não específicas do objeto, ou seja, apontam para os métodos de fabricação dos materiais na produção do objeto. Por exemplo, uma pintura em aquarela sobre papel, produzida em uma determinada época e local específico, pode trazer indicações da composição do papel e dos materiais utilizados para fabricá-lo e, para isso, a estratégia proposta é consultar a literatura onde consta esse conhecimento específico, ou seja, sobre a história da tecnologia, ciência dos materiais etc., sendo estas a bibliografia específica como fontes sugeridas para reunir essas informações. Nesse sentido, a autora aponta que os “dados da ciência dos materiais nos permitem extrapolar o estado atual do objeto para trás e para frente no tempo, produzindo uma imagem da vida do material do objeto” (APPELBAUM, 2021, p. 37).

O quadrante III engloba as informações sobre os aspectos imateriais específicos do objeto no que tange os valores (simbólicos, históricos, artísticos, econômicos, estéticos, culturais, científicos, de memória, de usos, de pesquisa, de antiguidade, de raridade, educacionais etc.) atribuídos a ele. Por exemplo, o levantamento documental apresentado em forma de uma narrativa no capítulo 2 deste trabalho nada mais é do que um desenho com detalhes da história do objeto e do lugar onde está salvaguardado com indicações de pesquisas específicas correspondentes. Sendo assim, inerente a sua historicidade, revelam-se seus valores culturais, estéticos, artísticos, históricos etc., portanto valores imateriais específicos a ele.

A estratégia sugerida pela autora para reunir as informações do quadrante III é realizar entrevistas com proprietários, buscar nos registros institucionais, arquivos entre outros, sendo a fonte dessas informações os proprietários do objeto, a instituição de salvaguarda legal, entre outros. Assim, afirma a autora que “os responsáveis profissionais geralmente fornecem a maior parte das informações relevantes, a importância do objeto para a instituição proprietária e referências a publicações sobre ele” (APPELBAUM, 2021, p. 37).

Por fim, o quadrante IV reúne as informações não específicas ao objeto concernentes aos seus aspectos imateriais. A autora assinala para a importância dos estudos culturais, que são cruciais de vários modos para desenhar os aspectos imateriais e não específicos do objeto, pois estes fazem parte de um construto mais amplo pautado na relação histórica da tipologia do objeto com o todo. Por exemplo, uma obra de arte musealizada é como um elo dentro de uma cadeia (coleção) que permanece em conjunto por conta da sua lógica de agrupamento (acervo). Os elementos que vão definir essa lógica podem variar bastante, sendo a técnica empregada, a série produzida, o senso estético, o estilo artístico, a/o artista, a época entre outras muitas variantes, sendo inclusive todas consideradas, ou algumas ou até mesmo uma só. Para as informações do quadrante IV, importa buscar as informações que formem a relação de outros objetos com o objeto analisado, sendo a fonte para Appelbaum:

Embora obter as informações neste quadrante pareça ser uma tarefa assustadora, grande parte já está na cabeça dos conservadores. Responsáveis legais experientes podem fornecer algumas informações. A história da arte e os campos fora das artes podem fornecer muito mais. Seja qual for a fonte, esse tipo de informação é mais importante para a tomada de decisão do tratamento do que se costuma pensar (APPELBAUM, 2021, p.38).

Na metodologia proposta, Appelbaum desdobra em subseções cada um dos quatro quadrantes do Quadro de Caracterização, de modo que é possível, a partir da leitura, elaborar reflexões sobre onde buscar as informações, quais as estratégias para tanto e como fazer uso

dessas informações para guiar e definir os objetivos do tratamento, até mesmo para balizar a tomada da decisão do que se fazer ou não em relação ao objeto. Conforme a autora, existe toda uma dimensão complexa de informações que circulam e atravessam o objeto na sua materialidade, além de toda uma diversidade de ideais e valores a ele atribuídos também. Assim:

O lado imaterial do processo de caracterização esclarece a gama de valores que as pessoas atribuem aos objetos durante o curso completo da vida dos objetos, desde a criação até a exibição em museus. Estudar os valores históricos aplicados aos objetos ajuda os conservadores a interpretar as atitudes dos responsáveis legas atuais e nos ajuda a reconhecer os nossos próprios preconceitos. (APPELBAUM, 2021, p.170)

Partindo agora para a ficha de catalogação do MVM, iremos abordá-la da perspectiva que a concebe como um instrumento padrão de registro das informações acerca dos objetos da instituição, ou seja, não estarão inseridas as informações de todos os metadados registrados na ficha da obra *Vista do Desterro*, para tanto, o ANEXO B contém a ficha na íntegra.

A ficha consultada e apresentada nesta análise estava disponível em formato digital e por isso, vale ressaltar que não foram as fichas que foram digitalizadas, mas seus dados é que foram passados para um sistema estruturado no meio digital desenvolvido na referida instituição. Não podemos assumir exatamente que existe uma base de dados integrada dentro da instituição em que seja possível o cruzamento e a recuperação da informação de toda a documentação referente a seu acervo a partir da estruturação dos dados dentro de um sistema automatizado. No entanto, é bastante relevante destacar que o MVM utiliza o Tainacan⁵⁶ como plataforma de repositório para permitir o acesso virtual e livre a todo seu acervo a quem quer que faça uso da internet. Principalmente, permite refinar as informações de forma bastante detalhada sobre suas coleções, inclusive sobre as ações de conservação realizadas no acervo. Portanto, podemos assumir que isso se deve ao fato de que só é possível ter acesso a todo esse conteúdo disponível porque é resultado de uma gestão de acervo que buscou estruturar o conjunto de metadados adequados às suas coleções e disponibilizá-los on-line. Isso certamente não aconteceria se a padronização dos metadados fosse insuficiente ou inadequada ou desestruturada.

Em *Documentação e Conservação de Acervos Museológicos*, Bottallo (2010) dá destaque para a importância da ficha de catalogação como parte da base de dados do sistema de gestão de informação. Entende-se que a ficha reúne em um só instrumento as informações

⁵⁶ Tainacan é um plugin de código aberto para WordPress, voltado para criação de repositórios digitais e desenvolvido para instituições culturais, através do qual é possível disponibilizar, por exemplo, um acervo museológico para acesso online.

geradas pela documentação museológica, de modo padronizado para facilitar o acesso às mesmas:

É preciso, no entanto, que os profissionais de museus que lidam com gerenciamento da informação tenham um conhecimento claro e sólido sobre as coleções, sua composição e como os usuários – pesquisadores e visitantes – buscam as informações. Os sistemas se tornam mais flexíveis a cada dia e a possibilidade de migração de bases antigas para outras mais novas já não é um impedimento para torná-los mais ágeis e adequados às exigências museológicas no gerenciamento das coleções (BOTTALLO, 2010, p. 56)

Do mesmo modo, Padilha (2014, p. 51), em *Documentação Museológica e Gestão de Acervos*, alerta para a necessidade de padronização do metadados e do controle dos termos utilizados na elaboração de instrumentos como a ficha, que pode ser adaptada o suficiente para contemplar todas as tipologias de acervo da instituição museológica. Nesse sentido, acredita-se que o MVM, enquanto instituição preocupada não só com a gestão de seu acervo, mas na sua difusão (uma das funções primordiais de um museu), desenvolveu ferramentas de registro adequadas para a gestão das tipologias de objetos presentes em seu acervo.

O Quadro 9 mostra um esquema elaborado a partir da ficha do MVM. Ao todo, o instrumento compreende seis categorias de informação. Ao lado de cada categoria, inserimos um código de A à F como referência de cada campo, para facilitar a leitura desta análise. As categorias são escopo para os 27 campos informacionais, ou seja, os metadados que contém as informações específicas (os dados) de cada objeto.

Quadro 9: Esquema de Ficha de Catalogação

| FICHA DE CATALOGAÇÃO DE BENS MUSEOLÓGICOS DO MUSEU VICTOR MEIRELLES/IBRAM | | |
|--|------------|----------|
| Área de Identificação | | A |
| 01. Número de Tombo | Fotografia | |
| 02. Fotografias | | |
| 03. Coleção | | |
| 04. Objeto | | |
| Área de Informações | | B |
| 05. Título | | |
| 06. Autor | | |
| 07. Local | | |
| 08. Data | | C |
| Área de Características Físicas | | |
| 09. Técnica | | |
| 10. Dimensões | | |
| 11. Inscrições e marcas | | D |
| 12. Estado de Conservação | | |
| Área de Procedência e Histórico | | |
| 13. Modo de Aquisição | | |
| 14. Histórico | | E |
| 15. Valor para seguro | | |
| 16. Exposições | | |
| 17. Bibliografia | | |
| 18. Atividades de Conservação e Restauro | | F |
| Área de Descrição | | |
| 19. Descrição formal | | |
| 20. Descrição de conteúdo | | |
| 21. Estilos / Temas | | F |
| Área de Notas | | |
| 22. Observações | | |
| 23. Localização fixa | | |
| 24. Localização atual | | |
| 25. Texto para etiqueta | | |
| 26. Data do 1º registro / Nome do catalogador | | |
| 27. Atualizações | | |

Fonte: Elaborado pela autora baseada na Ficha de Catalogação do MVM (2022).

Observando a “Área de Identificação” (A), essa é a parte que contém as informações que identificam o objeto na instituição (número de tomo), de qual coleção faz parte, do que se trata o objeto e a fotografia para que seja visualmente encontrado e diferenciado do restante do acervo. Em geral, ela vem primeiro nas fichas de catalogação. Juntamente à primeira área, também “Área de Informações” (B), “Área de Características Físicas” (C) e “Área de Procedência e Histórico” (D) que correspondem aos dados referentes ao objeto na instituição,

mas não só especificamente à materialidade do objeto, pois o modo de aquisição, histórico do objeto etc., constituem parte da imaterialidade do objeto.

Usando o modelo proposto por Padilha (2014, p.51), considerando os elementos já apontados nas teorias aplicadas à Museologia de Mensch (MENSCH, 1985; FERRAZ, 1994; CHAGAS, 1996), estas quatro áreas informacionais (que classificamos por A, B, C e D) se encaixariam na categoria de **Identificação e características do objeto**. Já, as categorias “Área de Descrição” (E) e “Área de Notas” (F) dizem respeito às **Informações contextuais**. A relação possível de se fazer a partir do modelo proposto pela autora é que, apesar da necessidade indispensável de padronização dos termos e metadados nos instrumentos e bancos de dados, cada acervo terá suas particularidades as quais devem ser consideradas no momento de elaboração dessas ferramentas observando os devidos fins. É possível entendermos, portanto, que existe certa flexibilidade conferida a cada instituição para adaptar modelos e regras às suas realidades, mas que seguem, porém, normalizações de procedimentos inclusive regulamentados e resguardadas por códigos de conduta de gestão, como a Resolução Normativa nº 6, de 31 de agosto de 2021, ou mesmo os princípios estabelecidos pelo CIDOC, apresentados no referencial teórico deste trabalho.

Nesse sentido, a descrição acima foi necessária para remarcar a lógica da organização das informações tanto na Ficha de Catalogação, quanto no Quadro de Caracterização proposto por Appelbaum (2021) a qual se repete em cada um desses modelos.

4.2 Análise dos Metadados e dos Dados da Ficha de Catalogação

Tendo isso em conta até o momento, retomamos o que foi explicado na seção 1.4 da metodologia sobre a análise comparativa e qualitativa dividida em duas partes, com o objetivo de ilustrar o caminho percorrido pelas camadas informacionais acerca da obra e como foram classificadas na ficha.

No primeiro momento, a análise considerará os metadados como parte de uma estrutura que se coloca na superfície das informações, ou seja, o enfoque será apenas o campo informacional, o dado que carrega um outro dado, onde ele se encaixa na ficha, sem considerar ainda, no entanto, como e com qual dado esse campo foi preenchido e averiguar se esses campos se organizam e coincidem com os campos informacionais do Quadro de Caracterização.

No segundo momento, o enfoque será no teor das informações com que foram preenchidos esses dados e se, da forma como foram coletados e organizados, eles dão subsídios suficientes para a Conservação. Como nosso objetivo é também promover o olhar da Conservação para o tratamento dessas informações, a análise consiste na tentativa de verificar o encaixe desses metadados nas categorias informacionais do Quadro de Caracterização Completa, ou seja, se é possível recuperar da ficha de catalogação as informações que preenchem o Quadro e se fornecem elementos suficientes para a Conservação.

Vale dizer ainda que o modelo de ficha apresentado por Padilha (2014), baseado na literatura de décadas do campo da Documentação e da Ciência da Informação para gestão de acervos museológicos, contém o conjunto de informações necessárias para preencher o Quadro de Appelbaum em relação à Ficha de Catalogação do MVM. Ou seja, as áreas de **Identificação e características do objeto** desse modelo de referência estão atreladas à parte de cima do Quadro concernentes às **informações específicas do objeto** tanto nos **aspectos materiais quanto imateriais** – ou seja, os quadrantes I e III do Quadro e áreas A, B, C e D da Ficha –; e a área de **Informações Contextuais** implica as **informações não específicas (e extrínsecas) ao objeto** no que se refere a seus **aspectos materiais e imateriais** também – os quadrantes II e IV do Quadro e áreas E e F da Ficha.

Sendo assim, a primeira parte da análise consiste no cruzamento do Quadro de Caracterização frente à Ficha de Catalogação do MVM, fazendo apenas a leitura dos metadados, ou seja, sem olhar a descrição (função) de cada metadado. O critério utilizado para distribuir os metadados da Ficha foi seguir as categorias de informações em que se classificam os campos informacionais como apontado acima. Por exemplo, no Quadrante I (informação específica, aspecto material) encaixa-se o metadado da Ficha de Catalogação do MVM

“Número de Tombo” (área A - identificação e característica, intrínseca ao objeto), assim como “Dimensões”, “Título” (áreas C e B) e assim por diante. A partir disso, os resultados obtidos desse cruzamento podem ser visualizados no Quadro 10. Vejamos:

Quadro 10: Cruzamento dos metadados da Ficha de Catalogação frente ao Quadro de Caracterização

| | Aspectos materiais | Aspectos Imateriais |
|--|---|--|
| Informações específicas do objeto | Quadrante I – Áreas A, B, C 01 – Número de toambo 02 – Fotografia (s) 03 – Coleção 04 – Objeto 05 – Título 06 – Autor 07 – Local 08 – Data 09 – Técnica 10 – Dimensões 11 – Inscrições e marcas 12 – Estado de conservação | Quadrante III – Área D 13 – Modo de aquisição 14 – Histórico 15 – Valor do seguro 16 – Exposições 17 – Bibliografia 18 – Atividades de Conservação e Restauro |
| Informações não específicas do objeto | Quadrante II – Área E 19 – Descrição formal 20 – Descrição de conteúdo 21 – Estilos/ Temas | Quadrante IV – Área F 22 – Observações 23 – Localização Fixa 24 – Localização Atual 25 – Texto para etiqueta 26 – Data do 1º registro 27 – Atualizações |

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Retomando a nossa pergunta e hipótese lançada na seção 1.4 de metodologia, na tentativa agora de verificar se a hipótese se confirma ou não, ou parcialmente:

Q1. Como apontado por Padilha (2014) e Bottallo (2010), podemos assumir que a Ficha de Catalogação é um instrumento auxiliar de registro onde estão reunidas todas as informações fundamentais acerca de um objeto, de modo a apresentá-las em formato padronizado inseridas em um conjunto de metadados definidos adequadamente para a instituição museológica. De acordo com as categorias informacionais do Quadro de Caracterização (APPELBAUM, 2007), quais os metadados – acerca das informações específicas e não específicas sobre os aspectos materiais e imateriais do objeto – que contém na Ficha de Catalogação são possíveis de se verificar fazendo o cruzamento do Quadro frente à Ficha?

H1. A nossa hipótese é de que os metadados contidos na Ficha de Catalogação preenchem as categorias informacionais do Quadro de Caracterização, uma vez que esse tipo de instrumento é desenvolvido para contemplar todas as categorias informacionais acerca do objeto, sejam elas de natureza material ou imaterial.

O primeiro ponto a ser observado é que as categorias descritas na Ficha podem ser qualificadas segundo a classificação proposta por Appelbaum. Sendo assim, a hipótese levantada de que a Ficha daria conta de preencher os campos informacionais do Quadro e respondendo à Q1 e, nesse caso, a H1 se confirma, conforme podemos constatar a partir do quadro acima.

É importante destacar que a análise feita a partir do cruzamento acima parte de uma interpretação dos metadados, considerando as referências da área e pensando em maneiras de como esses campos se encaixariam. Portanto, não se excluem outras possibilidades de pensar o preenchimento do Quadro no caso de uma caracterização, até mesmo porque o conjunto (ou estrutura) de metadados pode variar de acordo com cada instituição ou lógica de documentação, que podem ser ou não equivalentes, inclusive considerando um vocabulário utilizado de modo controlado.

A respeito do que foi mencionado acima, podemos considerar, por exemplo, que em uma instituição definiu-se utilizar os metadados “descrição intrínseca” (refere-se à descrição física do objeto, como, por exemplo, a identificação de marcas ou de algumas assinaturas legíveis, entre outros) e “descrição extrínseca” (aborda as informações que contextualizam o objeto sobre os aspectos históricos e simbólicos). Eles seriam equivalentes, no caso da Ficha de Catalogação do MVM, respectivamente, a “descrição formal” e “descrição do conteúdo” e poderíamos adicionar ainda “inscrições e marcas”, sendo que essa interpretação não considera a descrição do metadado ou com que dado foi preenchido.

É importante reforçar que a tentativa de aplicabilidade aqui é observar se o conjunto de metadados da Ficha são suficientes em fornecer de modo objetivo as informações acerca de um objeto musealizado, ou seja, que se torna **fonte de informação**, bem como destaca-se que **é através dos metadados que se recuperam as informações** acerca do conteúdo informacional carregado por cada objeto, único na instituição.

Do ponto de vista da proposta de *Metodologia de Tratamento da Conservação*, a questão que paira ainda é verificar se de fato as informações contidas nesses metadados, ou seja, o teor dos dados com que foram preenchidos, resolvem algumas das lacunas necessárias

para atender às demandas da Conservação. É nesse momento que entra a segunda camada da análise.

A aplicação da metodologia de Appelbaum partindo da **identificação dos metadados** da Ficha do MVM, no primeiro momento, resolveu, aparentemente, uma possível demanda informacional para a caracterização de um objeto museológico. Contudo, se fossemos partir da identificação das **informações contidas nos metadados** da Ficha de Catalogação para o mesmo Quadro de Caracterização seguindo à risca as descrições necessárias e estratégias sugeridas, portanto partindo de uma perspectiva da Conservação, é imprescindível levar em conta o conteúdo informacional contido nos metadados e, por isso, o resultado do cruzamento seria um pouco diferente, como apresentado no Quadro 11:

Quadro 11: Cruzamento dos metadados considerando a informação do dado da Ficha de Catalogação frente ao Quadro de Caracterização Completa

| | Aspectos materiais | Aspectos Imateriais |
|--|---|--|
| Informações específicas do objeto | Quadrante I 02 – Fotografia (s) 04 – Objeto 09 – Técnica 10 – Dimensões 11 – Inscrições e marcas 12 – Estado de conservação 19 – Descrição formal 20 – Descrição de conteúdo | Quadrante III 01 – Número de tombo 05 – Título 06 – Autor 07 – Local 08 – Data 13 – Modo de aquisição 14 – Histórico 15 – Valor do seguro 18 – Atividades de Conservação e Restauro 22 – Observações 23 – Localização Fixa 24 – Localização Atual |
| Informações não específicas do objeto | Quadrante II | Quadrante IV 03 – Coleção 16 – Exposições 17 – Bibliografia 21 – Estilos/ Temas 26 – Data do 1º registro 27 – Atualizações |

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Observando o resultado do segundo cruzamento de informações alinhadas à perspectiva da Conservação, alguns dados ficariam de fora desse quadro (metadado 25 – Texto

para etiqueta), pois são informações que talvez não sejam exatamente relevantes para a Conservação, mas para algum projeto expográfico ou educativo, por exemplo.

Relembrando então que o quadrante I, por exemplo, coleta apenas as informações estritamente ligadas à materialidade e composição do objeto e possíveis de serem verificadas e confirmadas pelo exame físico ou testes específicos e, por serem informações intrínsecas, elas são invariáveis. O campo **1. Número de Tombo**, por exemplo, não está atrelado diretamente à materialidade ou composição do objeto (apesar de constar inscrito no objeto), pois trata-se de um código atribuído (ou numeração única) a ele no momento de entrada e registro na instituição, ou seja, um aspecto imaterial, porém específico do objeto. Sendo assim, os campos enquadrados acima do quadrante I contém as informações mais relevantes para a caracterização material e física do objeto, mesmo as descrições formal e de conteúdo podem contribuir para complementar os dados acerca do objeto.

Passando para o quadrante III, a categoria traz os aspectos imateriais do objeto, mas ainda específicas e concernentes a ele, como por exemplo o autor da obra: Victor Meirelles; o título atribuído: Vista parcial do Desterro – atual Florianópolis; o número de tomo: MVM0042; etc. Entram também as informações referentes ao **14. Histórico** da obra que na Ficha, descreve de maneira resumida, mas satisfatória, um apanhado geral da trajetória do objeto, algo que foi trazido com mais profundidade no capítulo 2 deste trabalho.

A descrição do tombamento também aparece de forma resumida, e vale destacar a menção ao processo, sem a qual não seria possível localizar nos arquivos do IPHAN muitos dos documentos apresentados na pesquisa e menos ainda levantar a narrativa que foi composta aqui acerca do objeto. Essa informação consta no campo **22. Observações**, assim como o campo informacional **13. Modo de aquisição** que traz a informação de que a obra foi doada pela Irmandade NSRSB.

Como explicitado anteriormente os objetivos da aplicação do primeiro passo da metodologia da Appelbaum (2021), nosso enfoque não é preencher o quadro com as informações acerca da obra, ou seja, preencher a caracterização da *Vista do Desterro* a partir do Quadro para elaboração de uma proposta de tratamento. No entanto, com relação aos metadados referentes a **2. Estado de Conservação** e **18. Atividades de Conservação e Restauro**, estes compreendem campos informacionais fundamentais para traçar os aspectos atuais do estado de conservação e, nesse sentido, os dados estão presentes até com certo detalhamento que permite a busca de complementação dessas informações. Vale destacar então, que se fosse o caso de uma proposta de tratamento, os dados resumidos contidos nesses

metadados apontam para outras fontes a parte de onde é possível compilar mais informações acerca da obra e possivelmente tentar esboçar qual seria o estado de conservação “ideal” da obra, na averiguação da necessidade ou não de um tratamento ou intervenção.

Já o quadrante II foi a categoria mais difícil de responder, uma vez que na Ficha de Catalogação, o campo **17. Bibliografia** diz respeito a publicações em que é mencionado o objeto e em relação aos outros objetos do acervo, das coleções, elaboradas por especialistas da história da arte e, portanto, entra no Quadro no quadrante IV. Da mesma maneira, entram também informações sobre como se classifica o objeto sobre seu estilo/ tema, coleções e exposições. A dificuldade de coletar as informações correlatas da ficha para preencher o Quadro, no quadrante II, se coloca sobretudo na especificidade do conteúdo referente às famílias dos objetos que poderiam dar indícios do que seria este estado “ideal” de conservação, bem como traçar o gráfico de envelhecimentos dos materiais que compõem a obra.

A partir da discussão acima, podemos retomar a segunda questão da análise:

Q2. O campo informacional referente ao estado de conservação de um objeto deve constar na Ficha de Catalogação impreterivelmente, mas em geral, as informações mais específicas no que se refere às ações de Conservação e intervenções anteriores, ou mesmo acerca do histórico do objeto, importantes na caracterização física do objeto, muitas vezes se perdem ou não são inseridas justamente por serem informações bastante específicas. De acordo com o cruzamento do conjunto de metadados da Ficha de Catalogação, as informações que se referem à Conservação e a profundidade da descrição dessas informações são suficientes para atender às necessidades da Conservação?

H2. Nossa hipótese é de que a Ficha de Catalogação contivesse as principais informações relacionadas ao objeto e sua materialidade, porém é possível que o grau de profundidade ou especificidade ainda seja superficial ou insuficiente, sendo necessário buscar em documentação ou bibliografia indicada para responder com mais precisão às questões da Conservação.

Logo, o segundo cruzamento dos dados levando em conta o teor dos metadados compreendidos pela Ficha de Catalogação partindo de uma perspectiva da Conservação, é possível avaliar que a **H2** está correta também, com a ressalva de que ainda faltaria complementar com um campo que contemplasse as informações do **quadrante II**. Uma alternativa para atender a essa demanda seria ampliar os campos de metadados na Ficha, ou que tivesse uma indicação que levasse à documentação da Conservação, e que contivesse, além da

bibliografia indicada sobre a composição material do objeto, uma proposta de tratamento possível, inclusive como já indicado por especialistas e profissionais da Conservação e mencionado nessa mesma documentação institucional. Essas informações, fotografias, exames e orçamentos, laudos pré/pós-tratamento de conservação, entre outros, no entanto, só foram encontradas na documentação arquivada em meio físico, o que já é interessante de se obter para análise no momento de caracterização de um objeto cujas informações extrapolam os metadados da Ficha de Catalogação e, para tanto, a pesquisa nesse sentido se torna indispensável.

Essa análise serviu também para acentuar a importância da inclusão das informações relevantes para a Conservação que extrapolam a Ficha, e as quais poderiam constar de forma resumida e padronizada em algum metadado específico, como, por exemplo, proposta de tratamento e bibliografia especializada, ou mesmo um dado que indique a localização da pasta da Conservação, quando houver.

Além disso, reforçamos que deixamos de fora dessa análise tudo o que não estava contemplado pela Ficha de Catalogação por conta do recorte metodológico, mas existem vários documentos, orçamentos e exames diagnósticos realizados ao longo das duas últimas décadas, não só da referida obra, mas de boa parte do acervo do MVM. Inclusive, a sugestão versa no sentido de haver um campo que contemple as propostas de tratamento e que poderiam constar em um campo específico e possivelmente se encaixaria no quadrante II, neste caso.

Outro ponto importante de destacar em relação à Documentação Museológica é que há uma ficha específica da Conservação nomeada Ficha de Histórico de Conservação e Restauro, em que alguns dos metadados da Ficha de Catalogação se repetem. No entanto, como apenas algumas dessas ações foram de fato executadas, por exemplo, a troca da moldura que estava com folga no caso da *Vista do Desterro*, e constam na Ficha a descrição desses tratamentos, há também a menção de propostas de intervenção, esses dados entram em um campo os agrupa de maneira generalizada, tornando a informação apenas descritiva. A sugestão que se faz, portanto, é que sejam propositivas, por exemplo com indicações da literatura especializada compreendidas em um campo da Ficha de Catalogação e então atenderia parte da demanda da Conservação.

De modo geral, olhando apenas para os metadados contidos na Ficha de Catalogação, o instrumento atende bem ao preenchimento do Quadro de Caracterização. Porém, ao aprofundar a leitura na segunda etapa da análise, os dados da Ficha atendem parcialmente às necessidades da Conservação se verificarmos o teor do conteúdo informacional atribuído ao

metadado, inclusive se posicionariam de modo diferente no Quadro de Caracterização. Apesar disso, a organização das informações e a atualização desses dados permitem com que as/os profissionais que atuarão com o Tratamento de Conservação consigam coletar as informações necessárias para além dos exames físico-químicos.

Durante o processo de elaboração da análise, uma das principais dificuldades encontradas residiu na compreensão e apropriação dos conceitos de “aspectos materiais e imateriais”, “aspectos tangíveis e intangíveis”, “informações específicas e não específicas” e “informações extrínsecas e intrínsecas” ao objeto. A atribuição de significado para esses conceitos coloca o desafio de pensar a lógica de categorização e descrição das matrizes de informações. Não podemos afirmar categoricamente que o uso desses termos está totalmente resolvido e, por isso, é relevante levantar os pontos de conflito gerados durante a pesquisa. Da mesma forma, é desafiador estabelecer uma atribuição para cada termo de forma consensual nas duas perspectivas, e a aplicação de metodologia da conservação contribuiu para se pensar a lógica da documentação museológica.

Olhando para a instituição museológica, acredita-se também que parece válido considerar a implementação de sistemas automatizados para gerenciar os acervos na instituição, considerando que já utilizam a plataforma do Tainacan como uma ferramenta auxiliar nessa gestão. Para além disso, ter essas peças ou os documentos digitalizados e anexados vinculados ao objeto podem servir como uma fonte segura para armazenamento de dados, que não necessariamente devem estar disponíveis ao público, pois podem ter acesso restrito, sobretudo para segurança das obras. No entanto, tais medidas possibilitam a ampliação do acesso e, principalmente, versam no sentido de amplificar a difusão dos acervos e das pesquisas externas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso tecido até o final deste trabalho gerou uma série de questionamentos ao longo de todo seu processo, desde a construção do projeto até a fase de fechamento. Em princípio, não parecia uma tarefa muito simples propor pesquisa em acervo tombado em um museu cuja sede é também tombada. O volume de documentos encontrados foi tão inesperado que somente depois de definir uma metodologia objetiva e estabelecer um recorte do material levantado é que o desenrolar da pesquisa pareceu menos emaranhado.

O propósito de coletar, interpretar e registrar a maior quantidade possível de informações específicas e pertinentes em relação a um objeto pode ser uma tarefa totalmente ineficiente – e inacabável – se não houver uma normativa que dê conta de agrupar as informações de modo organizado e distribuir ordenadamente em redes, de onde seja possível recuperar, atualizar ou cruzar os dados ora inseridos.

A construção de uma narrativa a partir do levantamento de documentos, registros fotografias entre outros, só se tornou literalmente palpável por conta do exercício de funções de diversas/os profissionais que, em momentos distintos no tempo, desempenharam seus papéis e ofícios de acordo com o que estava previsto para ser sistematizado e, somente por isso, que o acesso a toda essa quantidade enorme de dados foi possível. A ocasião em que se encontrava uma referência ou um dado indicando a localização de mais uma pasta cheia de documentos, era sempre uma oportunidade de brotar junto disso mais uma dezena de narrativas passíveis de serem construídas.

O objeto central da presente pesquisa era investigar a obra de arte *Vista do Desterro* de Victor Meirelles, pela perspectiva da Documentação Museológica. Nesse sentido, o trabalho abordou a perspectiva da Documentação Museológica a partir do caso *Vista do Desterro* para discutir as relações de aplicabilidade metodológica da Conservação para a gestão acervos museológicos.

O primeiro objetivo específico era compreender a trajetória da *Vista do Desterro* por meio dos documentos e fontes que delineiam o processo de patrimonialização e musealização da obra. No primeiro bloco correspondente ao capítulo 2, contamos a história da obra *Vista do Desterro*, do artista e do Museu Victor Meirelles através da trajetória de seu processo de tombamento, das ações de identificação e restauração, da transferência da Irmandade do Rosário à casa do museu e as problemáticas envolvidas. Ou seja, as narrativas foram contadas a partir do objeto e do levantamento dos documentos oficiais, de fontes de historiadoras/es da

arte e biógrafas/os especialistas e, assim, cumpriu o propósito de apresentação do objeto desse estudo de caso.

Em segundo lugar, era também nosso objetivo levantar os conceitos referentes à área do patrimônio cultural, da gestão de acervos na perspectiva da documentação museológica e das normativas estabelecidas pelos dispositivos legais. Assim, o capítulo 3 trouxe conceitos e noções de patrimônio, patrimônio cultural, bens culturais de natureza material e imaterial, processos de patrimonialização e musealização a partir da abordagem teóricas desses campos enquanto ciências sociais aplicadas, mas também através dos dispositivos legais e normativas de descrição que norteiam o conjunto de técnicas e ações práticas museológicas que tratam desses objetos. A apresentação deste referencial teórico foi necessária para chegarmos com embasamento nos instrumentos básicos de identificação utilizados no cotidiano das instituições e isso possibilitou o cruzamento de metodologias aplicadas para o campo da Conservação como parte das práticas museológicas, o que é fundamental para se pensar a preservação de bens culturais musealizados.

Nosso último objetivo consistia em analisar os metadados e o preenchimento informacional da ficha de catalogação da *Vista do Desterro* para dar subsídios à conservação. Para tanto, o capítulo 4 trouxe uma análise a qual foi realizada em duas etapas. Na primeira etapa, cruzamos os metadados da ficha de catalogação do MVM aplicados no Quadro de Caracterização Completa proposto por Appelbaum (2021) para verificar se as categorias de informações da ficha correspondem às do Quadro de Caracterização. Na sequência, a segunda etapa consistiu em analisar o teor das informações contidas nas categorias para então verificar se o conteúdo desses dados, as informações descritas no conjunto dos metadados, correspondem às categorias de caracterização do Quadro. A discussão dessas duas etapas de análise concluiu que, primeiramente, os metadados preenchem os requisitos informacionais do Quadro de Caracterização. No segundo plano, concluiu-se que preenchem também, embora se organizem de maneira diferente nas categorias do Quadro de Caracterização, e que para dar subsídios à conservação no caso de uma caracterização completa, seria necessário expandir a natureza dos dados e dos metadados, sobretudo na categoria que se refere aos aspectos materiais das informações não específicos do objeto (quadrante II).

É com isso em mente também que evidenciamos a realidade atual do MVM, um museu que já passa dos seus 60 anos de história, que mesmo diante das dificuldades do que significa ser um museu no cenário político brasileiro atual, preserva (como toda a dimensão que ‘preservar’ significa) um rico repertório para pesquisa, seja referente a seu acervo, ou mesmo

que apenas o atravesse, como é o caso dessa pesquisa. Nota-se também que nenhum sistema de práticas e técnicas funciona com total perfeição, que nenhuma metodologia é perfeita para atender a tudo, mas podemos assumir sem riscos que, a exemplo desta instituição, quando existe uma gestão de acervo realizada de modo bem manejado, é certo que resultado refletirá na organização dos elementos mais básicos dentro de um museu, como a ficha de catalogação.

Sabemos que esta não é a realidade na esmagadora maioria dos museus no Brasil, e talvez esta pesquisa represente um breve esboço para se repensar a lógica do próprio processo de musealização, no que tange à profundidade da abordagem descritiva das informações acerca de um bem cultural que acabam se padronizando em metadados de uma ficha de catalogação. Não que este seja o objetivo final da escrita que se apresenta aqui, mas talvez sirva ao menos para gerar algum tipo de ponderação, como uma reflexão de fechamento e só por isso acredita-se que a função deste trabalho acadêmico já tenha “valido a viagem”.

Observando o conjunto de ações e práticas museológicas, a documentação museológica desempenha uma função fundamentalmente social, já que no tempo presente o campo museológico revela-se bastante distante da ideia de continuar direcionando suas ações apenas na preservação dos objetos, mas para se tornar o espaço (para além de um espaço físico) a partir do qual a sociedade, os grupos, as pessoas podem reconstruir seus próprios processos identitários.

Assume-se que o museu nunca deixará de ser um produto resultado da ação do ser humano e, implicados nisso, estão os processos de gestão de acervos onde a documentação museológica pode ser pensada como parte da conservação de um bem cultural – e, portanto, da preservação cultural –, os quais permitem a partir de uma metodologia objetiva, transparente e eficiente, amplificar o alcance do conhecimento ali gerado.

Percebemos ao final dessa escrita que explicar e descrever os procedimentos normativos da prática museológica parece um lugar até um pouco confortável (marcando com evidência o advérbio “pouco” na frase) se considerássemos escrever sobre testemunhos orais, memórias coletivas, se fossemos abordar temas sensíveis, ou mesmo pensar as relações de objetos parte de acervos que se resumem em vestígios de atividade humana deixados há milhares de anos. Descrever a documentação de um objeto de arte cuja documentação foi encontrada bastante organizada – graças à conduta profissional da instituição que o salvaguarda –, pode até tornar-se uma tarefa mais palpável, o que não deixa de ser menos complexa. No entanto, mesmo que se trate de bens culturais imateriais, com uma dimensão intangível nada imediata de ser verificada, cairíamos no mesmo lugar da necessidade do estabelecimento de

metodologias adequadas que deem conta minimamente de identificar a importância representativa de um determinado bem cultural para um determinado grupo.

Olhando para o campo da documentação museológica e da conservação, a tentativa – particularmente – exitosa de cruzar a teoria, as normativas vigentes com os instrumentos utilizados na esfera técnica e prática partindo de um estudo de caso, significou a reafirmação da liga que encadeia os elos do próprio processo de musealização, agora testada através do levantamento de questões e hipóteses, então problematizadas e discutidas em análise.

O potencial de se realizar um trabalho de conclusão de curso em Museologia, no qual foi proposto e cumprido o que se apresentou aqui, foi bastante interessante por conta da revisitação dos textos, dos conceitos e noções, de uma diferente perspectiva naturalmente maturadas pelo tempo e pela reflexão, de reconhecer e descrever um pouco mais a fundo os dispositivos legais que norteiam a atuação do nosso futuro campo profissional. Nesse sentido, compreende-se a ideia na qual a formação e atuação da/o profissional de Museologia deve não somente ser legitimadas pelo caráter inter/trans/multidisciplinar que a formação superior contempla, mas considerar também, em uma instância mais ampla, que pensar nessa perspectiva é pensar em ressignificar as representações as quais devem incidir sobre a forma como funcionam os mecanismos das instituições humanas. Uma realidade pautada nesse espectro implicaria mudanças políticas, sociais e econômicas das tendências sociais, das contradições ideológicas e de papéis impostos aos sujeitos. Não parece, contudo, que esta pesquisa se encerra findada esta formação, mas o fechamento deste trabalho aponta na direção dos alargamentos possíveis de serem pensados a partir de e para as ações museológicas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- APPADURAI, Arjun. **A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora Universidade Fluminense, 2008.
- APPELBAUM, Barbara. **Metodologia do Tratamento de Conservação**. Coord. Mariana Gaelzer Wertheimer, trad. Karina Saraiva Schröder, (título original: Conservation Treatment Methodology, 2007). 1ª ed. 2017 – Porto Alegre, RS, 2021.
- ASSIS, Renilton R. S. Matos de; LOPES, Thainá C. C. Figueiredo. **Políticas patrimoniais para o campo dos museus no Brasil: Breve análise do Estatuto dos Museus**. Cadernos NAUI, Vol. 3, n.4, jan.-jun. 2014, p. 51.
- BOTTALLO, M. Diretrizes em documentação museológica. In: ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI. **Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes**. Brodowski: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010, p. 48-79.
- BRASIL. Legislação sobre Museus. 3. Edição. Brasília, Câmara dos Deputados, 2017. In: http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/14599/legislacao_museus_3ed.pdf?sequence=15
- BRASIL, **Decreto-Lei nº 25**, de 30 de novembro de 1937.
- BRASIL, **Política Nacional de Museus, Relatório de Gestão**, 2003-2004.
- BRASIL. **Lei Federal nº 11.904** de 14 de janeiro de 2009.
- BRASIL, **Lei Federal nº 11.906** de 20 de janeiro de 2009.
- BRASIL, **Decreto Federal nº 8.124** de 17 de outubro de 2013.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, 1988.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museological action's main fields. **Sociomuseology**. Lisboa: Edições Universotárias Lusófonas, p. 145-151, 2007.
- COLI, J. A linha e a mancha. **Victor Meirelles - Novas Leituras**. Maria Inez Turazzi org.; Lourdes Rossetto, coord.; Florianópolis-SC, Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC; São Paulo: Studio Nobel, 2009.
- CHAGAS, M. Em Busca do Documento Perdido: A problemática da construção teórica na área de documentação. In: **Museália**, RJ, JC Editora, 1996.
- CHAGAS, M. Pesquisa Museológica. In: **Museu Instituição de Pesquisa**, MAST, RJ, 2005.
- CHAGAS, M. **A Imaginação Museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/ IBRAM, 2009.

CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. **Museologia Social**. Cadernos do CEOM. Chapecó: Argos, Ano 27, n.41, 2014 p. 47-69.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio**. 3ª ed. São Paulo: UNESP, 2011.

COELHO, M. C. **Os Panoramas perdidos de Victor Meirelles**: as aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia em Ciências Humanas, Florianópolis/SC. 2008.

CURY, M. C. **Museologia, novas tendências**. Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas/Museu de Astronomia e Ciências Afins - Organização de: Marcus Granato, Claudia Penha dos Santos e Maria Lucia de N. M. Loureiro . — Rio de Janeiro : MAST, 2009.

DALSASSO, Tayná. **Paisagens urbanas: um olhar para a Desterro através de Victor Meirelles**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Curso de História, Florianópolis/ SC. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/204900>

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM. Florianópolis: FCC Edições, 2014.

FERREZ, H. D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: **CADERNOS de ensaios, nº2**. Estudos de museologia. Rio de Janeiro, Minc/Iphan, 1994, p. 64-73.

FRANZ, T. S. **Victor Meirelles: Biografia e legado artístico**. Florianópolis: Caminho de Dentro Edições, 2014. 340p.

FRANZ, T. S. **No último ateliê de Victor Meirelles: um acervo privado para estudo de sua biografia**. In: Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Arista. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella, Rosangela de Jesus Silva (orgs.). Rio de Janeiro: CEFET/RJ. 2017. p. 309-328.

FRONER, Yacy-Ara; ROSADO, Alessandra. **Princípios históricos filosóficos da conservação preventiva**. Belo Horizonte: LACICOR – EBA – UFMG, 2008.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos Museológicos**. Rio de Janeiro: IBPC, n. 3, p. 7-12, 1990.

IBRAM/Instituto Brasileiro de Museu. **Resolução Normativa nº 2**, de 29 de agosto de 2014.

IBRAM/Instituto Brasileiro de Museu. **Resolução Normativa nº 6**, de 31 de agosto de 2021.

ICOM/International Council of Museums. <https://icom.org.br>

ICOM-CC/ International Council of Museums-Committee for Conservation. <https://icom-cc.org>

ICOM-CIDOC/ International Council of Museums-Committee for Documentation.
<https://cidoc.mini.icom.museum>

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**, 1985.

LENIAUD, Jean-Michel. **L'utopie française: essai sur le patrimoine**. Paris: Mengès, 1992. 180 p.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. A curta trajetória de uma política de preservação patrimonial. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro: MHN, Edição alusiva aos 70 anos de criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-2004), v. 36, p.9-18, 2004. Disponível em: <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/46>

LOUREIRO, M. L. de N. M. **Musealização e cultura material da Ciência & Tecnologia**. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio | MAST, v.8, n. 2, 2015. 9-28p.

MALLMAN, Regis. Biografia: Os passos do maior pintor brasileiro do século XIX entre Desterro, Paris e Rio de Janeiro. In: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Museu Victor Meirelles – 50 anos**. Ed. Tempo Editorial: Florianópolis, 2002. 112 p.

MENSCH, Peter van. **O objeto de estudo da Museologia**. Tradução de Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1994. 22 p. (Prétextos Museológicos, 1).

MENSCH, P. V. El Objeto como Portador de Datos. In: **Cuadernos de Museologia**. Lima, Museo de Arte Popular. p. 53-62.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo**. Coleção de Estudos Museológicos, v. 2. Florianópolis: FCC, 2014.

PROCESSO DE TOMBAMENTO da pintura “Vista da Baía Sul do Desterro”, nº 576, nº1-171-T-85. Rio de Janeiro, Arquivo Noronha Santos/IPHAN.

PROCESSO DE TOMBAMENTO do “Museu Casa do Vitor Meirelles”. SPHAN/D.E.T Ministério da Educação e Cultura, Secretária da Cultura, subsecretária do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Processo nº342-T-1944, Inscr. nº 264, de 30/01/1950. Florianópolis, 1950.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*”, Paris, Ed. Seuil, 2000, 675p.

ROCHA, Mônica Andrea. **A Documentação Museológica no Núcleo de Estudos Açorianos: Análise de sistemas informacionais computadorizados**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Curso de Museologia, Florianópolis, 2019. 120p.

RUBENS, Carlos. **Vitor Meireles: sua vida e sua obra**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SCHÄRER, M. R. Things + Ideas + Musealization = Heritage A Museological Approach. Revista Eletrônica do Programa de PósGraduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST. MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO. v.II n. 1, jan/jun, 2009. 85-89p.

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. **Conservação preventiva de acervos**. Florianópolis: FCC Edições, 2012. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/downloads/patrimoniocultural/sistema-estadual-de-museus-sem-sc/2351-col-estudos-mus-v1-conservacao-preventiva-deacervos>

VELOSO, M. O Fetiche do Patrimônio. In: **Habitus**, Goiânia, v.4, n.1., p. 437-454, jan. /jun. 2006.

ANEXO A

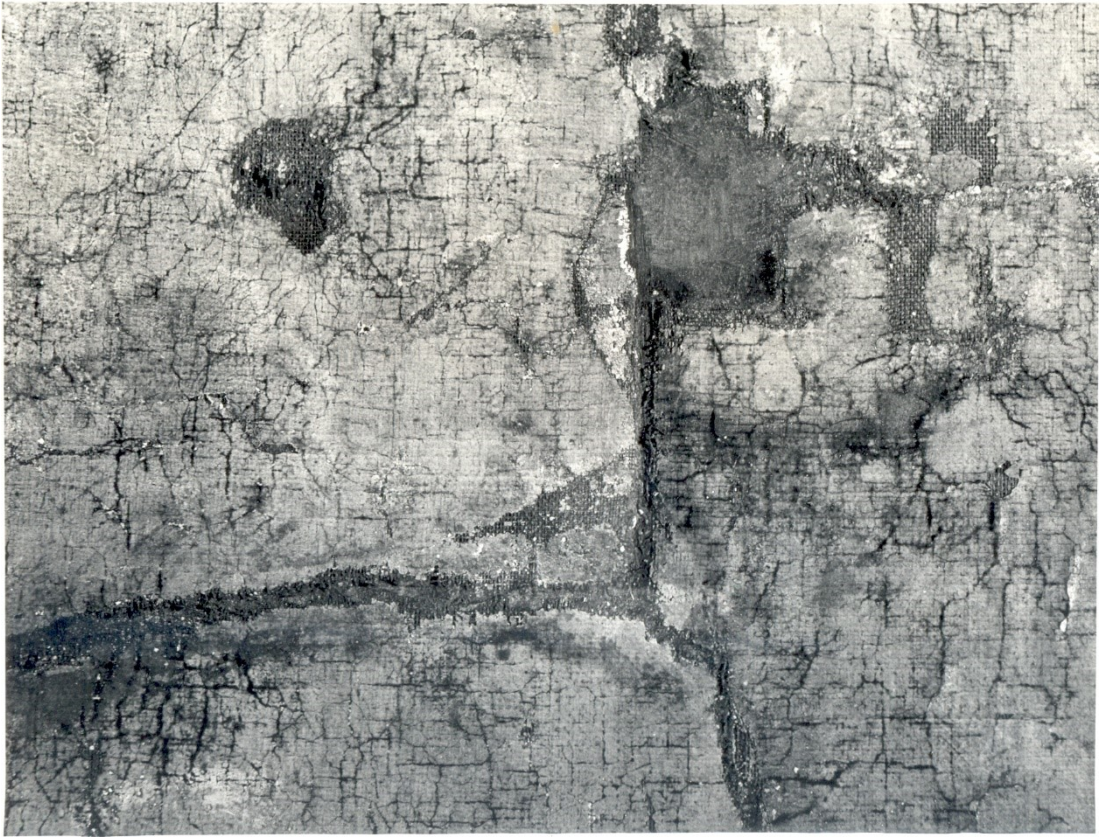
Fotos digitalizadas da obra *vista do desterro* antes da restauração (MNBA)











ANEXO B

Ficha de Catalogação da obra *Vista do Desterro* - MVM0042

Museu Victor Meirelles/ IBRAM/ MinC
 Rua Victor Meirelles, 59 – Centro 88010-440 – Florianópolis – SC
 Telefone/ Fax: (48) 3222 0692
 E-mail: HYPERLINK "mailto:mvm@museus.gov.br"
mvm@museus.gov.br
www.museuvictormeirelles.gov.br

FICHA DE CATALOGAÇÃO DE BENS MUSEOLÓGICOS DO MUSEU VÍCTOR MEIRELLES/IBRAM

Área de Identificação

| | |
|---------------------|---------|
| 01. Número de Tombo | MVM0042 |
| 02. Fotografias | |
| 03. Coleção | |
| 04. Objeto | Pintura |



Área de Informações

| | |
|------------|--|
| 05. Título | Vista parcial da cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis) |
| 06. Autor | Victor Meirelles de Lima |
| 07. Local | Florianópolis/SC |
| 08. Data | 1851 (circa) |

Área de Características Físicas

| | |
|---------------------------|-----------------------|
| 09. Técnica | óleo sobre tela |
| 10. Dimensões | Obra: 78,2 x 120,0 cm |
| 11. Inscrições e marcas | |
| 12. Estado de Conservação | Bom. |

Area de Procedência e Histórico

| | |
|-----------------------|---|
| 13. Modo de Aquisição | DOAÇÃO da Irmandade Beneficente Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, 2000. |
| 14. Histórico | <p>A tela "N. S. do Desterro vista do adro da Igreja do Rosário e de São Benedito - 1847", do artista Victor Meirelles, foi descoberta e considerada como de autoria do pintor, pelo ex-diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Alcídio Mafra de Souza, em 1985, por ocasião da reunião do Conselho Consultivo da SPHAN na Ilha de Anhatomirim, nesta capital. A obra encontrava-se na Sacristia da Igreja de N. S. do Rosário e de São Benedito, "em péssimo estado de conservação, com sua estrutura e estética abalada pela degradação natural do tempo e por intervenções danosas" razão pela qual foi retirada da Igreja e levada ao MNBA, para restauração, em 08-05-85.</p> <p>Em reunião realizada no dia 18-11-85 no Paço Imperial-RJ, o Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional aprovou, por unanimidade, a inscrição da Tela, no Livro Tombo em 17-04-86 e no momento do tombamento. Foi decidido que a obra ficaria em exposição permanente no Museu Casa de Victor Meirelles, com vistas a sua preservação.</p> <p>Em 17.09.86 a tela totalmente restaurada, "restabelecendo-se sua integridade anteriormente abalada enquanto criação artística e documento histórico de uma época", foi entregue à Casa de Victor Meirelles, em solenidade no Museu de Arte de Santa Catarina.</p> <p>Desde então, a pintura permanece em exposição no Museu Victor Meirelles e vem sendo objeto de ações de conservação/restauração executados por especialistas contratados pela 11ª SR/SC e por técnico do IPHAN. Outras medidas de proteção a esse bem tombado, também, vem sendo totalmente observadas. As condições ideais, do espaço museográfico, fornecidas pela adoção de equipamento técnico utilizado pelo Museu, encontra-se atualmente em condições ambientais controladas - umidade relativa, temperatura, luz e poluição - adequadas a conservação e preservação de obras de arte, isto como forma de garantir a durabilidade da estrutura física e estética do acervo exposto.</p> <p>Das obras que compõem a exposição de longa duração "Victor Meirelles - pinturas - ESTÚDOS, RÉTRATOS E FATOS" que, didaticamente, demonstram as diferentes fases da produção artística do pintor, a pintura sobre tela em pauta é a única da primeira fase, a que antecede a ida de Victor Meirelles ao Rio de Janeiro, para estudar na Academia Imperial de Belas Artes.</p> |

| | |
|-----------------------|--|
| | <p>A tela, também por ser uma referência da cidade na metade do século XIX, possui características de valor iconográfico e histórico. Por outro lado, com o projeto de revitalização implantado no Museu Victor Meirelles, a comunidade passou a ter permanente acesso à obra, e a mesma tornou-se o principal foco de atenção para pesquisadores de diversas áreas, preocupados com a visão global sobre a vida e obra do artista Victor Meirelles, a partir da observação e estudo das telas expostas no Museu.</p> <p>Desde 1996, a Irmandade Beneficente do Rosário e São Benedito, representada pelo seu Provedor, então proprietária da tela, vinha tentando a devolução da obra, protegida por Lei, para comercializar a tela, cujos recursos financeiros oriundos da venda, seriam revertidos para cobrir obras de reparos na Igreja.</p> <p>A importância da permanência da obra em exposição, no Museu Victor Meirelles, a perda imensurável ao público, visitantes e estudantes que frequentam o museu e o prejuízo à integridade física da pintura, devido a Igreja não possuir local adequado para segurança, exposição e conservação de obra de arte, fez com que iniciasse uma negociação entre IPHAN e a Irmandade. Naquele momento as instituições concordavam com a troca da tela de Victor Meirelles por serviços de restauração dos altares da igreja.</p> <p>Acertado o acordo em dezembro de 1999, atendendo o que determina o Capítulo IV, Art. 22 e parágrafos, do Decreto Lei nº 25/37; em Julho de 2000 o IPHAN solicitou um projeto de restauração dos retábulos da igreja, que foi apresentado e aprovado pela Irmandade, IPUF e FCC uma vez que, a Igreja de N. S. do Rosário e São Benedito, tem proteção legal através do tombamento municipal e estadual.</p> <p>Em 20 de setembro, ao assinarem o Termo de Doação entre Irmandade Beneficente N. S. do Rosário e São Benedito e a 11ª Superintendência Regional do IPHAN/Museu Victor Meirelles, ficou estabelecido a doação da tela que tem como contrapartida a restauração dos retábulos, com os recursos financeiros provenientes do IPHAN. Com isto deu-se início a execução das obras de conservação/ restauração dos altares da igreja, pela especialista em restauro Susana Cardoso Fernandez. Ao término da execução do projeto apresentado, a “Tela N.S. do Desterro Vista do Adro da Igreja do Rosário e São Benedito” – 1847, de Victor Meirelles, passa a fazer parte integrante do acervo do Museu Victor Meirelles/11ªSR/IPHAN/SC, em Florianópolis, SC.</p> |
| 15. Valor para seguro | |

| | |
|----------------|---|
| 16. Exposições | <p>“Victor Meirelles – um artista do Império”, de 18 de dezembro de 2003 a 14 de março de 2004 no Museu Oscar Niemeyer (Curitiba/PR) e de 22 de junho a 22 de agosto de 2004 no MNBA (Rio de Janeiro/RJ).</p> <p>“Victor Meirelles – Construção”, de 18 de maio de 2005 a 04 de novembro de 2012.</p> <p>“Viagem em torno do museu: 60 anos de Museu Victor Meirelles”, de 15 de novembro de 2012 a 17 de fevereiro de 2013, no Circuito Expositivo do Museu Victor Meirelles (Térreo, Sala 1).</p> <p>“Viagem em torno do museu”, reabertura em 19 de fevereiro de 2013 a 22 de maio de 2013, no Circuito Expositivo do Museu Victor Meirelles (1º andar, Sala 1).</p> <p>“Museu Victor Meirelles: Entrelaços”, início em 29 de maio de 2013, Exposição de Longa Duração no Circuito Expositivo do Museu Victor Meirelles (1º Andar, Sala 3).</p> <p>“10ª Bienal do Mercosul – Mensagem de uma nova América”, de 23 de outubro a 06 de dezembro de 2015, no Memorial do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.</p> <p>Exposição de Inauguração Sede Temporária, de junho/2016 a Maio de 2017, no Museu Victor Meirelles (Sede Temporária na R. Rafael Bandeira, 41 – Centro, Florianópolis, SC).</p> <p>“Projeto Victor em 4D - Exposição de Longa Duração do Museu Victor Meirelles - Módulo 2. Dimensão Histórica”, de 18 de agosto a 11 de novembro de 2017, no Museu Victor Meirelles (Sede Temporária na R. Rafael Bandeira, 41 – Centro, Florianópolis, SC).</p> <p>“Projeto Victor em 4D - Exposição de Longa Duração do Museu Victor Meirelles - Módulo 4. Dimensão Simbólica, 08 de março a 16 de junho de 2018, no Museu Victor Meirelles (Sede Temporária na R. Rafael Bandeira, 41 – Centro, Florianópolis, SC).</p> <p>“Victor e o Tempo Presente”, de 26 de junho a 11 de agosto de 2018, último módulo do ‘Projeto Victor em 4D’, Circuito Expositivo do Museu Victor Meirelles (Sede Temporária na R. Rafael Bandeira, 41 – Centro, Florianópolis, SC).</p> <p>“Victor Meirelles – Pinturas”, início em 18 de agosto de 2018, no Museu Victor Meirelles (Sede Temporária na R. Rafael Bandeira, 41 – Centro, Florianópolis, SC).</p> |
|----------------|---|

| | |
|--|--|
| | <p>“A casa da porta verde” – Exposição de Curta Duração do Museu Victor Meirelles, de 24 de abril a 10 de agosto de 2019, no Museu Victor Meirelles (Sede Temporária na Rua Rafael Bandeira, 41 – Centro, Florianópolis, SC).</p> <p>“Victor Meirelles – estudos em óleo”, a partir de 23 de novembro de 2021, no Museu Victor Meirelles (1º Andar da Casa Histórica).</p> |
| 17. Bibliografia | <p>INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Museu Victor Meirelles: 50 anos: catálogo de obras. Florianópolis, SC: Tempo Editorial, 2002.</p> <p>TURAZZI, Maria Inez (Org.). Victor Meirelles: novas leituras. Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles/Tbram/MinC; São Paulo: Studio Nobel, 2009.</p> |
| 18. Atividades de Conservação e Restauro | <p>1985 – MNBA/Rest.Pint. – remoção de etiqueta e tachinhas, limpeza (varsol), faceamento (cera/papel), remoção de suporte auxiliar e adesivo (compensado, cola; mecânica), planificação (calor/peso), consolidação da pintura (calor/cera), reentelamento (cera microcristalina), remoção parcial do verniz e cola impregnada (isopropanol/toluol 1:2; amoniaco/varsol/Detertec-7 1:2:2), compensação de volume (composto de cera) e de cor (Paraloid B-72 e pigmentos), montagem em chassis, aplicação de verniz (Paraloid B-72).</p> <p>1992 – Aldo Nunes e Susana Cardoso – intervenções anteriores generalizadas, suporte com reentelamento, moldura em bom estado, com folga onde encaixa a obra, o que ocasiona o movimento da mesma ao ser manuseada.</p> <p>1994 – Susana Cardoso – intervenções anteriores generalizadas. Folga na moldura, onde encaixa a obra, o que ocasiona o movimento da mesma ao ser manuseada. Limpeza mecânica (trincha), verniz (Winsor & Newton), limpeza da moldura e colocação adequada na mesma.</p> <p>1995, 20/Fev. – Angela Paiva – reentelamento com linho misto; poeira superficial. Limpeza mecânica (frente e dorso, pintura e moldura) com trincha.</p> <p>1995 – Angela Paiva – conforme farta documentação, há dez anos a obra sofreu extensa restauração que recuperou grandemente suas qualidades estruturais e estéticas. As alterações hoje visíveis (coloração dos retoques), que interferem na composição, deverão ser corrigidas levando-se em conta o processo anterior. O mesmo se aplica a pequenas manchas brancas (matéria sobreposta ao verniz), próximas à borda inferior.</p> |

| | |
|--|---|
| | <p>1996 – Maria Cristina da Silva Graça e Eli Amaral Muniz – Recuperação estética MNBA – Restauração da obra em péssimo estado de conservação – Recuperação estrutura, higienização da superfície da pintura e colocação de um faceamento (elemento protetor reversível) – Processo de desmontagem mecânica do compensado sob a tela, eliminando o excesso de cola; a camada pictórica. Fortalecimento do suporte original e reetelamento.</p> <p>Tratamento realizado:</p> <p>a) – Limpeza periódica para a conservação das obras que estão em exposição neste Museu. Período – junho e outubro de 1997. Técnica – uso de trinchas para a retirada de pó sobre as obras e flanelas para as molduras lisas.</p> <p>b) – Colocação de tecido de algodão no verso das molduras das obras. Período – novembro e dezembro de 1997. Técnica – fixação de fita de “velcro”, com grampos galvanizados, no verso das molduras. Confecção de tecido de algodão, tipo americano fino, com fita de “velcro”, nas bordas (o tecido foi lavado para retirar a goma). Depois o tecido é fixado no verso das molduras pelas fitas de “velcro”, protegendo contra o acúmulo de poeira no verso das telas podendo ser retiradas facilmente para a lavagem dos tecidos de algodão. Nos locais onde há o “pitão”, que suporta o fio de nylon para fixação da obra no painel, foi colocado um ilhós de plástico que permite a passagem pelo tecido.</p> |
|--|---|

Área de Descrição

| | |
|---------------------------|--|
| 19. Descrição formal | Em primeiro plano, piso quadriculado finalizado por mureta. No segundo plano, ao centro, eixo na vertical formado por rua ladeada por casario. No canto direito, localiza-se edificação religiosa. Ao fundo, mar com algumas embarcações e montes recobertos por vegetação. A parte superior da obra é ocupada por representação do céu. |
| 20. Descrição de conteúdo | Panorama da baía sul da Cidade Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), vista do adro da Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. No canto esquerdo, identifica-se a Catedral da cidade e, do lado direito, as torres da igreja de São Francisco das Chagas. |
| 21. Estilos / Temas | Paisagem |

Área de Notas

| | |
|--|--|
| 22. Observações | <p>O Museu Victor Meirelles possui 4 paisagens da cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis). Os números das fichas são: MVM0019, MVM0042, MVM0055 e MVM0056.</p> <p>Outros números: “Processo nº 1.171 – Tombo nº 576” (SPHAN), “Inv.042-mvm” (atribuído pelo MVM).</p> <p>Título até 21/06/2001: “NOSSA SENHORA DO DESTERRO VISTA DO ADRO DA IGREJA NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO E SÃO BENEDITO”.</p> <p>Ficha do Autor nº 001.</p> |
| 23. Localização fixa | 29/06/2017 – Sede provisória (Rua Rafael Bandeira, 41) Reserva Técnica – Trainel – Painel 02 |
| 24. Localização atual | 29/06/2017 – Sede provisória (Rua Rafael Bandeira, 41) Reserva Técnica – Trainel – Painel 02 |
| 25. Texto para etiqueta | |
| 26. Data do 1º registro / Nome do catalogador | |
| 27. Atualizações | <p>02/06/2010, Ana Viegas e Lourdes Rossetto (para Inventário IBRAM)</p> <p>24/01/2013, Rafael Muniz de Moura (Atualização da Documentação)</p> <p>09/10/2015, Rafael Muniz de Moura (Ocasão de Comodato para a Fundação Bienal do Mercosul)</p> |