

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
Programa de Pós-Graduação em História**



**Museu da Baronesa: Acordos e Conflitos na Construção da Narrativa de  
um Museu Municipal – 1982 a 2004**

**Noris Mara Pacheco Martins Leal**

**Porto Alegre, maio de 2007**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
Programa de Pós-Graduação em História**

**Museu da Baronesa: Acordos e Conflitos na Construção  
da Narrativa de um Museu Municipal – 1982 a 2004**

**Noris Mara Pacheco Martins Leal**

**Porto Alegre, maio de 2007**

## Agradecimentos

Este meu olhar pelo Museu da Baronesa só foi possível pela presença e pelo incentivo de algumas pessoas. Sem classificar em ordem de importância, seria impossível, todos são responsáveis em primeiro lugar por alguma parte deste todo. Agradeço a todos aqueles que levarei sempre em minha memória e no coração:

- À Maria Luiza pela coragem de me aceitar como orientanda, de me entender, de se emocionar comigo pelo tema que é a minha paixão, por ajudar a superar as minhas dificuldades e choros;
- À Ana Paula por todos os momentos que não estive presente, pelo apoio e o amor necessário para continuar sempre e nunca desistir;
- Ao Cícero, sempre presente, pela confiança de que eu ia conseguir, pelo carinho especial, pela parceria, pelo incentivo para nunca desistir e pelas críticas que muito ajudaram;
- Aos guris do Museu Militar do Comando Militar do Sul meus companheiros de trabalho e amigos que sempre confiaram em mim e me auxiliaram: Nestor, Boeira, Marcinho e Vilmar estes dois últimos meus anjos da guarda no assunto informática;
- Ao Marcelo Lima companheiro, de sempre, de todos os momentos é impossível dizer o teu papel aqui;
- Ao Benito Bisso professor, amigo e leitor crítico que muito abriu os meus caminhos;
- Ao José do Nascimento Júnior por ter me dado a oportunidade de começar a trabalhar com o Museu da Baronesa e pela amizade de sempre;
- À minha mãe, D. Marlene, por tudo e pela paciência;
- À Rossana pelo incentivo, pelo amor incondicional e por acreditar nos meus sonhos;

- Às amigas: Simone Monteiro, Vera Soares, Daniela Oliveira e Adriana Perico companheiras de sonhos;
- Ao Tenente Coronel José Nero Candido Vianna que graças a confiança em mim e a liberação de horários de trabalho foi possível cursar as disciplinas do mestrado;
- Aos funcionários, estagiários e colaboradores do Museu Municipal Parque da Baronesa que me acolheram e me auxiliaram durante a minha pesquisa;
- Aos meus entrevistados que me acolheram e me deram muitos subsídios;
- Aos colegas do mestrado companheiros nesta longa jornada, com algumas dificuldades, choros, reclamações, mas com muitos momentos bons, principalmente nos bares da Cidade Baixa: Ailana, Aristeu, Artur, Renata, Letícia, Luciana e Viviane;
- À Marília secretaria do PPG por seu auxílio em todas as dificuldades burocráticas;

O Estado que chamamos de vida se encerrara.

Eu estava morto.

E ainda assim, por mais titânica que fosse essa sensação de perda, havia outra mais incisiva que agora eu experimentava, e percebia meus irmãos de arma sentindo comigo. Era a seguinte.

Que a nossa história morreria conosco.

Que ninguém jamais a conheceria.

Não importava eu mesmo, meus propósitos pessoais, egoístas e vaidosos, mas eles. Leônidas, Alexandros e Polynikes, Arete privada de sua família e, mais que todos, Dienekes. O seu valor, a sua sagacidade, seus pensamentos privados que só eu tive o privilégio de compartilhar, enfim tudo que ele e seus camaradas haviam conseguido e sofrido simplesmente desapareceria, seria carregado pelo ar como a fumaça de um incêndio na floresta, e isso era insuportável.

[...]

O arqueiro podia sentir a agonia dos homens eles sabiam, sem falar, que ele, guerreiro e médico, estava ali para remediá-la. Tão rapidamente que impossibilitou qualquer surpresa, senti seus olhos em minha direção, eu o último que esperaria isso, e então Dienekes, ele próprio estava do meu lado, o meu senhor em vida.

Eu seria aquele. Aquele que retornaria e falaria. [...]

Assim como os poetas convocam a Musa para falar através deles, emiti um grasnido inarticulado para o Agressor De Longe.

Se realmente me escolheu, Arqueiro, então que suas flechas com belas plumas sejam lançadas de meu arco. Emprésteme a sua voz, Arqueiro. Ajude-me a contar a história.

(Steven Pressfield- Portões de Fogo)

## Sumário

Introdução	07
Narrativa e discurso museológico	09
Capítulo I – Exposição uma construção de Pelotas	19
A doação da propriedade	19
O museu e a exposição	21
A exposição na 1ª fase do museu	23
A exposição na 2ª fase do museu	27
Lourdes Noronha	27
A nova exposição	31
A exposição na 3ª fase do museu	46
Capítulo II – Os Olhos de Antoninha fazem Pelotas	56
Antonia des Essarts Carvalho que memória é essa?	60
Capítulo III – Museu: Relações de conflito	70
A prefeitura	70
A família	73
Os técnicos	74
Os conflitos	86
Relação de Administradores do museu da Baronesa	90
Conclusão	92
Bibliografia	97
Outras fontes	102

## Museu<sup>1</sup>

Há pratos, mas falta apetite.  
Há alianças, mas falta reciprocidade  
Pelo menos desde há 300 anos.  
Há o leque – onde os rubores?  
Há espadas – onde há ira?  
E o alaúde nem tange a hora gris.  
Por falta de eternidade juntaram  
Dez mil coisas velhas.  
Um guarda musgoso cochila docemente  
Com os bigodes caindo sobre a vitrine.  
Metais, barro, pluma de ave  
Triunfam silenciosamente no tempo.  
Apenas um alfinete da galhofeira do Egito  
Ri zombeteiro.  
A coroa deixou passar a cabeça.  
A mão perdeu a luva.  
A bota direita prevaleceu sobre a perna.  
Quanto a mim, vivo, acreditem por favor.  
Minha corrida com o vestido continua  
E que resistência tem ele!  
E como ele gostaria de sobreviver!

---

<sup>1</sup> SZIMBORKA, Wislawa – Quatro poetas poloneses – In: CHAGAS, Mário – Museu, Literatura, Memória e Coleção. In: Memória e Construções de Identidades, RJ, 7 Letras, 2000, p. 30.

## INTRODUÇÃO

O Rio Grande do Sul, nos últimos anos, tem-se destacado no cenário nacional, no campo da museologia pela organização do Sistema Estadual de Museus<sup>2</sup>, pelos eventos científicos e pelas discussões sobre a atuação dos museus na sociedade<sup>3</sup>.

O modelo sistêmico de organização dos museus, visando a criação do Sistema Estadual de Museus no Estado do Rio Grande do Sul (SEM/RS), ocorrido no ano de 1991, foi pautado tanto em experiências como a do Estado de São Paulo (1983) como na de um projeto nacional, o Sistema Nacional de Museus, que visava a se tornar um instrumento formal de articulação entre os museus brasileiros. Tais modelos serviram de estímulo e orientação não apenas para o Rio Grande do Sul como também para outros estados brasileiros, na elaboração de seus sistemas de museus.

O SEM/RS tornou-se uma das primeiras iniciativas oficiais na tentativa de alterar a estruturação museológica e o primeiro instrumento formal de uma política museológica para o Estado do Rio Grande do Sul em que era proposta uma reorientação programática dos museus e a reformulação da formação profissional. O objetivo desta proposta era uma mudança qualitativa, especialmente em relação à atuação dessa instituição junto à sociedade<sup>4</sup>.

No entanto, a historiografia gaúcha ainda não se debruçou, da mesma forma, sobre as instituições museológicas, de tipologia histórica, aqui existentes. Como referencial temos trabalhos muito importantes como o de Zita Possamai<sup>5</sup>, que analisa a formação do Museu Joaquim José Felizardo (Porto Alegre), a formação de seu acervo, as representações produzidas em relação a este, o de Leticia Borges Nedel<sup>6</sup>, sobre o Museu Júlio de Castilhos e o de Thais Fraga que analisa a própria formação do Sistema Estadual de Museus.

---

<sup>2</sup> Único Sistema de Museus que estava em funcionamento, até o início de 2003 ininterruptamente, no formato aqui existente, dividindo o Estado em regiões museológicas.

<sup>3</sup> Um exemplo disto foi a organização da Carta de Rio Grande, maio de 2002, documento final do VIII Fórum de Museus do RS, a qual serviu como base para a Política Nacional de Museus, lançada pelo Ministério da Cultura em maio de 2003.

<sup>4</sup> FRAGA, Thais Gomes. Sistema Estadual de Museus do FRAGA, Thais Gomes Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul: a incessante construção de uma política museológica. In: MUSAS Revista Brasileira de Museus e Museologia/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, Vol. 1, n 1 – RJ: IPHAN, 2004.

<sup>5</sup> POSSAMAI, Zita Rosane, Nos Bastidores do Museu: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre- Porto Alegre: Est Edições, 2001.

<sup>6</sup> NEDEL, Leticia Borges. Paisagens da Província: o regionalismo sul-riograndense e o Museu Júlio de Castilhos nos anos 50 – Dissertação Instituto de Filosofia e Ciências Humanas 1999.

O estudo de caso aqui proposto pretende analisar a formação de um museu histórico no interior do Estado, a organização de seu acervo e a montagem da exposição de longa duração. Por fim, uma avaliação de como a exposição museológica pode ser percebida neste contexto, trabalhando a questão da construção de um discurso privado que se torna coletivo. Trata-se do Museu Municipal Parque da Baronesa um dos principais lugares de preservação da memória na cidade de Pelotas, e o único museu histórico municipal.

Para analisar o caso do Museu da Baronesa, procuramos trabalhar com as categorias de narrativa e “concepções museológicas”.

I – A questão narrativa, para nossa finalidade, diz respeito à relação entre literatura e história. Uma que enfatiza uma aproximação plenamente histórica dos textos; e outra que, ao contrário, “descobre em alguns textos literários uma representação aguda e original dos próprios mecanismos que regem a produção e transmissão do mistério estético”. Chartier, ainda, determina categorias fundamentais “que organizam a ordem do discurso literário moderno”<sup>7</sup> quais sejam:

O conceito de obras, com seus critérios de unidade, coerência e persistência; a categoria de autor, que faz com que a obra seja atribuída a um nome próprio; e, por último, o comentário, identificado com o trabalho de leitura e interpretação que traz à luz a significação já presente de um texto<sup>8</sup>.

A questão da autoria é um dos pontos mais importantes para trabalharmos neste momento a aproximação entre literatura, narrativa, história e patrimônio na perspectiva aqui proposta. Chartier analisa a função do conceito autor. Ele seria “*uma função do discurso*”. Assim, se a autoria também é “característica do modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos no seio de uma sociedade.” é porque “a função-autor é o resultado de operações específicas e complexas que referem a unidade e a coerência de uma obra, ou de uma série de obras, à identidade do sujeito construído”<sup>9</sup>.

Entendemos, em outras palavras, que a literatura é resultado de práticas autorais, inscritas em sistemas de representação. Eles são inscritos historicamente. Possuem códigos, retóricas, temas, regras, meios de circulação, condicionamentos materiais e institucionais públicos, etc. Ou seja, uma abordagem especificamente histórica da literatura como objeto,

---

<sup>7</sup> CHARTIER, Roger. Debate Literatura e História. *Topóia Revista de História*. Rio de Janeiro: PPG em História Social/UFRJ, 2000, p.197

<sup>8</sup> Idem, p.198.

<sup>9</sup> Idem, p.199.

por exemplo, consistiria em buscar, a partir da leitura de discursos particulares a possibilidade de reconstruir os sistemas de representações que os subentendem.

Quando estudamos a definição de patrimônio cultural de uma nação, a questão de autoria se apresenta, caracteristicamente, nos diversos projetos que definem aquilo que é ou não considerado como importante para ser alçado à categoria de patrimônio.

José Reginaldo trabalha a invenção discursiva do Brasil, produzida pelos intelectuais que organizam as propostas públicas, a este respeito. Segundo ele, esse segmento teria como propósito a construção de uma “identidade nacional” possuindo, também, propósitos pragmáticos, políticos. E a “nação pode vir a ser construída discursivamente enquanto uma literatura, enquanto uma língua nacional, enquanto uma raça, um folclore, uma religião, um conjunto de leis, enquanto uma política de Estado visando à independência política e econômica, ou, ainda uma política cultural visando a recuperação, defesa e preservação de um patrimônio cultural”<sup>10</sup> Toda esta produção devemos pensá-la como produtos de ação humana histórica e sócio-culturalmente situadas<sup>11</sup>.

O autor usa a idéia de narrativas nacionais, produzidas pelos intelectuais a respeito do patrimônio cultural, os quais defendem a sua apropriação como a forma de uma nação desenvolver sua identidade e sua definição de memória nacional. No entanto, estas narrativas ocultam as perdas, as escolhas fora dos discursos que acabam por criar e defender uma ilusão: a cultura nacional é algo integro e idêntico a si mesmo. E isto faz lembrar a colocação de Chartier sobre a peça *Otelo*, dedicada a Shakespeare:

Ninguém foi tantos homens quanto aquele homem, que à semelhança do egípcio Proteu pode esgotar todas as aparências do ser. Por vezes deixou em algum ângulo da obra sua confissão, certo de que não a decifriariam; Ricardo afirma que em sua única pessoa faz o papel de muitas, e Yago diz com curiosas palavras ‘não sou o que sou’. A identidade fundamental de existir, sonhar e representar inspirou-lhe passagens famosas’. É neste esforço desesperado e fracassado para conquistar uma identidade singular e estável que reside a grandeza quase divina do autor<sup>12</sup>.

### **Narrativa e discurso museológico**

Assim como na literatura, a narrativa, de modo geral e a museológica também, “não é mais imitação, mas invenção. O novo texto, estranho, surpreende, não se situa mais na ordem

---

<sup>10</sup> GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil* – RJ: UFRJ, p.12.

<sup>11</sup> Idem

<sup>12</sup> CHARTIER, op. cit., p.201

da representação, mas da ilusão”<sup>13</sup>. Nesta concepção, José Reginaldo usa a idéia de patrimônio como alegoria. O sentido da própria palavra já diz que é:

[...] uma forma de representação onde recursos dramáticos, literários ou pictóricos são usados para ilustrar concretamente uma idéia ou princípios morais e religiosos. [...] representa uma coisa com o propósito de significar outra, [...] é um gênero literário que pode ser entendido como uma estória narrada sobre uma situação histórica presente, na qual existe um forte sentimento de perda, transitoriedade, ao mesmo tempo em que existe um desejo permanente e insaciável pelo resgate de um passado histórico ou mítico, além de uma permanente esperança de um futuro redimido<sup>14</sup>.

No Brasil, os intelectuais nacionalistas narram histórias sobre a apropriação do patrimônio cultural, justificando-as pelo perigo das perdas e com o fim primeiro de construir a identidade do país. Entre outros pontos estão a questão das estratégias utilizadas para a invenção do patrimônio, assim como da nação brasileira e a eleição dos intelectuais como “*guardiões desse patrimônio*”, que assim o são considerados pela sua “*autenticidade*” ou pelas condições que possuem para expressar o que é patrimônio ou não, e definir através de seu engajamento as políticas públicas para o setor. A sua inserção nos órgãos governamentais vai selar e confirmar as suas decisões, transformando o desejo em realidade, a partir do registro nos Livros Tombos dos Institutos de Patrimônio.

Os discursos que concebemos como literatura existem enquanto resultados de práticas que pressupõem sistemas de representação. Esses sistemas, evidentemente, pressupõem códigos, quero dizer, pressupõem uma codificação retórica, tópicos, temas, regras, meios de circulação, condicionamentos materiais e institucionais públicos, etc. Ou seja, uma abordagem especificamente histórica da literatura, consistiria em não dar o discurso como natural, mas buscar, a partir de discursos particulares a possibilidade de reconstruir os sistemas de representações que os subentendem, como relação de usos/estruturas.<sup>15</sup>

Podemos dizer, com base na reflexão anterior, que existe uma ligação de análise da questão das práticas na literatura e o planejamento e desenvolvimento de uma exposição museológica, que é a necessidade de avaliarmos os códigos da representação presentes no discurso montado sobre a história de uma determinada instituição, cidade, povo, nação e etc. e

---

<sup>13</sup> Idem, p.203

<sup>14</sup> GONÇALVES, op.cit, p.26.

<sup>15</sup> CHARTIER, Roger. Debate Literatura e História. *Topói Revista de História*. Rio de Janeiro: PPG em História Social/UFRJ, 2000, p.209.

muito particularmente a autoria da mesma, a concepção de mundo e sociedade expressos para o público.

Como já salientamos, o estudo de caso aqui proposto pretende analisar a formação do acervo, o caráter de museu histórico e a montagem da exposição de longa duração do Museu Municipal Parque da Baronesa, que é um dos principais lugares de preservação da memória na cidade de Pelotas, e o único museu histórico municipal. Pretende com o seu acervo representar uma época marcante no passado desse Município, o final do século XIX e início do século XX, período em que a elite pelotense desfrutava da riqueza proveniente das charqueadas, indústrias que foram o sustentáculo da economia gaúcha na segunda metade do século XIX e que se concentravam basicamente em torno desta cidade. Trata-se de uma região com condições favoráveis para criação e desenvolvimento da atividade saladeril, pois o Arroio Pelotas e Canal São Gonçalo, que banham o Município, além de facilitarem o manuseio do gado e de seu produto final – o charque – tornaram-se importantes rotas comerciais por onde era escoada toda esta produção<sup>16</sup>.

O charque era a alimentação básica dada aos escravos do país, fato que fez esta indústria gerar grandes lucros, tornando os charqueadores pelotenses uma elite extremamente enriquecida, que sofreu forte influência da cultura européia, traduzida na construção de belíssimos prédios - segundo Mário Osório Magalhães<sup>17</sup> “*com estilo próprio da cidade*” - e na transformação de seus hábitos cotidianos. Ainda, investiram na cidade, promovendo o embelezamento, a modernização e o seu despertar cultural.

O prédio onde foi instalado o Museu da Baronesa é uma das construções representantes deste período. Foi adquirido em 1863 pelo Cel. Annibal Antunes Maciel, charqueador, para servir de morada ao seu filho, de mesmo nome e à futura esposa deste, Amélia Hartley de Britto, filha de um casal de ingleses sócios do Banco de Londres no Rio de Janeiro. Além do casal, residiram nesta casa mais duas gerações da mesma família. O tamanho da casa, sua arquitetura e o extenso parque ao seu redor, são representativos da forma de vida das famílias da elite local, no período.

A criação deste museu, em 1982, vinculou-se a um movimento mais amplo que teve início na década de 70 e prosseguiu pela de 80 onde houve, no Rio Grande do Sul, um aumento considerável das instituições museológicas, ligadas aos governos estadual, municipal e a diversas empresas, demonstrando este movimento o interesse em guardar a sua memória e

---

<sup>16</sup> Para maiores referências sobre o tema MAESTRI FILHO, 1984.

<sup>17</sup> MAGALHÃES, Mário Osório. *Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)*. Pelotas: Editora da UFPEL/Livraria Mundial – 1993.. p.98.

trazer à luz informações que passaram despercebidas ou que estavam escondidas por várias gerações.

O processo político de transição democrática ocorrido no Brasil na década de 1980 introduziu um novo tipo de relação entre Estado e sociedade civil, em que mudanças e avanços se processaram, recuperando uma compreensão mais ampla do estatuto da cultura na sociedade brasileira.

As mudanças estiveram relacionadas ao processo de articulação entre o nacional e o regional, apontando a urgência de serem estruturadas novas propostas na área da cultura – e, no tocante aos museus, redefinições conceituais, informações e estudos atualizados sobre as instituições museológicas brasileiras<sup>18</sup>.

O novo museu é fortemente marcado pelo local onde está instalado, considerado patrimônio histórico municipal. O prédio, de 840m<sup>2</sup>, foi tombado pelo COMPHIC<sup>19</sup> em 04 de julho de 1985, depois de doado pela família Antunes Maciel à Pelotas, em 1978, através de convênio firmado com a Prefeitura Municipal. Este tombamento seguiu a visão existente na época, sobre o que era patrimônio histórico, ou seja, o que era definido no decreto-lei nº 25/37<sup>20</sup>: “Constitui o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da História do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”<sup>21</sup>.

Antes da instalação, o prédio passou por quatro anos de reformas, que foram orientadas pelo artista plástico pelotense Adail Bento Costa e pela arquiteta Marta Amaral. A inauguração ocorreu em 25 de abril de 1982, tendo um acervo, basicamente, composto de têxteis e mobiliário (2ª metade do século XIX e primeiras décadas do XX) das coleções da família Antunes Maciel, de Adail Bento Costa e de Lourdes Noronha Coelho Borges.

O acervo constituiu-se a partir de contratos de empréstimo, comodato ou doação, das coleções pessoais de Adail Bento Costa e de Lourdes Noronha, além dos objetos remanescentes da própria família Antunes Maciel. A mostra pretende contar a história de Pelotas, através da reconstituição de ambientes. Identificado como um museu de costumes, na exposição tem-se objetos que deveriam mostrar o modo de vida da aristocracia pelotense. Entretanto, desde o início há questões quanto à identificação histórica de objetos que foram

---

<sup>18</sup> FRAGA, op. cit p. 109

<sup>19</sup> Conselho do Patrimônio Histórico de Pelotas

<sup>20</sup> Decreto lei que criou o SPHAN - Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

<sup>21</sup> LEMOS, 2000, p. 43. A qual só vai ser modificada três anos mais tarde no texto da Constituição Federal de 1988.

coletados pelos dois colecionadores em vários locais do Estado e do país (por exemplo: móveis de quarto da coleção de Adail do período colonial; trajes masculinos e femininos recolhidos por Lourdes Noronha, etc.), assim como de alguns que são réplicas de objetos europeus (arcas projetadas e produzidas por Adail, cópias de modelos franceses), fora do padrão de uso doméstico (pesquisado) verificado na cidade.

Com quase todo o seu acervo à mostra, considerando-se que durante seus vinte e três anos de existência ampliou-se o número de peças expostas com poucas trocas ao longo desse tempo, o Museu da Baronesa caracteriza-se por ser depositário de objetos, de uma mesma procedência social, a aristocracia pelotense, vista em sua condição de poder passado para o presente. Mas sua representação é isolada. Nada se mostra sobre o contexto de relações dos mais variados tipos que certamente um poder dirigente mantém com vários outros setores sociais: de trabalho, de hegemonia, trocas e contato com manifestações culturais da época. Não há objetos ligados, por exemplo, à escravidão ou a questões de gênero, das diversas manifestações de arte e cultura<sup>22</sup> Geralmente: “o poder está em toda a parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. O poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada”<sup>23</sup>. É como se não existissem outros lugares de poder. Apenas um que se duplica.

No RS, neste período, muitos dos museus já existentes pautavam suas atividades por atitudes preservacionistas e contemplativas, afinando-se à perspectiva histórica de exaltação de grandes vultos e datas comemorativas. De modo semelhante, à primeira vista, o Museu da Baronesa tem a forma de “gabinete de curiosidades” ou local de deleite e celebração da elite em Pelotas. Seu acervo, como o de seus congêneres não tem a diversidade, como perspectiva geral, que é uma das características do processo de informação e conhecimento; está longe do que já vinha sendo discutido desde a década de sessenta e que melhor se estruturou a partir da mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, onde o museu é caracterizado por ser “uma instituição ao serviço e inseparável da sociedade que lhe dá vida. Capaz de estimular em cada comunidade uma vontade ação, aprofundando a consciência crítica de cada um dos seus membros”<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Entende-se por cultura “como conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social”. In: BOSI, 2001, p. 319.

<sup>23</sup> FOUCAULT, Michel *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1997, p. 89.

<sup>24</sup> MOUTINHO, Mário C. *Museus e Sociedade: Reflexões sobre a função social do museu*- Cadernos de Patrimônio, Monte Redondo, Portugal, 1989p.31.

Expostos em museu, com toda a representação de fato que contém os objetos tridimensionais num espaço de castelo, de imediato, de modo infra-verbal, já se instaura a narrativa do conto de fadas. É neste sentido que a exposição dos museus contemplativos e de exaltação de personagens mobiliza o imaginário do espectador: os objetos adquirem vida, sugerindo personagens convictos de sua beleza, força, saber e poder. Essa narrativa tem seu caráter transformado em discurso museológico, equivalente ao historiográfico, isto é autêntico. O público lê a narrativa do museu como história. Historiadores e museólogos são responsáveis por tal veracidade.

#### Considera-se que objeto museal

[...] a produção cultural (material e imaterial) do homem, os sistemas de valores, símbolos e significados, as relações estabelecidas entre os homens, entre o homem e a natureza, que através da modificação da natureza cria objetos no decurso da sua realização histórica. São os objetos elaborados e existentes fora do homem, mas que refletem as complexas teias de relações entre os homens no processo histórico. [...] deve-se ter a preocupação com a informação trazida pelos objetos em termos de documentalidade, testemunhalidade e fidelidade. [...] ‘Segundo Guarnieri’ fidelidade, em museologia, não pressupõe necessariamente autenticidade no sentido tradicional e restrito, mas a veracidade, a fidedignidade do documento ou testemunho. Quando musealizamos objetos e artefatos (aqui incluídos os caminhos as casas e as cidades entre outros e a paisagem com a qual o Homem se relaciona) com as preocupações de documentalidade e de fidelidade, procuramos passar informações à comunidade; ora a informação pressupõe conhecimento (emoção/razão), registro (sensação, imagem, idéia) e memória [...]<sup>25</sup>.

Esta é também a expectativa do público. Por isso ele pode, por exemplo, tomar informações não verazes, sob a autoridade do museu como verazes, incorporando-as ao seu imaginário, tanto afetiva quanto discursivamente. Ele crê no museu. Ele o tem como narrativa autorizada.

Na exposição de longa duração do Museu Municipal Parque da Baronesa existe um discurso particular que constrói a história do município, conforme uma visão muito própria e definida, desde o conceito do que é um museu, até quais são os fatos que possuem importância suficiente para constarem como integrante de um acervo museológico.

No ato de percorrer a exposição, conforme indicamos acima, nota-se que para a escolha dos objetos não houve a preocupação com a valorização de outros aspectos da

---

<sup>25</sup> SUANO, Marlene. *O que é Museu*. São Paulo: Brasiliense – 1986, p.36.

sociedade e da cultura<sup>26</sup> locais, tais como a escravidão, as questões de gênero, as diversas representações artísticas, etc. Se a exposição é um discurso, como nos diz Chagas, “não é apenas um recorte da realidade, é um discurso que se monta, é uma construção voluntária de caráter seletivo e político, vinculado a um esquema de atribuição de valores, culturais, ideológicos, religiosos, econômicos e etc...”<sup>27</sup>; este parece cristalizado, haja vista, o tempo em que a exposição se mantém sem modificações, não acompanhando não só o desenvolvimento da própria museologia como a sucessão dos indivíduos que ocuparam os cargos administrativos e técnicos da instituição.

Em toda a trajetória de organização do museu, e montagem da exposição é sempre citada como “ente” que montou e que mantém a instituição da forma que está, a presidente de honra da Associação de Amigos do Museu, senhora Antoninha Berchon. Para buscar o fio da meada a respeito da construção da exposição deste museu é necessário buscar a trajetória individual de Antoninha, para entender como foi construída a memória da cidade, ali representada.

No livro *As Cidades Invisíveis*, também de Ítalo Calvino, oculta-se sob o título: ‘As cidades e o desejo 4’, referência à cidade de Fedora, em cujo centro há um museu, instalado em um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade azul que é o modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o que é atualmente.

O museu do palácio das esferas de Fedora reúne não o já realizado ou já feito ou mesmo aquilo que foi, mas sim aquilo que poderia ter sido se... O que encontramos nas esferas de vidro são suposições de cidades e estas suposições permitem a compreensão de que também Fedora é uma suposta cidade e de que o museu do palácio de metal é igualmente hipótese. [...] É possível ao museu descomprometer-se com o que foi e afirmar-se como o espaço do sendo? Não será o museu, por si só e como tudo o mais, um sendo ou um permanente devir.”<sup>28</sup>

Torna-se evidente que o fio da meada, da exposição e também da memória da cidade de Pelotas está entretecida com a afetividade e o poder de Antoninha. Assim é necessário buscar sua trajetória individual. Isto é, será possível desvendar algumas das intenções a respeito das características da exposição museológica, a qual também, se configura em um discurso, não mais sobre o individual, mas sobre o coletivo.

<sup>26</sup> Entende-se por cultura “como conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social”. In: BOSI, 2001, p. 319.

<sup>27</sup> CHAGAS, Mário – *Museália* – Rio de Janeiro- JC Editora, 1996, p. 59.

<sup>28</sup> CHAGAS, Mário – *Museu, Literatura, Memória e Coleção*. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes e MORAES, Nilson Alves (organizadores). *Memória, Identidade e Representação*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p.31

[...] a história de vida ordena acontecimentos que balizaram uma existência. Além disso, ao contarmos nossa vida em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos chaves, e de uma continuidade, resultante de uma ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros<sup>29</sup>

Assim como o conto do espelho e da máscara, do poeta e do rei,<sup>30</sup> indica a aproximação das várias formas que configuram a produção, circulação e apropriação dos textos identificando essencialmente a variação segundo tempo e lugar “das diversas formas que regem a produção, a circulação e a apropriação dos textos, considerando como essenciais suas variações segundo os tempos e os lugares”<sup>31</sup>, podemos dizer que é do ofício do historiador, durante a análise da concepção e formação destes acervos “fazer um exercício crítico capaz de investigar as construções da memória, retirando dos altares e trazendo para o mundo dos homens, aqueles objetos sacralizados, sejam eles os atores do passado, os eventos fundadores ou as formas narrativas elaboradas a partir das experiências do passado”<sup>32</sup>.

O Museu da Baronesa nem sempre foi o da “cidade de Antoninha”. Embora se inscrevesse no hino aos grandes vultos, entre os quais estão os Antunes Maciel, os Gonçalves Chaves, há indícios de diferenciações. Uma placa comemorativa criada pelo Prefeito Irajá Andara Rodrigues, em 1982, referia que: “a poesia se encontra com a história, para compor um hino à eterna Pelotas”<sup>33</sup>. Insinua-se, portanto, uma hierarquia a partir da história da cidade. Há indícios de reafirmação dessa concepção na AMBAR (Associação de Amigos do Museu da Baronesa) “É no resgate de sua cultura, ao realizar-se o encontro do indivíduo com os referenciais históricos que o condicionaram que se fortalece um povo”<sup>34</sup>.

Baseada em seus conhecimentos e seus amigos, Antoninha Berchon, presidente de honra da associação, sustenta e executa, entretanto, a idéia de Museu de Costumes. É notável que em sua estância da Gruta:

A herança dos antepassados está em cada canto da casa. Das fotografias e diplomas na parede até detalhes mais singelos, como o casaco do avô de Antoninha Edmundo Berchon des Essarts. A peça de roupa até hoje é

<sup>29</sup> POLLAK, Michael – Memória, Esquecimento, Silêncio - Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2 n.3, p. 3-15.

<sup>30</sup> BORGES, Jorge Luis – El espejo y la máscara – El Libro de Arena, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p 82.

<sup>31</sup> CHARTIER, op. cit., p.205.

<sup>32</sup> GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar. In: PESAVENTO, Sandra (Org.). História Cultural: experiências de pesquisa. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p.10.

<sup>33</sup> Frase que se encontra numa placa na entrada do Museu, de autoria do prefeito.

<sup>34</sup> Constava do anúncio do “Sarau na Baronesa” registrado no Diário Popular de 11/08/1995.

colocada atrás da porta de entrada, como se o antepassado nunca tivesse partido<sup>35</sup>.

Essa é a experiência que ela deseja reiterar no Museu da Baronesa, o cotidiano doméstico e os costumes familiares de seu grupo social.

A análise aqui proposta para o Museu Municipal da Baronesa abrange desde o período de sua formação até os dias de hoje. Podemos dividir este espaço de tempo em três momentos distintos, que são:

1º) de 1982 a 1988, período da inauguração até o momento em que Antoninha Berchon começou a sua participação na organização do Museu, influenciando os rumos da filosofia da instituição;

2º) de 1988 a 2000, período que o Museu assumiu a identidade de museu de costumes baseado no projeto de Antoninha Berchon;

3º) 2000 a 2004 quando a direção abriu um enfrentamento com a associação de amigos e manifestou uma intenção de mudança da exposição e da filosofia do museu.

Para fazer esta análise sobre o desenvolvimento do Museu da Baronesa partimos da documentação escrita lá existente, onde pudemos resgatar parte das diferentes administrações; buscou-se não só os documentos administrativos, insuficientes, como também os muitos recortes de jornais, fôlderes e panfletos que propiciaram mapear as atividades realizadas na instituição.

O acervo fotográfico existente na instituição foi de fundamental importância para acompanhar as mudanças e permanências da exposição, assim como o registro fotográfico feito, desde 2000, como acompanhamento dos diferentes momentos do último período da exposição.

Muito relevante foi o uso de depoimentos orais para compreender situações insuficientemente documentadas com outras fontes, assim como para permitir que os diferentes agentes pudessem falar sobre os fatos em que estavam envolvidos. Foram entrevistadas seis pessoas: a presidente da honra da AMBAR, dois diretores do museu, um técnico, um presidente da AMBAR e um dos membros da família Antunes Maciel. Todos os depoimentos foram marcados pela intenção do entrevistador interferir o menos possível, partindo de uma proposta inicial que lhes era colocada, de falar sobre a sua experiência no museu, sendo ressaltados, durante a entrevista, alguns pontos prévios: visão sobre como

---

<sup>35</sup> Idem, p.40.

deveria ser o museu, o que esperava para ele, problemas que teve no seu trabalho, visões do que achava que deveria melhorar.

O trabalho está dividido em três capítulos:

No primeiro capítulo, procura-se ler, descrever e analisar a exposição existente e as mudanças ocorridas nos últimos quatro anos, a partir de levantamento fotográfico. Que objetos estão em exposição, o que eles representam como eles estão inseridos, que narrativa e em que discurso museológico eles são apresentados;

No segundo capítulo, apresenta-se Antoninha Berchon, a partir de sua trajetória de vida; trabalha sua relação, que parece chave, com a organização do Museu Municipal da Baronesa, onde se espera desvendar sua visão de memória e história e assim algumas de suas intenções a respeito da montagem da exposição museológica;

Por fim, no terceiro e último capítulo analisa-se a postura dos técnicos e os diferentes agentes como a AMBAR, a família e outros envolvidos na organização da exposição. Aqui estarão presentes as divergências e conflitos, assim como as diferentes alianças na intenção de ter hegemonia sobre a montagem do discurso museográfico.

A análise aqui desenvolvida pretende entender como foram construídas a narrativa e discurso do Museu da Baronesa: que relações sociais, que conflitos, interesses, representações, sociabilidades e práticas foram acionados neste processo; que objetos tridimensionais são escolhidos para mostrar a história da cidade de Pelotas. Dentro desta situação é importante analisar como esta memória firma-se enquanto representativa de uma comunidade e até que ponto a população se identifica com a instituição, além da proposta e o uso que o poder público municipal efetua em relação ao museu.

Em resumo, este trabalho se insere na necessidade dos historiadores investigarem e analisarem a formação dos museus, narrativas e discursos ali engendrados, a busca de identidade de uma determinada comunidade, através das representações da memória e do poder social, assim como sua recepção.

## CAPITULO I

### Exposição: Uma construção de Pelotas

#### A doação da propriedade

A chácara que pertenceu à família Antunes Maciel foi doada à Prefeitura Municipal de Pelotas por dois dos netos da Baronesa. Todos os descendentes diretos não moravam mais em Pelotas, estavam radicados no Rio de Janeiro; o último a morar na casa foi um neto da Baronesa, um filho de D. Sinhá, Rubens Maciel, um dos doadores, na década de 30. A partir de então a casa passou a ser utilizada apenas como local de veraneio, por D. Sinhá e os seus filhos, assim permanecendo depois de sua morte e enquanto ainda vivia Déia, única filha solteira dela, que cuidou da mãe enquanto esta viveu.

Todos acreditavam que a casa devia ser preservada e mantida na família. Mas com o passar dos anos, estando as novas gerações cada vez com mais compromissos e mais distantes da origem em Pelotas, foi-se tornando economicamente inviável a manutenção da propriedade. Quando Déia faleceu, alguns anos depois de sua mãe, já havia doado sua parte da casa para o seu irmão Rubens, que a cuidava, o qual ficou com 2/6 da herança. Além dele existiam mais quatro irmãos que dividiam o restante de propriedade. Três destes venderam a parte que lhes tocava a dois filhos de Rubens, concentrando-se então a propriedade nas mãos de Rubens e nas de seus filhos Osvaldo e Leopoldo, e na de seu irmão Mozart.



Solar da Baronesa antes da doação ao município de Pelotas



Salão e Alpendre

Para a manutenção da casa, a proposta foi a doação desta e de sete hectares de terreno para o município, ficando os herdeiros com três hectares de área na parte de trás, e que a família denominava de potreiro.

Ao patrimônio que lhes coube, os dois herdeiros iriam anexar, através de uma compra, o terreno que fica ao lado do parque, o qual tinha sido doado por D<sup>a</sup>. Sinhá para a construção do Abrigo Bom Pastor, uma antiga casa para mães solteiras, que estava desativado, pois a ordem das religiosas que o administrava havia se retirado do Brasil. Unindo este terreno com a área pertencente à família, constituíram uma empresa denominada “Chácara da Baronesa Empreendimentos Imobiliários”, responsável pelo desenvolvimento de um loteamento de luxo e um condomínio fechado denominado “Da Baronesa” Como troca da doação do Solar, os proprietários solicitaram que em qualquer empreendimento imobiliário futuro a Prefeitura aboliria para eles a exigência de que existisse área verde no empreendimento, uma vez que ele seria anexo ao Parque da Baronesa. Pela legislação do município, naquele momento, era obrigatório o destino de parte do terreno para área verde.

Com a intenção da preservação deste prédio histórico e de outros, a Prefeitura utilizou uma linha de financiamento do Banco Nacional de Habitação – BNH - que financiava projetos que previssem a recuperação e a valorização de prédios históricos, o “Programa Cura” - Comunidades Urbanas de Recuperação Acelerada. No dia da assinatura da doação da chácara o prefeito da cidade, Irajá Andara Rodrigues, solicitou à Câmara de Vereadores autorização para a compra de outro prédio histórico da cidade, o Teatro Sete de Abril, e entregou os primeiros projetos de construção que integrariam o projeto Baronesa, o qual além de restaurar os prédios históricos mudaria, como foi salientado nos discursos da solenidade, “a fisionomia da cidade”. Eram previstas obras de pavimentação, esgotos sanitários, rede de água, esgoto cloacal, iluminação pública, parques e praças, arborização das vias públicas, sinalização, etc. O projeto a ser desenvolvido no Areal, teve suas obras iniciadas pelas Avenidas São Francisco de Paula, Ferreira Vianna e 27 de julho. (Av. Ferreira Vianna é a avenida da frente do Loteamento Baronesa, e a Av. São Francisco de Paula é a do lado), obras que valorizavam toda a região e aumentavam o valor venal dos terrenos.

A doação trazia como norma a exigência de que a casa fosse restaurada e transformada em museu e área de lazer para a população. Para abrigar o novo espaço cultural foi organizado um projeto de restauração<sup>36</sup>, sendo coordenado pela Arquiteta Marta Amaral e o Artista Plástico Adail Bento Costa, que mantiveram as mesmas linhas de sua construção.

---

<sup>36</sup> O projeto de restauro, não foi uma preocupação desta pesquisa, e estamos utilizando o termo como é usado pelas pessoas e registrado nos documentos, mas durante a entrevista com o João funcionário do Museu ele relata

## O Museu e a exposição

A abertura do Museu Municipal da Baronesa para o público foi em 1982, no final da administração do Prefeito Irajá Andara Rodrigues, criado através do Decreto nº 3069, que instituiu, no âmbito da Fundação de Cultura, Esporte, Lazer e Turismo, o Museu Municipal Parque da Baronesa; no artigo 3º é definido que “a entidade terá como objetivo a criação de um espaço cultural destinado a coletar, preservar e expor os bens que constituem o acervo do museu, promovendo atividades com vistas à sua difusão, caracterizando-o como um espaço didático e como atração turística”. Nos quatro artigos que compõem este decreto não fica claro qual deverá ser a linha de atuação do novo museu, nem mesmo a sua tipologia.<sup>37</sup> Esta função é transferida para a constituição do acervo, numa inversão dos papéis, a coleta de acervo deveria seguir a linha estipulada pela tipologia e missão da instituição.

Como o decreto e o nome do museu não possuíam a definição de que este era um museu de tipologia histórica e de que deveria trabalhar com a história de Pelotas, o que nos resta para este entendimento é a placa descerrada no dia da inauguração.

*“Aqui a poesia se encontra com a história, para compor um hino à eterna Pelotas”.*<sup>38</sup>

---

que durante as obras as pinturas existentes na casa desapareceram e os rebocos foram trocados, descaracterizando as obras de restauro, além de fotos existentes da casa que nos mostram que estilo de fachadas e janelas foram substituídos.

<sup>37</sup> Artº 1º Fica instituído o Museu Municipal Parque da Baronesa, devendo funcionar na Av. Domingos de Almeida, nº 1490.

Art 2º O Museu Municipal P. da Baronesa será gerido pela Fundapel constituindo-se em uma das coordenadorias do Dptº de Cultura

Art 4º Fica autorizada a Fundapel a propor abertura de crédito em valor a ser fixado mediante a apresentação do projeto, destinado a fazer frente a despesas de conservação do prédio e bens colocados à disposição no museu.

<sup>38</sup> Frase colocada na placa de inauguração, de autoria do Prefeito Irajá Andara Rodrigues.



Inauguração do Museu Municipal Parque da Baronesa – Prefeito Irajá Andara Rodrigues descerrando da placa com uma das descendentes dos Antunes Maciel e cortando a faixa com familiares de Adail Bento Costa

### **A exposição na 1ª Fase do Museu**

Para uma leitura da exposição do Museu da Baronesa, em qualquer uma de suas fases, é preciso visitá-la historiograficamente, descrevendo suas peças e relacionando-as com tempo e personagens. Tal exercício, cedo revelou objetos e homens semióforos. Fotografia, porcelanas, cristais móveis podem simbolizar uma memória regional e nacional. Até mesmo a pequena coleção com que se abriu o Museu da Baronesa tinha esta capacidade. O simples fato de se apresentarem numa coleção e depositados numa instituição como o Museu referenciado por qualquer público, como aquele que guarda a história, emprestava-lhes tal condição. História tão verdadeira e materializada que seus testemunhos são objetos tridimensionais, pertencentes ao passado, em tempos tão recuados como os de 1800. Tais objetos não têm valor de uso. São singulares justamente por isso, não servem para serem vendidos, mas para serem expostos ao olhar. Preciosidades e também curiosidades, possuem um valor de troca pelo seu significado. Semióforos, portanto, são em primeiro lugar, “pontes entre o mundo visível”, do agora, e o mundo do passado, invisível de que falam a história e também os mitos, os contos, vários tipos de narrativas que podem ser evocadas conjuntamente, passando então a ser “verdade”. A linguagem leva a convicção de que o que se vê é apenas parte do que existe no espaço e no tempo. Ao invisível é atribuída uma superioridade com relação ao visível, na mitologia e também na ciência, sempre buscando o que está atrás de uma aparência. A história busca marcas de historicidade, sem o que, nem o mito existe nem teria aquele mínimo de verossimilhança a associar-se com o maravilhoso.

A hierarquia dos objetos reproduz a dos homens nas sociedades. Assim no topo das sociedades “encontram-se sempre um ou mais homens semióforos que são os representantes do invisível dos deuses ou de um deus, dos antepassados, da sociedade vista como um todo, etc. Esses homens semióforos estabelecem uma distância entre eles e os outros rodeando-se de objetos semióforos e deles fazendo alarde”<sup>39</sup>. De tal modo, que homens semióforos são marcas de historicidade para a narrativa histórica e museológica.

Em 1982, quando o visitante entrava no Solar da Baronesa encontrava

[...] um dos mais formosos recantos que Pelotas tinha nele há uma harmonização da natureza que se apresenta festiva com as suas árvores antigas com os seus canteiros que se enriquecem de flores com o seu chafariz e a sua gruta de pedra é um remanso Pelotense belo como uma tarde outonal, pois apesar de prazeroso e solene em sua aparência não consegue esconder a sua nota entristecida como aquela que às vezes sentimos ao terminar um dia de outono. Ao entrarmos no parque já experimentei uma sensação de passado embora muita coisa fosse hoje reconstituída ou até mesmo criada por uma necessidade de restauro ou de adaptação o recanto com as suas arvores e os seu prédios autênticos esta embebido por um certo clima de nostalgia como se a pátina do tempo pudesse mover o ar que por ali se movimenta é que das coisas antigas sempre emana uma força estranha e sedutora, então deixei a minha imaginação correr para o século XIX é a época da magnificência da cidade e comecei a pensar nos barões de três cerros, os que foram donos do aprazível cenário e juntam-se aos meus devaneios os dados reais fornecidos por alguém incumbido de contar a história do Cel. Antunes Maciel e de sua esposa Amélia Hartnei Maciel, uma história que se não dispõem de lances grandiosos comoventes fala de gente que viveu uma das fazes mais marcantes de Pelotas e integrou-se ao seu patrimônio sócio-cultural, não devemos ter pressa para percorrermos o parque devemos nos sentar sobre suas árvores e absorver aquela atmosfera poética que nos traz um lirismo e um agradável bem estar depois cheguei a casa muito mais que centenária que abrigou por tantos anos a família Maciel, pintada de branco escondida por entre arvores com as tradicionais estatuas de cerâmicas provavelmente oriundas da cidade do Porto a casa tem um aspecto severo e se impõem por sua simplicidade de linhas, hoje ela se transformou num museu histórico que contou em sua primeira administração com o entusiasmo de Silvia Polkelman, no respeitável casarão espalham-se alguns móveis que pertenceram aos barões e parte coleção do professor Adail Bento Costa, pelas salas e corredores exibem-se móveis e objetos uma sala art' nouveau, quartos que assinalam o fim do século passado um deles de acordo com o cartão informativo foi adquirido numa exposição de Paris em 1889, e pertenceu a D. Amélia , a filha dos Barões. Mas o que há de mais valioso e requintado veio do acervo do Professor Adail, do Artista além do seu auto-retrato podemos apreciar dois belos quartos D. Maria I em jacarandá, expressivos exemplares do mobiliário brasileiro, uma sala Luiz XVI, incluindo-se uma imponente mesa de Boaille, uma mesa do Brasil colônia uma arca segundo império primoroso trabalho executado pelo próprio artista e mais um tapete Reinghantz, lampião de Opalina, imagens e porcelanas. O casarão outrora uma casa bem vivida em seu interior não apresenta o mesmo toque harmonioso e aconchegante do parque, talvez por

---

<sup>39</sup> ABREU, Regina - A Fabricação do Imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil- Rocco, Rio de Janeiro, 1996. p. 44.

uma questão de espaço físico depois de andar calmamente pela casa descobrindo detalhes e trocando idéias com outros visitantes encerrei a visita no solar dos Barões esse lugar distante do rebuliço da cidade, como qualquer museu disposto a preservar imagens do passado e ao sair do parque envolvido por toda aquela poesia ainda deixei a imaginação muito frouxa e fui pensando em uma porção de coisas como as festas e os banquetes naturalmente a luz de velas que aconteciam por ali numa época tão distante inclusive testemunhada pela velha mesa da sala de jantar de largas dimensões que ainda existe para lembrar um período faustoso, ainda busquei os românticos saraus que os festejados anfitriões promoviam para homenagear os amigos pelotenses ou convidados especiais, gente muito ilustre de outros lugares que foram hospedes do casarão como o marechal Deodoro da Fonseca bem antes do Brasil virar republica<sup>40</sup>.

Quando o visitante entra no Parque tem a impressão que vai conhecer a história do Barão e da Baronesa dos Três Cerros, a casa, o nome do próprio museu leva a imaginação das pessoas a fluírem neste sentido. No entanto, mais do que simplesmente nos relatar uma visita, o cronista nos pormenoriza o formato da exposição do Museu da Baronesa na sua primeira fase. Ela se caracteriza pelo pequeno número de peças que o acervo continha, baseado muito fortemente nos móveis deixados pela família Maciel, os quartos de D. Sinhá e Déia, a sala de jantar, a sala azul, com a famosa namoradeira que muito desperta a imaginação das pessoas (um móvel estilo *Art Nouveau*, com três acentos, na qual os namorados do século XIX sentavam de forma que ficavam de costas um para o outro, juntamente com a pessoa responsável por controlar o namoro) e a cozinha onde existe uma das únicas peças remanescentes do período em que a Baronesa residia na casa. Dentro do cenário de um número reduzido de peças, foi anexada ao acervo a coleção de Adail Bento Costa<sup>41</sup>, um acervo eclético com peças do período colonial brasileiro: como, por exemplo, os quartos D. Maria I, junto com uma sala Luiz XVI, figuravam, também, objetos confeccionados pelo próprio artista plástico, as arcas desenhadas e esculpidas por ele, como a arca do segundo império que o cronista salienta na sua descrição. Outro item que muito chama a atenção é um conjunto de leques de diversos períodos e estilos.

O museu não possui a definição de qual é a sua missão: as peças estão compondo uma exposição eclética. Naquele momento, ainda está o predomínio da história da família Antunes Maciel, representada na casa, na sua beleza e na representação de um fausto, que passa pela imponência do imóvel e pelo luxo de importar móveis de quarto para o casamento da filha, diretamente de Paris.

---

<sup>40</sup> Coluna de Nelson Abott de Freitas – Diário Popular 10/04/1983

<sup>41</sup> O qual tinha deixado em testamento para o município a sua coleção pessoal a fim de ser construído um museu com o seu nome.

Também se baseia em grande parte em uma coleção pessoal de um colecionador pelotense. Para entendermos a lógica da história desta coleção, deveríamos entender a intenção no ato de montá-la, não sendo este o objeto de estudo, ou seja, a montagem da coleção, enquanto pertencente ao seu organizador, como nos diz Cícero Almeida devemos “desvendar os mecanismos de reclassificação dos objetos, os objetos recolhidos ao museu, são reconstruídos, a partir do momento que estão abertos ao olhar dos visitantes a partir do olhar de quem os adquiriu e organizou”.

Segundo o cronista, a casa perdeu o seu toque harmonioso, como possuía o parque, provavelmente pelo número pequeno de peças expostas num local de tão grandes dimensões.

Portanto, a exposição de longa duração, organizada a partir de um acervo reduzido, é complementada pela beleza do parque onde o museu está inserido; muitas das atividades do museu são ao ar-livre, na maioria das vezes distantes de seus propósitos: Concurso de pandorga, torneio de futebol e de voleibol, gincana entre escolas. “A revitalização do parque, pretende dar um testemunho do séc. XIX ao bairro do Areal, bem como a cidade em geral<sup>42</sup>.”

Na primeira administração existia uma intenção de seguir uma linha que era contar a história da cidade e do bairro onde o museu estava inserido, tendo sempre como parâmetro os documentos deixados pela própria Família Antunes Maciel, que é muito marcante na cidade e na estrutura da própria casa.

É também através de mostras permanentes, temporárias e itinerantes que o museu da Baronesa aspira alcançar seus objetivos de uma política museológica coordenada e dinâmica, à altura de Pelotas e ao alcance de sua população.

Baseado em cartas documentos e acervo deixado pela família a quem pertencia o Parque, é que procuramos contar os fatos ligados aos costumes do povo pelotense<sup>43</sup>.

Salienta-se a busca de uma política museológica, apesar de não estar claro qual deveria ser a dinâmica “à altura da cidade de Pelotas”.

Buscando os relatórios desta primeira administração para entender esta política museológica, encontramos nas atividades do ano de 1982 os seguintes dados:

\*Solenidades do ano:

Inauguração do Museu

Colocação de placa em homenagem a Rubens Antunes Maciel

---

<sup>42</sup> Artigo de jornal não identificado de 19/04/83, assinado por Ana Lucia E. Brizolara – Responsável pelo Museu Municipal Parque da Baronesa

<sup>43</sup> Idem

- Atividades (com escolas e comunidade) = nula
- Programações (exposições e apresentações) = nula

Em 1983: “Programa de atividades desenvolvidas no Museu Municipal Parque da baronesa, até outubro do 1º ano da gestão da Dra. Lisarb Crespo da Costa .



Desfile e concurso de cães viralatas

- Primeiro aniversário da Museu Municipal Parque da Baronesa;
- Mostra de Escolas especiais;
- Apresentação de teatro;
- Gincana;
- Mostra Saskia;
- Semana de Pelotas;
- Torneio de futebol;
- Mostra: A imprensa Pelotense;
- Esporte para todos;
- Homenagem ao dia da criança;
- Dia da Criança;
- Mostra “o Aeromodelismo”

As atividades desenvolvidas estavam baseadas, na sua grande maioria, não no acervo existente, mas sim em atividades no Parque; a linha museológica ligada à história da cidade

não se tornou uma realidade; foram diversas atividades sociais, como torneio de futebol ou desfile de cães vira-latas.

## **A exposição na 2<sup>a</sup> Fase**

Esta fase, entre 1988 e 2000, é marcada por dois pontos importantes: a atuação de Antoninha Berchon e o início do comodato da coleção Lourdes Noronha, fatos que deram novo direcionamento ao museu. Em 1988, durante a direção de João Luiz Guimarães Vasques, diretor interino, por se sentir sem apoio da prefeitura<sup>44</sup>, conforme declarou<sup>45</sup> buscou auxílio da Sra. Antoninha Berchon, que já possuía uma atuação em atividades culturais, principalmente na sua intervenção no patrimônio edificado da cidade, busca de patrocínio e obras nas casas da Praça Cel. Pedro Osório, e no Teatro Sete de Abril.

No primeiro momento de sua atuação, D<sup>a</sup>. Antoninha começou a realizar recepções e jantares para angariar fundos para o museu; iniciou a compra de tecidos para colocação nos diferentes ambientes que existiam na casa, por considerar que o acervo era muito acanhado, já mesmo antes de atuar na instituição “[...] e eu cheguei aqui e fui lá no museu, e não tinha nada, e perguntei à minha cozinheira, antiga: Você já foi lá no Museu da Baronesa? E ela disse: ‘Eu já fui e não tem nada para ver, só tem uns móveis<sup>46</sup>’,” eram os móveis da coleção Adail Bento Costa e os da família Antunes Maciel. Neste momento, começou uma busca por peças para compor o acervo.

O desenvolvimento de todas as atividades por ela propostas para o museu estava baseado em sua extensa rede de amizades que a auxiliavam, desde conseguir dinheiro, ou conseguir bailarinos do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Para o acervo, ela buscou o mesmo tipo de artifício; uma de suas amigas, Lourdes Noronha, possuía um grande acervo que ela negociou para que fosse transferido, parte dele, em comodato, para o museu.

## **Lourdes Noronha**

Nascida em Vacaria, Maria de Lourdes Noronha Pinto possuía propriedades na sua cidade natal, no Uruguai e em Rondônia. Em uma das suas viagens visitou uma fazenda

---

<sup>44</sup> No mesmo período era prefeito de Pelotas o Sr. José Maria, que substituiu o prefeito Bernardo Olavo de Souza.

<sup>45</sup> Depoimento oral de João Vasques

<sup>46</sup> Entrevista de Antoninha Berchon.

Argentina onde existia, exposta nas paredes da casa, uma coleção de estribos. Surgiu daí, segundo ela<sup>47</sup>, o interesse em colecionar objetos que retratassem os costumes gaúchos, por mais de 50 anos recolheu peças de indumentária e objetos populares, indumentárias utilizadas pelas mais aristocráticas famílias do Estado, assim como objetos de uso cotidiano nas fazendas, canastras, arreios, alambiques entre outros. Considerando que a sua coleção constituía um acervo cultural das raízes e tradições do gaúcho, ela resolveu criar um museu para franquear os objetos ao “*prazer de todos*”. Como nos salienta Cícero de Almeida “para muitos colecionadores uma coleção só atinge a sua plenitude quando exposta ao olhar público – o museu é o lugar adequado para legitimar uma coleção”<sup>48</sup>. Em março de 1978, foi criado o Museu de Arte Popular do Rio Grande do Sul, que não possuindo uma sede própria, através de um convênio com o governo do estado, passou a funcionar em uma das salas do Museu de Arte do RS – MARGS- .

Foram realizadas exposições sobre as crianças no RS, trabalhos manuais femininos, a idade do couro; estas mostras não se limitavam ao espaço do próprio museu, mas itineravam pelo interior do estado. A mostra que é mais significativa para a relação com o Museu da Baronesa chamou-se “A moda no Rio Grande do Sul de 1840 a 1940”.

O que estamos apresentando não é uma exibição de moda. É antes um estudo da vida das fazendeiras, que poderemos comprovar pela maneira como se vestiam<sup>49</sup>.

A exposição que foi montada num primeiro momento no MARGS, e que foi lançada com uma pantomima dirigida por Arines Ibias, onde as artistas usavam os trajes antigos. A pedido de Antoninha Berchon, em novembro de 1983, esta exposição foi levada a Pelotas, que naquele momento arrecadava dinheiro para a restauração de prédios antigos da cidade. As verbas desta promoção eram destinadas a restaurar a casa da família Maciel, localizada na praça Cel. Pedro Osório. Para esta mostra, grande número de vestidos pertenciam a famílias pelotenses; a exposição foi montada pelo artista plástico e decorador Ivo Pedro Wagner.

---

<sup>47</sup> Entrevista de Lourdes Noronha dado a um jornalista, durante a divulgação da exposição “Cem anos de trajes no RS” – 1983 – recorte sem identificação do periódico e sem data – Arquivo do Museu Municipal Parque da Baronesa.

<sup>48</sup> ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de – O Colecionismo Ilustrado na Gênese dos Museus Contemporâneos – In Anais do Museu Histórico Nacional, MINC/IPHAN, vol. 33, RJ, 2001

<sup>49</sup> Folder da exposição “A moda no Rio Grande do Sul de 1840 a 1940”- Arquivo do Museu Municipal Parque da Baronesa.



Exposição - "A moda no Rio Grande do Sul de 1840 a 1940"

Com a ajuda de moveis e acessórios existentes na cidade foram montados vários ambientes em função dos trajes: Num quarto com cama de dossel ficaram as roupas intimas; numa outra sala foi montada uma sala de chá, em Art-decô, ainda estava em destaque um vestido pertencente a bisneta de Raphael Pinto Bandeira, confeccionados com material irlandês, dois vestidos de noiva tradicionais e uns modelos mais sofisticados de noivos do início do século XX, foram utilizados 50 manequins para exibir as roupas. Lourdes Noronha baseou-se no Museu do Traje, de Portugal e em uma exposição do Metropolitan Museum de Nova Iorque que destacava as vestimentas da Belle Epoque, montada por Daiane Veland, ex-editora da revista Vogue e acreditava que “*uma coleção de trajes antigos conta a história de um lugar.*”<sup>50</sup>



Trajes de casamento



Vestido da Bisneta de Rafael Pinto Bandeira – primeiro a esquerda

O Museu pensado por ela nunca conseguiu o espaço desejado. A pretensão de montá-lo em Vacaria, sua cidade natal, não se concretizou. Com o início do trabalho de Antoninha Berchon no Museu Municipal Parque da Baronesa, foi acertado um contrato de comodato,

<sup>50</sup> Entrevista de Lourdes Noronha dado a um jornalista, durante a divulgação da exposição “Cem anos de trajes no RS” – 1983 – recorte sem identificação do periódico e sem data – Arquivo do Museu Municipal Parque da Baronesa.

onde Lourdes Noronha emprestava parte de seu acervo. Foi transferido para o museu grande parte dos têxteis, destacando-se as peças pertencentes às famílias pelotenses. Estas peças não possuíam uma situação clara em relação à posse; em grande parte tinham sido emprestadas para uso nas exposições que percorriam o Estado e que ficaram em poder da colecionadora. O contrato de comodato contava com 275 peças, que se uniram à coleção já existente da família Antunes Maciel e de Adail bento Costa<sup>51</sup>; ficou acertado que as condições de armazenamento seriam conferidas por pessoa indicada pela proprietária do acervo.

### **A nova exposição**

A chegada da coleção permitiu um novo projeto para a exposição. Com a coleção de têxteis vieram novos meios expositores, baseados em projetos de museus internacionais, como, por exemplo, o Metropolitan de Nova Iorque, que Antoninha Berchon tinha visitado diversas vezes.

Para percorrê-la, o trajeto indicado pelos funcionários do museu era definido pela primeira sala à direita da entrada; ali foi colocada uma grande vitrine de vidro, com um cenário que buscava representar um sarau da segunda metade do século XIX. Manequins femininos e masculinos compunham com as peças do acervo este cenário. Ali foram colocados os seguintes itens: espelhos Venezianos de cristal *bisautè*. Vestido de veludo vinho que pertenceu à Sra. Marcolina Gonçalves Chaves, esposa de Antônio Gonçalves Chaves e que foi usado no casamento de sua filha, Antônia, com o Dr. Berchon D'es Essarts, (avô de Antoninha Berchon) costureiro no século XIX; vestido verde de tafetá bordado com fio preto, pertenceu à tataravó de Maria Gisella Basdtian Pinto Ribeiro de Pelacot; vestido marrom de tafetá com listras, que foi de Generosa Azevedo Bastian; vestido de veludo marrom bordado com miçangas douradas, mangas bufantes em tafetá, cuja proprietária foi Marcolina Gonçalves Chaves; farda que pertenceu a Bruno Gonçalves Chaves<sup>52</sup>; farda de gala, de primeiro secretário da corte do imperador Francisco José da Áustria, que foi de Bruno Gonçalves Chaves; vestido de veludo vinho com cauda de seda creme; blusa em seda vinho com listras de brocado e fio de ouro; mobília dourada, pinho de riga patinado a ouro (Coleção Adail Bento Costa). Neste cenário os vestidos, em alguns momentos, eram trocados por peças do mesmo período<sup>53</sup>:

---

<sup>51</sup> Levantamento realizado pela direção do museu em 2001.

<sup>52</sup> Bruno e Marcolina Gonçalves Chaves foram tutores de Antoninha Berchon

<sup>53</sup> Toda a descrição das peças e nomenclatura segue rigorosamente a das etiquetas utilizadas pelo Museu da Baronesa, foram mantidas inclusive quando a grafia de termos estrangeiros não é a correta



Vitrine do Sarau

Na seqüência, entrava-se no ambiente que foi o quarto de D. Sinhá, dominado pelos móveis de quarto que pertenceram a família Antunes Maciel. Dividido em dois ambientes, primeiro o quarto de vestir com mobília em estilo neo-clássico adquirida em Paris em 1889, durante a feira internacional que inaugurava a Torre Eiffel<sup>54</sup>. Serviu de presente de casamento a D<sup>a</sup>. Sinhá (filha primogênita dos Barões de Três Serros) e seu primo, Lourival, que se casaram no ano seguinte após a compra dos móveis. Destacam-se os mármore de carrara, os espelhos de cristal *bisautè*; as talhas com as iniciais do casal e as pinturas nos espelhos, feitas posteriormente por D. Sinhá. Ainda, compunham o cenário pequenos objetos como: bule de porcelana “Opaque de Sarreguemines”; jarra em opalina francesa branca. Foto da Baronesa dos Três Serros e do Barão; para complementar o cenário, dois manequins, o primeiro em frente ao espelho vestido com roupas íntimas do século XIX espiava por um biombo, aparecendo apenas parte de seu corpo. D<sup>a</sup>. Antoninha tentava dar um ar de timidez à mulher representada, a qual estava sendo observada pelos visitantes, os quais estariam, como ela mesma salienta, invadindo a privacidade de uma família no século XIX. O segundo de uma ama de leite com um boneco no colo representando um bebê aos pés da cama do casal, onde se destaca o dossel da cama com cortinas estampadas, que faziam conjunto com a colcha e as cortinas do ambiente, as quais eram decorativas, não eram os originais do mobiliário.

<sup>54</sup> Conforme registro no livro Tombo do museu.



Mobiliário importado de Paris para o Casamento de D. Sinhá

O próximo ambiente é o quarto de Déa Antunes Maciel com mobília de influência do Primeiro Império, laminada com “Erable“, espelhos de cristal e mármore de Carrara, foi usada por Déa Antunes Maciel, neta dos Barões de Três Serros; fotografias de Déa Antunes Maciel, nascida em Pelotas em 1909 e falecida no Rio de Janeiro em 1979, neta dos Barões de Três Serros, filha de Dona Sinhá e de Lourival Antunes Maciel. Foi a última moradora do solar. Na foto, veste fantasia de rainha de carnaval do Clube Diamantinos em 1928, e no retrato rosado veste um modelo dos anos vinte, aparece ao centro no porta - retrato fantasiada de chuva; imagem de madeira policromada de Nossa Senhora da Conceição; chapeleiras (caixas para guardar chapéus); lustre de cristal transparente e fosco.



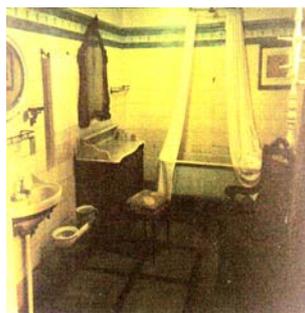
Mobiliário quarto de Déa

Os dois quartos seguintes são mobiliados com os móveis da coleção Adail Bento Costa, que já existiam no museu desde a primeira montagem da exposição. Cama em jacarandá, com incrustações em pau-marfim. As pombas simbolizam a fidelidade do casal; baú pequeno em jacarandá; Imagem de N. S. da Conceição, de terracota; cabeça em gesso que retrata Adail Bento Costa, esculpida por Hugo Mascarenhas; banco turco sextavado; mesa pequena em jacarandá com detalhes em pau-marfim, possui abas móveis; porta-retrato com foto do Conselheiro Maciel, parente do Barão de Três Serros, gravado no próprio metal; espelho veneziano *bisauté*, possui cordões de cristal em branco e verde, além de tiras de veludo que o emolduram; cômoda grande em jacarandá; console de apoio folhado em jacarandá, com detalhe em pau-marfim; imagem de Jesus Cristo, em madeira policromada; oratório (pertencente à coleção Lourdes Noronha); óleo sobre tela, auto-retrato de Adail Bento Costa; óleo Sobre tela, paisagem da cidade de Monte Bonito, assinado A. Costa 17/33/1934; espelho estilo D. João; valise de couro com as iniciais de seu proprietário na tampa; Imagem da Virgem Maria de *biscuit*.



Cama em Jacarandá ao fundo auto-retrato Adail Bento Costa

Uma das salas que mais chama a atenção do visitante é aquela de denominada de sala de banho montada com uma composição de peças remanescentes da própria casa, de colecionadores da cidade e comprados em antiquários, de períodos distintos: *chaise-persè*, cadeira com abertura central no assento, onde no seu interior era colocado um urinol de porcelana; cômoda lavatório com espelho de cristal e mármore de Carrara; toalha de rosto do final do século XIX, de linho branco, bordada à mão; banheira, início do século XX; vaso sanitário inglês do século XIX, marca tornado; pia aloucada, instalada na reforma de 1913, feita pela família; lustre; cortinas, biombo e gravuras. Cabe, ainda, salientar, que segundo relatos de funcionários, junto ao cenário, produzido sobre a orientação de D<sup>a</sup>. Antoninha Berchon, foi feita uma instalação sanitária atual, sempre escondida atrás de um biombo, destinada a atender a convidados importantes e autoridades que visitassem o Museu. O piso de ladrilho de vidro, o qual esta presente em toda a casa, foi trocado por um moderno, de granito e madeira, formando um contraste com os azulejos do início do século XX e as peças de diferentes períodos históricos.



Banheiro ao centro destaca-se chaise-persè

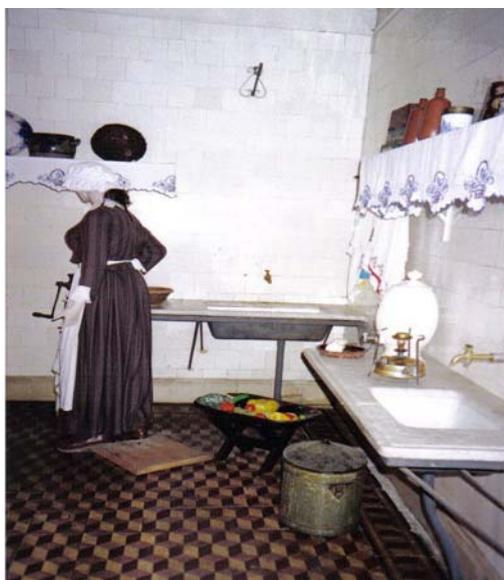


Em uma das salas, entre a área dos dormitórios e a de serviço, foi instalado um altar remanescente da Capela Santa Luiza, a qual foi erguida pelo Visconde de Souza Soares, em homenagem à Santa Luzia, inaugurada no dia 13 dezembro de 1903. Esta fazia parte do antigo Parque Souza Soares, importante fábrica de medicamentos homeopáticos, que teve seu apogeu no final do século XIX e início do século XX. Na década de 80, depois do estabelecimento estar fechado há muitos anos, os pertences, ainda, ali depositados foram divididos entre os herdeiros, desfazendo-se do imóvel, e com isto foi autorizado pela igreja católica o fechamento da capela. Depois, toda a construção foi demolida pela população local, sem a interferência da prefeitura municipal. O altar foi transferido para o Museu da Baronesa, pela sua altura, e como não existia nenhum local que comportasse a peça inteira ficou exposto na sala a ele destinado, dividido em duas partes. Altar de estilo neo-gótico, continha três nichos ocupados pelas imagens de Cristo na Cruz (ao centro), São Bento e Santa Luzia; imagens esculpidas em madeira policromada por J. Fernandes Caldas e pintadas por A. B. Barbosa em 1901, na Villa Nova de Gaya em Portugal. A imagem de Santa Luzia foi doada ao Visconde de Souza Soares pela Baronesa de Arroio Grande (irmã do Barão de Três Serros); tocheiros de ferro e de madeira; genuflexório; pintura à óleo da fachada da antiga Capela Santa Luiza do Parque Souza Soares, pintada por Paulo Oliveira em 1995.



Altar da Capela Santa Luzia dividido em duas partes – uma em frente a outra

Por uma das portas da sala da capela chegamos à porta de entrada da cozinha; conforme indicação da ficha do objeto, ali está uma das únicas peças do mobiliário que é do período da Baronesa — o fogão à lenha, que é de tijolos revestido com ferro. Estão expostas, ainda, duas chaleiras pequenas, alemãs, marca W.M.F8; uma chaleira alouçada; torradeira de café, forma de esfera de ferro preto; fogareiro primo a querosene, da marca B.H. Jorth e Cia. — STOCKHORM DRP 73457; moedor de carne; potes de grês com duas alças, cinza e azul escuro, (conforme dados existentes na peça, provenientes da imigração alemã, embora sejam do início do século XX); lampião a querosene; panela de barro; frigorífico de madeira de Pinho de Riga, com interior revestido de metal, onde eram colocadas barras de gelo, marca Bromberg e Cia. — Rio Grande / Pelotas (foi utilizada pela família Antunes Maciel no início do século XX); porta lenha de latão com tampa e duas alças; lustre de ferro a gás; barril. Para complementar o cenário um manequim de mulher branca, com reprodução de vestes serviçais do final do século XIX, cestos de vime, tábua de carne, garrafas, cortinas, cabide para cozinha, panos de prato e trilho de algodão branco para prateleiras.



Cozinha onde destaca-se o fogão pertencente a Baronesa dos Três Cerros

Na despensa existia uma coluna para vaso; mesa em jacarandá; garrafas de licor de vidro e de cristal; travessa azul de porcelana Macau, com motivos chineses, “Warrante Staffordshire”; travessa verde de porcelana “New Blanque” (Oferecida à Prefeitura de Pelotas nas comemorações do centenário da imigração italiana: 1875-1975 por Geraldo Dias Mazza – Presidente da Comissão dos festejos); pia de mármore.

A sala de jantar caracteriza-se pelos azulejos com figura de holandesas, em estilo “Art Nouveau” colocado na casa durante a reforma feita por D. Sinhá, filha dos Barões, em 1913. Para compor o ambiente de uma sala de jantar foram unidos objetos de diversas coleções da própria família, de Adail bento Costa entre outros. Um guarda-louça em jacarandá escuro, estilo D. Maria I; uma mesa de jantar estilo alemão com influência do império francês, segundo o estilo da nobreza inferior e da grande burguesia, inspirado no mobiliário do império francês e no camponês alemão<sup>55</sup>. Uma travessa de louça inglesa “Staffordshire”. Um trilho de mesa de renda irlandesa de meados do século XIX; aparadouro usado na sala de jantar dos Barões. Pratos Azul-borrão, “Changhai Bakerg Co; espelhos e consoles Estilo Luis XV que pertenceram ao Solar dos Barões de Três Serros. Vasos de porcelana “Vieux Paris” que pertenceram a Domingos José de Almeida. Roupeiro adaptado para vitrine estilo “Primeiro Império”, sob influência renascentista, com os seguintes objetos no seu interior: Paliteiros de porcelana, *bomboniere* de cristal, talheres de peixe, parte do faqueiro que pertenceu aos Barões de Três Serros e que Foram herdados por sua filha D. Alzira Mercedes Antunes Maciel Ribas. Sopeira de porcelana inglesa AP. RAS Wood & Sons, século XIX, que pertenceu à coberta de Mesa da Viscondessa e do Conde de Piratini, herdada pela sobrinha neta, D. Anna Joaquina Leopoldina Braga Ribas, casada com seu primo, Osmy Macviel Ribas, neto dos Barões de Três Serros e bisneto do Veador da Imperatriz, João Rodriguez Ribas e, também do Comendador Domingos Rodriguez Ribas. Espevitadeira usada para apagar ou espevitar o fogo das velas. Cabeça de Mercúrio, que pertenceu à D. Perciliana Alves Ribas de Salles, filha do Comendador Domingos Rodriguez Ribas, primos e Casada com Antônio Luís Cardoso de Salles, filho dos Barões de Irapuá. Biscoiteira que pertenceu à Maria Angélica D`Ávila Costa, final do século XIX. Marquesa Estilo Luiz Felipe.

---

<sup>55</sup> Informação contida nas etiquetas de identificação do museu.



Sala de jantar

Seguindo um monitor invisível, a próxima sala a ser visitada era a denominada de sala da República, com uma vitrine do mesmo estilo da que representa o sarau, de grandes proporções e que dominava mais de 70 por cento do ambiente. Apesar do nome através do qual era conhecida pelos funcionários, os objetos eram remanescentes, na sua maioria, do Império: Bandeira Imperial; sofá estilo Dona Maria I; farda usada por Urbano Martins Garcia, major do 3º Batalhão de Infantaria da Guarda Nacional. Espada do Segundo Império, pertenceu ao Coronel Domingues Rodrigues Ribas Sobrinho. Garruchas, esporas e sabre do final do século XIX. Estribos fabricados na Bélgica, presente de Conde D’Eu e Princesa Isabel ao Sr. Miguel Rodrigues Ribas. A peça que mais era destacada na denominação da sala e que foi considerada de grande importância na organização da exposição é a Farda do Marechal Deodoro da Fonseca, pertencente à coleção Biblioteca Pública Pelotense, foi doada pela viúva do Primeiro Presidente do Brasil<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> “Viúva Marechal Deodoro oferece ao Dr. Navarro a farda e o chapéu armado do seu esposo em sinal da muita estima que o Marechal Deodoro votava ao seu dedicado amigo Dr. Navarro.” Rio, 30 de agosto de 1893 (Transcrição do documento original, conforme etiqueta de identificação da peça).



Vitrine da Sala da República

A Sala Azul, a qual sempre chamou muito a atenção do público pelo inusitado de uma das peças que compõem o que é chamado de mobília azul, em estilo Art-Nouveau, que é a namoradeira, móvel com três assentos que servia para uso dos casais de namorados e para uma terceira pessoa que ficava responsável por vigiar os namorados, como citado anteriormente. Acompanhando esta mobília, três vitrines; na primeira encontrava-se um vestido em cambraia com detalhes em crivo e uma sombrinha com armação, cabo em madrepérola e ouro, cobertura em cambraia com renda em filet, richelieu e renda Irlandesa, adquirida em Paris, em 1908. Na outra vitrine estavam vestidos femininos do mesmo período. E, por fim, uma grande vitrine que continha roupas de bebê, de batizado, roupas íntimas, toalhas, mantas, toucas, do final do século XIX e início do XX.



Namoradeira



Vitrine com roupas brancas e de batizado

Na busca de aproveitar todos os espaços para mostrar a maior quantidade possível de acervo nos quatro grandes corredores que unem as alas da casa, foram instaladas vitrines nestas áreas de passagens assim como peças de acervo soltas. Desta forma temos, em um dos corredores, vitrines com peças de vestuário: vestido de filó e rendas de forro rosa, usado no segundo dia de casamento de Francisca de Azevedo Xavier Barbieri (Quindicha), 1911; vestido de cambraia branca, nervuras e rendas feitas à mão, início do séc. XX; roupas íntimas (camisolas, calças de pernas longas abertas atrás, corpete, guarda – camisolas de seda) e forro de almofadas. Uma das vitrines do corredor é denominada “Vitrine Charleston”, onde estão expostos: vestidos (um creme, 1923; um amarelo – 1925; um rosa - 1925; um preto – 1928), boá lilás - década de 20; chapéu charleston - década de 20. Vitrine dos chapéus – século XX: xale de seda, preto, com flores creme; mantilha de renda espanhola.



Vitrine Charleston

No segundo corredor uma grande vitrine com peças variadas onde encontramos pequenos objetos que caracterizam usos e costumes refinados, masculinos e femininos: um pince-nez em tartaruga; cachimbo; abotoador de botinas; balança de pesar ouro; par de óculos; instrumentos cirúrgicos; máquina de calcular francesa; tinteiros; *lorgnon* com armação de metal; dois pares de abotoaduras “presenteados por S .M. o Imperador D. Pedro II aos seus anfitriões em Pelotas, no ano de 1865, Comendador Domingos Rodriguez Ribas e Veador da Imperatriz João Rodriguez Ribas, doada por seu descendente, Dr. Joaquim Luís Ribas Azevedo”<sup>57</sup>; duas Comendas da Ordem de Cristo uma conferida pelo Imperador D. Pedro II “ao Barão de Irapuá, José Luís Cardoso de Salles, por valiosa colaboração financeira à Coroa

<sup>57</sup> Observação contida na etiqueta de identificação da peça.

e às tropas brasileiras, por ocasião da Guerra do Paraguai. Herdada por Antônio Luís Cardoso de Salles, filho dos Barões de Irapuá, casado com D. Perciliana Alves Ribas de Salles, filha do Comendador Domingos Rodriguez Ribas e D. Marianna Alves Ribas, primos. Doação das descendentes Heloísa Ribas Salles Zambrano e Enilda Ribas Salles Zambrano Camps”, e a outra conferida ao Conde de Piratinim – “João Francisco Vieira Braga -, Dom João VI, Rei do Brasil, Portugal e Algarves, segundo Alvará Real de 11 de abril de 1821. Peça que foi herdada pela irmã do Conde, Dona Leonídia Angélica Braga Ribas, esposa do Veador da Imperatriz João Rodriguez Ribas. Grau de Comendador da Ordem de Cristo”. Conjunto de tinteiro, mata-borrão e balança para cartas, objeto de 1903; pince-nez; bolsa de festa, conforme legenda, *Art-Nouveau*; cinto que pertenceu à “Baronesa de Pinto Lima”; bolsa de prata; pente para segurar mantilha, em tartaruga; binóculo de metal e madrepérola com o cabo que permite carregar perfume; luvas de película; estojo de maquiagem e cigarreira; porta-jóias; *lorgnon*; bolsa de festa; leque de sândalo chinês, segundo a etiqueta, “do séc. XIX, de procedência chinesa, renda trabalhada à mão, com aplicações de lantejoulas douradas, articulação de madre-pérola. Estojo em laca preta, estilo “chinoisèrie” e desenhos dourados. As flores e o pavão pintados em sua parte interna são de autoria de sua proprietária D. Maria Cecília Alves Ribas, casada com seu primo-irmão Cel. Domingos Rodriguez Ribas Sobrinho”; estojo de costura “presentado pela Princesa Isabel à sua anfitriã D. Leonídia Angélica Braga Ribas, no ano de 1885, em Pelotas”; peças de costura, de procedência francesa, em prata.

Todas as peças expostas possuem a identificação básica e o nome do doador e quando possível o nome de quem usou. Em caso de ser uma das famílias de destaque da cidade, o texto torna-se mais longo, proporcionando destaque à peça por terem pertencido a uma pessoa de relevância na política imperial, ou da primeira república, dando sempre muita importância aos cargos e as homenagens recebidas.



Vitrines do segundo corredor

Num pequeno corredor que une os outros dois, encontramos um busto do Barão de Três Serros, Anníbal Antunes Maciel, esculpido em mármore de Carrara, por Rodolfo Bernardelli, em meados do século XIX, com coluna em granito preto; acompanha brasão concedido ao mesmo por decreto do Imperador Dom Pedro II em 1884, por ter alforriado todos os seus escravos quatro anos antes da Lei Áurea, uma das poucas referências à figura do proprietário da casa. Quadro a óleo, pintado por: Y.Stewart, em 1874, da Baronesa do Arroio Grande - Flora Filisbina Antunes Maciel, irmã do Barão de Três Serros, esposa de Francisco Antunes Gomes da Costa. Acompanha um conjunto de cadeiras pretas decoradas com madreperlas, estilo Napoleão III, do século XVIII, e que pertenceram a Domingos José de Almeida.

Nesta última peça, uma anotação interessante da etiqueta é a colocação de que é uma doação de Mariana da Cunha, em memória de Custódia Almeida Barcellos da Cunha. Para um dos visitantes do museu, quando passam por tantas salas com peças que saltam aos olhos pela sua beleza e por terem pertencido a personagens de destaque na história do Rio Grande do Sul, como o próprio Domingos José de Almeida que foi o primeiro proprietário das cadeiras, a princípio, se for uma pessoa que não conhece os “salões” da cidade, este nome da doadora pode passar despercebido, mas ela não só está homenageando ao personagem da Guerra dos Farrapos como também faz uma homenagem pós-mortem, garante o nome de sua homenageada no museu, mostra a sua importância para aqueles que ali passam. Como nos diz Possamai “a dimensão simbólica é expressa nos significados atribuídos aos objetos e que estão relacionados as elaborações individuais ou coletivas da memória, permeáveis a manipulações, que permitem dotar o objeto e o museu de um potencial rememorativo,

evocativo e comemorativo. O objeto e o museu, assim, permitem evocar uma pessoa morta, assim como os valores e virtudes a ela relacionados. [...] Os objetos colocados no museu, assim, expressam para os doadores um prolongamento dessas pessoas e de si próprio para além da morte”<sup>58</sup>.

O museu tem-se prestado muito a este tipo de celebração quando garante a colocação dos nomes de doadores e de pessoas que utilizaram as peças nas etiquetas de identificação, assim como reforça a constante necessidade de ressaltar as relações com pessoas de influência política.

Descrevemos, agora, a sala de visitas, a última sala que compõe a exposição, onde se fecha o circuito iniciado com a vitrine do sarau, a qual fica exatamente em frente desta que vamos citar; é o caminho que sempre foi indicado para o percurso feito pelo visitante, estando este, quando chega a esta sala, novamente junto à porta principal da instituição, pronto para ir embora. Aqui encontramos os retratos a óleo do Coronel Anníbal Antunes Maciel e de sua esposa Filisbina da Silva Antunes, pais do Barão de Três Serros<sup>59</sup>, óleo sobre tela, pintado por R.M.O. em 1846. Espelhos e consoles em madeira revestida de gesso; vasos “Veieux Paris”, que pertenceram a Domingos José de Almeida; banquetta com assento em palhinha; mesa Boulle, de laca e bronze; cadeiras em madeira marchetada com nacarados; poltronas de braços e encosto oval; cadeiras com assento e encosto retangular; grande espelho dourado; piano de fabricação inglesa, marca: John Broadwood e Sons, London, o qual pertenceu à Josefina Jacques Noronha, que recebeu de seu pai em 25 de Dezembro de 1890, dia de sua formatura na escola normal; foto de bodas de ouro de Lourival e Amélia Antunes Maciel (Filha dos Barões de Três Serros) fotografados em 13 de Abril de 1940; mobília dourada de sala, Estilo Luis XVI; cadeira Napoleão III<sup>60</sup>, apresenta incrustações de madrepérola e pertenceu a Domingos José de Almeida.

---

<sup>58</sup> POSSAMAI, Zita – Nos Bastidores do Museu: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: Est Edições, 2001, p.127.

<sup>59</sup> Foram eles que compraram a propriedade, em 1863, e construíram o solar que serviu de presente de casamento, em 1864, para os futuros Barões de Três Serros.

<sup>60</sup> Esta cadeira também foi doada em memória de Custódia Almeida Barcellos da Cunha.



Sala de visitas em destaque móveis da coleção Adail Bento Costa

Esta fase da exposição busca retomar o que seria uma casa ocupada pela elite pelotense no período das charqueadas; a intenção é mostrar para o visitante uma residência como se os moradores ali vivessem ainda. Podemos entender que ali seria definido como um museu casa, com um “espaço de desenvolvimento das funções simbólicas de paternidade e filiação – é uma entidade fortemente estruturadora do sentimento da existência dos indivíduos”<sup>61</sup>. D<sup>a</sup>. Antoninha, no entanto, define-o como um museu de costumes e isto significa para ela que: “o que interessa é costumes de todas as épocas, não só os costumes das roupas, mas os costumes de como se vivia, como você recebia”<sup>62</sup>.

Podemos dizer que ali ela mostra sua representação, seu imaginário e a de seus pares, de como vivia a aristocracia da qual eles descendem. E mais do que isto encontramos uma modificação nos personagens que são mostrados na casa; os Antunes Maciel, já não são o eixo central da exposição, outros são colocados em destaque, aparecem agora os Gonçalves Chaves, os Berchons, os Almeidas, os Ribas e assim por diante. Ali, mais do que os objetos as famílias mais importantes da cidade estão expostas em cada uma das etiquetas das peças, ali se mostra o luxo em seus modo de vestir, de morar, de viver. Para além de mostrar ao público o luxo, também esta mostra é destinada aos pares para aqueles que são capazes de comparar e reconhecer a importância e o poder econômico de cada um, através das peças fornecidas para a exposição. Ou então pelas relações que estes charqueadores possuíam como, por exemplo, a

<sup>61</sup> SODRÉ, Muniz – Semiologia de uma casa-museu. In: Jornada museológica: notícias sobre museus-casas, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002, pg. 7

<sup>62</sup> Depoimento oral Antoninha Berchon

farda de Deodoro da Fonseca, personagem que não está diretamente ligado à história da cidade, mas que manteve relações de amizade com um dos doutores, da cidade a tal ponto que sua viúva, após a sua morte, fez a doação desta “reliquia”. Na exposição, não está representado como o primeiro presidente do Brasil, está representado como um personagem semióforo em uma vitrine destinada ao império Apesar de ser conhecida internamente pelos funcionários como sala da república, as peças nada a definem como tal, assim como nenhuma identificação está visível para o público. Devemos nos perguntar até que ponto o império ou a república são de relevância para a linha proposta nesta fase, que é o dos usos e costumes da cidade. Podemos dizer que ela está presa à importância do personagem Deodoro e da cidade, ou de um cidadão que se relacionou com ele, assim como encontramos diversas outras pequenas peças recebidas da família imperial brasileira.

### **A exposição na 3ª Fase**

Esta última fase da exposição a ser analisada nesta pesquisa corresponde ao período de 2000 a 2004. Este período insere-se em uma fase de grande efervescência da museologia no Rio Grande do Sul. O Sistema Estadual de Museus têm as suas atividades retomadas em todas as sete regiões museológicas do Estado<sup>63</sup>, depois de um período onde este órgão ficou acéfalo e algumas regiões se desarticularam, ficando apenas a 1ª Região Museológica, que abrange a capital, região metropolitana, região carbonífera e litoral norte, com suas atividades normais de reuniões, exposições e cursos. Com uma nova coordenação, no órgão estadual, a exigência e o trabalho constante dos profissionais buscava-se alcançar os objetivos listados no regimento do SEM/RS que eram: estimular a articulação entre os museus; visar o aprofundamento das instituições no estado; estabelecer parcerias entre os museus para a realização de eventos; desenvolver planos de assistência técnica; promover atividades formativas e apoiar o desenvolvimento de projetos de financiamento.

---

<sup>63</sup> O Sistema Estadual de Museus do RS foi criado através do Decreto nº 33.791 de 22/01/1991, dividindo o Estado em sete regiões museológicas, o qual é composto por um coordenador geral, nomeado pelo Secretário Estadual da Cultura, e por sete coordenadores eleitos diretamente pelos representantes dos museus de cada região. In: Guia de Museus do Rio Grande do Sul/Sistema Estadual de Museus da Secretaria Estadual da Cultura RS – Porto Alegre:SEMRS, 2002 p. 4.

Inserido neste contexto é que a nova administração do museu precisa organizar o seu trabalho. O Museu não possui uma direção exclusiva. No início da nova Administração foi criada a Secretaria de Municipal de Cultura, que até então não existia. Com isto, o museu passou a existir dentro de uma estrutura chamada de Coordenação da Memória e Patrimônio, não possuindo uma direção exclusiva; a coordenadora do setor de memória cultural acumulava as funções.

Superado este primeiro momento de organizar administrativamente e reconhecer os setores da nova secretaria, a proposta foi desenvolver o trabalho no Museu da Baronesa, através da coordenação do Sistema Estadual de Museus<sup>64</sup>. Buscaram assessoria para auxiliar no caminho que a instituição devia tomar para modernizar-se e renovar a exposição. Através de um Termo de Cooperação Técnica, assinado em 13/12/2001, o órgão estadual comprometia-se a indicar um profissional para fazer um diagnóstico da instituição e soluções possíveis<sup>65</sup>. Esta assessoria ocorreu até meados de 2002, o qual foi interrompido por falta de condições financeiras. Foram realizados treinamentos com os profissionais do museu, indicações para a montagem de uma reserva técnica, possibilitando, assim que parte do acervo fosse retirado da exposição e acondicionado em condições melhores do que estavam; organização de projetos arquitetônicos e expográfico para a exposição de longa duração e organização de exposições temporárias<sup>66</sup>. O projeto expográfico indicado para análise propunha assumir a noção de museu-casa, buscando a inserção na história da cidade. Então, o tema proposto era a “Cidade vista pela Baronesa”; a casa estaria relacionada com os personagens que a habitaram, levando o seu tempo e as relações que existiam na sociedade (econômicas, patriarcais, escravagistas, sociais e culturais).

O segundo momento de repensar a exposição com assessoria externa foi em 2003, quando, segundo a diretora Carla Gastaud, naquele ano

[...] tivemos um seminário passamos o ano planejando, por que era uma demanda dos alunos, estagiários que eram alunos de história que estavam pesquisando estes temas que tinham uma preocupação engajada de inclusão, eles queriam os escravos presentes, os negros presentes na casa, enfim as

---

<sup>64</sup> A coordenação do Sistema Estadual de Museus era ocupada por José do Nascimento Júnior, pertencente ao Partido dos Trabalhadores, ocupando o governo do Estado e o qual também administrava a cidade de Pelotas.

<sup>65</sup> Diagnóstico do estado do museu e da exposição, diagnóstico das necessidades para que o museu cumprisse a sua função social, diagnóstico da documentação museológica, montagem de uma reserva técnica, montagem conjuntamente com a Secretaria Municipal da nova linha de atuação do museu, discussão com seguimento da comunidade a respeito da nova linha do museu, organização de projetos para a busca de financiamento para as atividades do museu – Itens que compunham a proposta de trabalho encaminhada à Secretaria Municipal de Cultura, Renata Azevedo Requião em 07/06/2001-

<sup>66</sup> Temas das exposições - O carnaval pelotense e a história da farmácia, esta última em parceria com a Santa Casa de Porto Alegre e uso de acervos particulares da cidade de Pelotas.

etnias possíveis, a gente tinha várias histórias da casa, nós passamos um ano pesquisando, isto foi muito bom, foi muito instrutivo, conversamos com muita gente da cidade, conversamos com muitos professores, com a Éster Gutierrez, arquiteta com mestrado e doutorado em história que trabalha com a Beatriz Loner, que trabalha com escravidão em Pelotas, a Carmem Duarte que trabalha com inclusão e exclusão, com várias pessoas, inclusive com uma mãe de santo que agora é da associação de amigos, que enfim é para conhecer coisas que nós sabíamos, para pensar como fazer isto e neste meio tempo nós convidamos e veio para cá, ficou uma semana conosco, o Marcelo [...] ele estava fazendo doutorado sobre isto, sobre a representação dos negros nos museus no Brasil, e que nos ajudou a pensar como fazer isto, como incluir, enfim os escravos da casa ou depois que deixaram de ser escravos.

Apesar das duas assessorias ao longo dos quatro anos de administração não aconteceu a mudança da exposição como um todo, de forma a dar uma nova cara ao museu. Foram realizadas mudanças pontuais, algumas salas foram modificadas, acessórios de decoração foram retirados e textos de legendas foram substituídos.

Na primeira sala foi colocado um texto inicial onde se procurava dar ao visitante uma idéia sobre a casa, sobre a família e o que o museu pretendia contar na seqüência:

“Esta propriedade foi construída entre 1863 e 1864, ano do casamento de Anníbal Antunes Maciel e Amélia Hartley de Brito, futuros Barões de Três Serros”.

Nesta época, a cidade de Pelotas vivia seu auge na atividade charqueadora. A riqueza gerada refletia-se nos casarões construídos e em todos os hábitos e costumes importados da Europa pela população pelotense.

Neste solar viveram três gerações da família Antunes Maciel, cada uma, acrescentando à casa as modernidades e novidades de suas épocas: luz elétrica, água encanada, azulejos europeus, vaso sanitário...

O trabalho árduo e doméstico cabia aos escravos, que após serem libertados, passaram a ser chamados de criados. Nesta casa exerciam funções de amas-de-leite, cozinheiras, jardineiros.

A casa foi doada à prefeitura no final da década de 1970, pela própria família, tornando-se museu em 1982. Hoje, o museu tem como proposta mostrar usos e costumes do final do Segundo Império Brasileiro até meados do século XX, apontando principalmente para a história local. Dentro deste perfil, o acervo é composto por várias coleções de diferentes procedências, além dos móveis que pertenceram a família.

Os objetos expostos possuem etiquetas conjuntos indicando época, características e usos, além de pequenos textos explicativos.

Aproveite o Museu, esse lugar de memória e representação do passado!

Equipe do Museu da Baronesa.

Nesta mesma sala, mantiveram a grande vitrine com a representação do sarau. Foram colocados dois quadros pintados por D. Sinhá, uma doação da família ao museu durante esta gestão.



Baronesa dos Três Cerros – Quadro pintado por D. Sinhá

Em todas as salas foram retirados os acessórios decorativos que tinham sido mandados colocar por D. Antoninha, como cortinas estampadas das janelas, cortinas do dossel da cama do quarto de D. Sinhá, os manequins que compunham este ambiente. No quarto seguinte de Déa foram mantidas as peças que estavam, apenas houve uma mudança de lugar dos móveis e adicionadas chapeleiras, usadas para guardar chapéus, em 1923.



Quarto de D. Sinhá



Quarto de Déa

Um dos quartos com mobiliário Adail Bento Costa foi desmontado para que fosse montado um quarto de criança, com móveis pertencentes à coleção da família Antunes Maciel, a sala que passou a chamar-se “Quarto Infantil” onde foram colocados: cômoda-lavatório em cedro, com espelho retangular *bisauté* e tampo de mármore; cama de solteiro, em canela, envernizada, cabeceira com lírios estilizados; criado-mudo, em cedro com tampo em mármore de carrara; cadeiras de brinquedo, em modelo vergado; berço, em madeira com balanço, para crianças pequenas. O texto que acompanha fala sobre as amas-de-leite.

Se transformou em um quarto de criança, com mobiliário que era da família no lugar em que era o quarto das crianças, dizem as pessoas que eram da família, é um amor, ficou bonitinho, as pessoas gostavam bastante e aí aproveitamos para falar das amas de leite, dos brinquedos, faltou um bom texto, o texto é sobre as amas de leite que existiam e não sobre a infância de modo geral, que eu acho que seria interessante, não chegamos lá<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> Depoimento oral de Carla Gastaud, novembro de 2004.



Quarto de criança

Na cozinha foram retirados os panos bordados, panos de pratos que ficavam dependurados em cabide, e o manequim que representava a criada foi pintado de preto, como forma de colocar a presença negra na cozinha.



Manequim pintado de preto



Acompanhando o projeto de mostrar a presença negra foram organizados painéis, com textos e gravuras, sobre a escravidão na região que foram colocados na sala da despensa.



Dispensa acrescida de painéis sobre a escravidão

A antiga sala da república foi transformada em de música, onde se misturaram instrumentos de origem europeia e africana, sempre em busca de colocar o negro na casa: Xequerê, instrumento de origem africana, feito de porongo e sementes; atabaque pequeno, instrumento de origem africana, feito de couro e tronco escavado de corticeira, réplica em tamanho menor. De forma contundente este instrumento foi colocado sozinho no centro da sala. Berimbau, instrumento de origem africana, feito de arame, madeira e porongo; clarinete; piano John Broadwood e Sons de fabricação inglesa; violino, cedido pelo Memorial do Theatro Sete de Abril; pandeiro; reco-reco, instrumento de origem africana, feito de bambu; conjunto de sofá e poltronas *Art Nouveau*, final do século XIX; mesa de gabinete neovitoriana, início do século XX.



Sala de musica: violino e atabaque

Resgatando o projeto da primeira assessoria foi montado no torreão, que antes era a administração do museu, o escritório do Barão onde foi dado acesso a uma vista do alto do parque e das redondezas; ali foram colocadas peças de acervo que procuravam retomar a presença masculina na casa: Busto do Barão de Três Serros, esculpido em mármore de Carrara por Rodolfo Bernadelli; retrato a bico de pena do Barão de Três Serros Annibal Antunes Maciel, ainda jovem; brasão<sup>68</sup>; conjunto de escrita composto por tinteiro de prata com mata-borrão, balança de correspondência e porta-cartão. Este, traz gravada a inscrição: “Ao Exmo. Sr. Dr. Frederico Bastos – Oferece o Foro de Pelotas – 29.01.1903”; livro de contas – 1897 – 1901<sup>69</sup>; óculos de metal prateado; garrucha; sabre; esporas de prata; espora de metal com roseta; lança farroupilha; espada<sup>70</sup>; estribos prateados<sup>71</sup>; cilindros de prata que cobriam as correias que ligavam os estribos à sela; poltrona militar; cachimbo de chifre e prata; máquina de calcular francesa; busto de bronze do Imperador D. Pedro II; balança de pesar ouro; comenda da Ordem de Cristo, com pedras semi-preciosas; tinteiros; máquina de escrever; conjunto para escritório em prata; farda do Marechal Deodoro da Fonseca, que saiu da sala da Republica para entrar novamente em exposição deslocada do contexto, haja vista que esta sala destinava-se a ser o escritório do Barão.



Escritório do Barão com destaque para a farda de Deodoro da Fonseca

<sup>68</sup> Possui vários significados. O círculo indica a formação em ciências físicas e matemáticas. A flor de lis refere-se à procedência francesa da família. O dragão indica a nobreza de origem. TS significa Três Serros, acidente geográfico localizado na propriedade rural, vinculado ao título de Barão.

<sup>69</sup> Registro dos gastos feito por D. Sinhá. Em seu interior encontram-se desde os valores das despesas com alimentação, sorvetes, esmolos, brinquedos, lãs para bordar, bilhetes de loteria, telegrama e mesadas até os ordenados do jardineiro, do cozinheiro e da lavanderia.

<sup>70</sup> A lâmina tem gravada em uma das faces a coroa Imperial, as armas do Império e a frase: “Viva o Imperador”, na outra face da lâmina o nome “Domingos Rodrigues Ribas”.

<sup>71</sup> Peças provenientes da Bélgica. Presente de Conde D’Eu ao Sr. Miguel Rodriguez Ribas, em 1885.

Antes das assessorias externas, ainda sob a influência de D. Antoninha, com projeto e montagem dela, foi organizada num ambiente abaixo do torreão uma sala de costura com as seguintes peças: armação de vestido; calça íntima; ferro de passar roupa; 2 máquinas de costura manual; máquina de costura com pedal; cadeira francesa, além de um grande armário de cor escura composto de duas partes, que foi mandado confeccionar pela organizadora da exposição, para compor o cenário.



Sala de costura

Não houve uma mudança que desse uma nova linha expográfica ao museu, foram mudanças pontuais, que não conseguiram transformar a situação existente. Manteve-se a exposição falando sobre hábitos e costumes, muito se preservou da antiga linha de trabalho; nas etiquetas foi mantida a estrutura anterior, salientando os doadores das peças e quem as tinha utilizado, embora no texto inicial da exposição, quando são explicadas as informações que serão fornecidas aos visitantes, salienta-se apenas os itens época, características e uso. Em alguns pontos foram colocados textos explicativos resultados de pesquisa, ou da linha de pensamento da equipe do museu, como, por exemplo, na sala onde estava o material da Capela Santa Luzia do Parque Souza Soares encontramos o seguinte texto, para informar sobre um dado histórico: “No século XIX era de costume que as casas grandes tivessem capelas, onde batizados, missas e casamentos eram realizados. Nesta casa entretanto este espaço não existiu, pois a Baronesa era Espírita Cardecista.” Na sala azul, na vitrine do manequim com sombrinha, além da identificação da peça encontramos o seguinte texto: “Até

o século XIX a aristocracia exibia a pele branca para diferenciar-se da classe operária e de escravos. As mulheres protegiam-se do sol usando sombrinhas, chapéus e luvas ao sair de casa. Quanto mais branca a pele mais *status* teria a pessoa, daí origina-se o mito do sangue azul. Este padrão muda a partir do século XX quando o proletariado, preso nas salas de trabalho, não tem tempo para freqüentar praias e piscinas, enquanto a burguesia exhibe sua pele queimada”.

Sem uma mudança considerável na linha expositiva do museu, o que a nova equipe deixou como marca: 1) a retirada dos acessórios que davam a ambientação, a decoração, não colocando nada para substituí-los. 2) Na construção dos textos buscava-se desmistificar a aristocracia antes exaltada, mas as etiquetas permaneceram no mesmo formato, salientando barões e baronesas, que não perderam o seu lugar no museu; passou a conviver com uma série de informações no meio da exposição, já existente, sobre a escravidão. O texto expositivo que antes ressaltava apenas a aristocracia, agora era bi polarizado entre aristocratas e negros. Na busca de mostrar outra versão parou-se num conflito entre brancos e escravos, ainda longe da definição de uma nova exposição ambientada na história do município, o que já era salientado desde o texto inicial, que explica o museu, onde se resalta os hábitos e costumes refinados dos brancos e o trabalho árduo do negro escravo ou livre.

A exposição não deixou de ser a de Antoninha: “Adorei o passeio que eu e minha família fizemos aqui, para mim foi uma emoção maravilhosa, pois nasci e cresci com muita felicidade e satisfação na estância da Gruta, tive o grande e inesquecível privilégio de ter convivido ao lado de uma pessoa tão maravilhosa e humana como dona Antoninha Sampaio. Era muito criança na época que meu pai foi seu funcionário como capataz da estância da Gruta, estou aqui hoje, eu revivi todos os momentos inesquecíveis que passei lá”<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Depoimento de Rosângela P. Coelho no livro de sugestões do Museu Municipal Parque da Baronesa em 24/022007.

## CAPÍTULO II

### Os olhos de Antoninha fazem Pelotas

A exposição do Museu da Baronesa é resultado da vontade e do trabalho de uma pessoa: a presidente de honra da Associação de Amigos do Museu, senhora Antoninha Berchon, a qual, pelos comentários das pessoas, quer sejam da cidade ou de fora que estejam ligadas ao patrimônio, não passa como indiferente — é amada ou odiada — sem meios termos.

Mas quem é esta pessoa? O que a levou a montar a exposição da forma como foi?

Entendo que para buscar o fio da meada a respeito da exposição deste museu é necessário traçar a trajetória individual de D<sup>a</sup>. Antoninha, para entender como foi construída a memória da cidade, ali representada.

Como nos diz Schmidt vamos “acompanhar o ‘fazer-se’ (parodiando Thompson) do indivíduo ao longo de sua vida, levando em conta os diferentes espaços sociais por onde ele se movimentou, mas também suas percepções subjetivas, oscilações, hesitações e mesmo o acaso”<sup>73</sup>. Aqui, optou-se por analisar a vida desta personagem a partir da sua própria fala, através de entrevista<sup>74</sup> e de textos escritos por ela ou que falavam sobre a mesma (declarações para jornalistas). A opção apenas pelo discurso dela, sem um contraponto, sem a análise de outras fontes ou outros depoentes, justifica-se pela intenção de entender como ela narra a sua história de vida e como ela justifica a sua posição de “guardiã da memória”<sup>75</sup>. Como salienta Bourdieu, pretendo aproximar-me desta

---

<sup>73</sup> SHMIDT, Benito. Biografia e regimes de historicidade. In: Metis: *História e Cultura*/ UCS – V2. N3 Jan/Jun.2003 – Caxias do Sul – EDUCS, 2003, p.69.

<sup>74</sup> Foram realizados dois encontros com D<sup>a</sup> Antoninha um no dia 22/07/04 e a segunda no dia 24/03/05; o primeiro encontro foi gravado o que não aconteceu com o segundo. O local foi a sua casa em Pelotas, sendo que estes encontros nunca foram só entre entrevistado e entrevistador, pois o número de convidados é sempre grande e quando o assunto é o Museu da Baronesa ela reúne muitas das pessoas que defendem a sua idéia sobre a instituição. O segundo encontro não foi gravado por ela demonstrar uma certa desconfiança a respeito do uso das informações que ela daria, servindo este apenas para aclarar algumas idéias colocadas no primeiro momento.

<sup>75</sup> Ela não se designa guardiã; aproprio-me do termo definido por Myriam de Barros, utilizado para os narradores de história familiar, em “Memória e Família” – Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, p. 29-42.

[...] representação mais ou menos consciente que o investigado fará da situação de investigação em função de sua experiência direta ou mediata de situações equivalentes, e que orientará todo o seu esforço de apresentação de si, ou melhor de produção de si. [Ainda] tudo leva a crer que o relato de vida tende a aproximar-se da apresentação oficial de si. As leis que regem a produção dos discursos na relação entre um *habitus* e um mercado se aplicam a essa forma particular de expressão que é o discurso sobre si<sup>76</sup>.

Não fugirei daquilo que Voldman diz que as pessoas entrevistadas costumam apresentar “*uma história do movimento unânime e sem falha*”<sup>77</sup>.

O interesse por esta visão surgiu a partir do que as pessoas falavam sobre a sua postura frente ao museu e de uma reportagem na revista estilo Zaffari com o título “**Refúgio da Tradição – Família preserva em móveis e arquitetura estilo de vida do século XIX**”, pontos estes que me mostravam a aproximação da forma de agir tanto no patrimônio público quanto no privado.

Existem lugares onde a tradição é patrimônio que passa de geração em geração. A Estância da Gruta, em Capão do Leão, a 25 quilômetros de Pelotas, é um desses locais. Reduto da família Berchon des Essarts – descendentes de nobres franceses<sup>78</sup> -, a área de 3.400 hectares respira a memória de seus antepassados. A começar pela casa da fazenda, construída em 1853. Em estilo açoriano e resguardada por palmeiras, ela é decorada com móveis do início do século XIX, que pertencem à casa há gerações. Carregados de história, eles convidam a um passeio pela trajetória do clã.<sup>79</sup>

D<sup>a</sup>. Antoninha, desde os dezoito anos, assumiu a tarefa da manutenção do patrimônio da família, a princípio restaurando a casa da fazenda juntamente com uma amiga, depois mantendo os bens dos seus antepassados, além de conservar a tradição das mulheres dominarem a administração do local. Aparentemente<sup>80</sup> a propriedade sempre foi dominada por mulheres.

---

<sup>76</sup> BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico* – Rio de Janeiro: Difel, p. 188 e 189.

<sup>77</sup> VOLDMAN, Danièle. Definições e usos - In: AMADO, Janaina – *Usos e Abusos da História Oral* – Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 40.

<sup>78</sup> Não foram encontradas outras referências que confirmassem esta informação sobre a origem nobre.

<sup>79</sup> “Refúgio da Tradição – Família preserva em móveis e arquitetura estilo de vida do século XIX” Revista Estilo Zaffari, nº 21 – abril 2003, p 36.

<sup>80</sup> Esta informação é baseada apenas nos relatos de Antoninha Berchon.



Estância da Gruta

A Estância da Gruta encontra-se em parte das terras que pertenceram à sesmaria do sargento-mor Roiz. A casa da estância foi construída para residência de Clara Joaquina, neta do militar. Ela teve apenas uma filha, chamada Maria. Segundo relato de D<sup>a</sup>. Antoninha, era uma pessoa muito má, que maltratava os escravos e teve um único filho, o qual se apaixonou por uma das escravas da casa, castigada até a morte por sua dona. Desesperado, o rapaz suicidou-se, deixando D<sup>a</sup>. Maria vagando pela casa, eternamente, conforme a crença popular. Depois da morte da proprietária, a casa foi comprada pelo avô de D<sup>a</sup>. Antoninha, Dr. Berchon, para a sua esposa, passando como herança primeiro para a sua filha e depois para sua neta.

Nesta matéria sobre uma de suas fazendas, o que mais chama a atenção é que ela transformou a sua moradia em um local preso ao século XIX, como se ela vivesse a infância junto com os seus antepassados.

A herança dos antepassados está em cada canto da casa. Das fotografias e diplomas na parede até detalhes mais singelos, como o casaco do avô de Antoninha Edmundo Berchon des Essarts. A peça de roupa até hoje é

colocada atrás da porta de entrada, como se o antepassado nunca tivesse partido<sup>81</sup>.



Cabide da Estância da Gruta- Casaco de Edmundo Berchon

Esta preocupação em manter tudo como era, principalmente, na guarda de objetos como as roupas de familiares, parece uma busca incessante pela presença dos que se foram. Stallybrass lembra bem que “ quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos”<sup>82</sup>. No caso, aqui discutido parece ser uma busca pelas origens e por entes que ficaram ligados à infância, a dores e perdas de um período remoto de sua vida. “Uma rede de roupas pode efetuar as conexões do amor através das fronteiras da ausência, da morte, porque a roupa é capaz de carregar o corpo ausente, a memória, a genealogia, bem como o valor material literal”<sup>83</sup>.

Estes objetos funcionam como depoimentos de uma época que, como salienta Halbwachs, “corrigem e reorientam as nossas lembranças, ao mesmo tempo em que se incorporam a ela. [...] se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças, e se elas

---

<sup>81</sup> Idem, p.40.

<sup>82</sup> STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor* – 2. ed, Autêntica, Belo Horizonte, 2004, p.13.

<sup>83</sup> Idem , p.34

parecem emprestar a estas substâncias, é que nossa memória não é uma tabula rasa, e que nos sentimos capazes, por nossas próprias forças, de perceber como num espelho turvo, alguns traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado”<sup>84</sup>.

Ela é uma personagem que se destaca por esta preocupação com a guarda da memória e das tradições. Myriam de Barros salienta que

[...] o guardião está referido à família quando constrói para si e para os familiares o perfil desse papel social. Não é uma motivação individualizada que leva o colecionador a procurar investigar, encontrar e conservar seus bens preciosos. Ele está imbuído de um papel que lhe confere o direito e também a obrigação de cuidar da memória do grupo familiar. Essas atribuições não são especificadas apenas pelo guardião, mas por toda a família que o incumbiu desta tarefa<sup>85</sup>.

Mas este traço de sua personalidade não está circunscrito à família, de guardiã da memória de sua família; Antoninha avança em suas atividades e passa, também, a ser a guardiã da memória da cidade através do domínio da conservação do patrimônio edificado da cidade e do museu.

### **Antonia des Essarts Carvalho<sup>86</sup> que memória é essa?**

Nasceu em Pelotas no dia 28 de fevereiro de 1918, filha de Vera des Essarts e Jaime de Carvalho. Descende, pelo lado da mãe, de famílias tradicionais da cidade, tataraneta de Antônio José Gonçalves Chaves, charqueador português, e de Jean Baptista Roux, charqueador francês, nomes estes que marcam a trajetória da sua família contando sempre com grande destaque na cidade tanto na vida econômica quanto na política.

Meu pai, que não conheci, mas que todos aqueles que com ele conviveram contam como era alegre, carismático, cheio de amigos. Veio para Pelotas para realizar o sonho da minha avó Marucas. Maria Emiliana de Miranda, neta do Comendador João de Miranda. Tronco dos Miranda da Pedra da Légua, gente antiga da cidade do Rio Grande.

Marucas casou com João Lopes de Carvalho, que trabalhava com os Rosa na distribuição de charque para o norte. Abriu escritórios na Bahia e em Pernambuco. Morando lá Marucas sentiu tantas saudades que se metia nos

<sup>84</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice Editora Revista dos Tribunais, 1990, p.28

<sup>85</sup> BARROS, Myriam Moraes Lins de. *Memória e Família* – Estudos Históricos, Rio de Janeiro: vol. 2 n.3, p. 29-42

<sup>86</sup> Para dona Antoninha vários nomes foram encontrados durante a pesquisa: conhecida como Antoninha Berchon. Na árvore genealógica produzida por ela para o livro que escreveu sobre sua família está como Antonia des Essarts Carvalho e, por fim, assina o livro como Antonia de Oliveira Sampaio; neste caso, nenhuma referência ao nome de sua família, utiliza o nome do marido – Luis Raphael de Oliveira Sampaio.

navios que vinham buscar charque, para respirar os ares do sul. A família consistia de 5 filhos, 3 homens e 2 mulheres. Quando o mais velho, Jaime, formou-se em Medicina, depois de uma longa viagem à Europa foi mandado para trabalhar na Santa Casa de Pelotas, onde era cirurgião chefe, o Dr. Edmundo Berchon. Acontece que tinha ele uma filha mocinha, de luto pela mãe, bonita e encantadora. Não demorou muito o casamento de Jaime Miranda de Carvalho com Vera Chaves des Essarts, [...] <sup>87</sup>.

O avô de Antoninha, Dr. Berchon, mais tarde seu tutor, além de médico era proprietário de três estâncias – São José, Gruta e Santo Antônio. Assisista ferrenho, sempre esteve envolvido na política local, mantinha relações de amizade com a família Assis Brasil, tendo em comum com este a criação de gado Devon, tradição que ainda é mantida por sua neta. As duas famílias tinham relações sociais estreitas. No diário de Cecília de Assis Brasil <sup>88</sup> encontramos varias referências a este contato familiar, um bastante interessante é o registro do nascimento de Antoninha.

Sexta-feira, 15 de março – Visita à Estância Santo Antônio. O Dr. Berchon, dona Casemira, Vera, Dr. Bruno Chaves e o Edmundo fizeram as honras da casa. O Álvaro não tinha voltado do campo. Conheci a pequenina Antônia, nascida no dia 28. É grandinha, forte. O Dr. Berchon mostrou-me muitas coisas interessantes, está entusiasmado com o choris virgate, para forragem. Começou a plantá-lo numa grande extensão de terra lavrada. Também cultiva outros pastos, como o Imperial da Venezuela. Vai construir um silo e já instalou um moinho [...] <sup>89</sup>.

Alguns meses após esta visita, a família passou por graves problemas devido à Gripe Espanhola; Vera, Jaime e a filha são acometidos da doença, sobrevivendo apenas a menina. “Todos na casa adoeceram; minha mãe, eu bebê e meu pai, tão bom que era, atendia como médico, em exaustão, até que pegou a doença que o levou. Só sobrei eu, bebê” <sup>90</sup>.

Após a morte de seus pais, ela passou a ser criada por tios-avós: “[...] aí eu não tinha quem me cuidasse, quem me criou foi a mulher do meu tio-avô. Chaves que morava aqui no Sobrado, ela que me criou e a minha mãe preta me criou também” <sup>91</sup>. O tio-avô Bruno Chaves era diplomata, viajou pelo mundo todo. Segundo D<sup>a</sup>. Antoninha, sua mulher era muito fina.

---

<sup>87</sup> SAMPAIO, Antonia de Oliveira – Escrevendo a História de nossos antepassados – Pelotas, 2004., p.84.

<sup>88</sup> Cecília era a filha primogênita do segundo matrimônio de Joaquim Francisco de Assis Brasil, nasceu em Washington DC, em 26 de maio de 1899 e faleceu na Granja de Pedras Altas, em 11 de março de 1934, sua mãe era Lídia de São Mamede.

<sup>89</sup> ASSIS BRASIL, Cecília – Diário de Cecília de Assis Brasil, org. por Carlos Reverbél. Porto Alegre, L&PM, 1983, p. 42.

<sup>90</sup> SAMPAIO, Idem , p. 85.

<sup>91</sup> Depoimento oral Antoninha Berchon.

Tanto na entrevista como no livro escrito por ela, este assunto é muito pouco tocado. Sempre houve uma tentativa de fuga para outros personagens da família<sup>92</sup>. Além da informação de sua criação, estas pessoas só são citadas para informar o quanto são “finas”, que o tio não se envolvia em política ao contrário do avô. Durante a invasão de Zeca Neto a Pelotas, não puderam assistir à entrada do chefe revolucionário; devido à “neutralidade” do tio, a casa manteve-se fechada, só ouviram os cascos dos cavalos batendo no calçamento. Ainda criança, foi “roubada” pelo avô para estudar na França. A infância é muito nebulosa, poucas são as lembranças relatadas.

Aos dezoito anos, morando no Rio de Janeiro, voltou a Pelotas para “restaurar” a casa da gruta, que tinha herdado, quando morreu sua mãe. Solicitou autorização para o seu avô e reabriu a casa que estava fechada há muitos. Junto com ela, para esta empreitada, veio uma de suas amigas cariocas, Léa Affonseca, que tinha propensão para a decoração. O que Antoninha chama de restauro foi a limpeza da casa, pintura, busca de móveis antigos abandonados na propriedade ou que pertenciam a outras casas, confecção de cortinas, etc.; atitudes que deixaram a casa habitável.

O próximo passo era a construção de um pista de pouso para receber “*aquele senhor*”, assim ela chama o seu marido Luiz Raphael de Oliveira Sampaio, ou simplesmente Lulu, “*bonito como Humphrey Bogart*”, com o qual todas as mulheres do Rio de Janeiro queriam casar. Piloto de aviões, engenheiro de profissão, um “*herói*”. “Lulu foi grande piloto, mas nunca fez alarde de seus feitos; tinha a qualidade de ser modesto. Ganhou todas as condecorações que havia na Marinha e na Aeronáutica. Gostava de desafiar os perigos. [...] Sempre a chegada era uma festa! Flores, comidas, cocada preta e cocada branca”<sup>93</sup>.

Depois da morte do marido, por ser a última herdeira da fortuna da família, em condições de manter o patrimônio existente, o tio Edmund, solteirão, e segundo a depoente “ruim da cabeça”, não conseguia mais administrar as propriedades, dez mil hectares de campo, além de propriedades na cidade. A princípio trabalhou para modernizar as estâncias e limpar a casa da cidade.

Sanada as finanças, era o momento de voltar-se para a cidade. O museu já funcionava desde 1982; quando foi inaugurado, devia ser um local de lazer, ali “*a poesia se encontra com a história, para compor um hino à eterna Pelotas*”<sup>94</sup>. Quando visitou o museu achou que não

---

<sup>92</sup> Longe do gravador e da escrita, D<sup>a</sup> Antoninha fala com maior tranquilidade, e conta de forma ainda muito discreta que teve problemas com os tios relacionados à sua herança.

<sup>93</sup> SAMPAIO, Idem, p.94.

<sup>94</sup> Frase que se encontra numa placa na entrada do museu, de autoria do prefeito da época Irajá Andara Rodrigues (Conforme já foi citado).

tinha nada, o acervo existente não representava aquilo que ela entendia como museu; suas referências baseavam-se essencialmente nos modelos vistos na Europa e principalmente nos Estados Unidos, onde é muito difundida a reconstrução de casas, em museus, como se as pessoas ali ainda vivessem.



Reportagem de Zero Hora sob o sucesso de Antoninha Berchon com estancieira

A sua intenção foi transformar o museu histórico em um museu de costumes<sup>95</sup>, entendendo isto como os hábitos de vestir, alimentar-se e receber nas antigas estâncias; para ela, a coleção deve servir para que o visitante volte ao passado, que tenha esta sensação, inclusive sentindo-se como um ‘voyeur’, que observa o andamento de uma casa ainda utilizada pelos proprietários, que andam por ali:

---

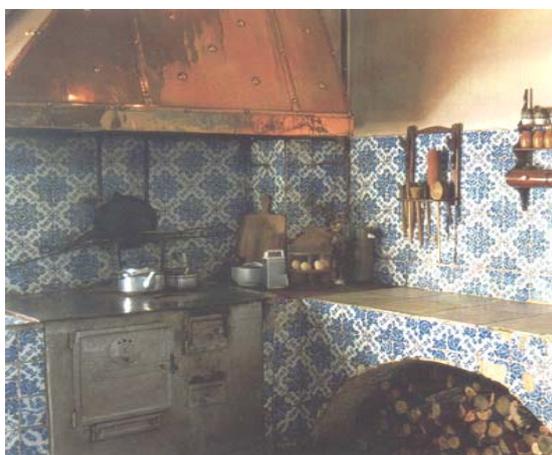
<sup>95</sup> Museu de costumes como tipologia como são os antropológicos, históricos, artísticos, etnográficos, etc., não é uma categoria utilizada pela museologia. Sendo de uso comum falar de coleções de objetos de costume, geralmente ligados ao cotidiano doméstico, aos costumes familiares, como o nome sugere.



Museu Fort Macon nos EUA – refeitório de soldados guerra civil americana

Numa casa daquela época, por que era assim as pessoas tinham estâncias, mas não moravam nas estâncias, moravam na cidade e no verão iam para a estância fazer doces, isso é uma coisa do costume de Pelotas, da civilização daqui. Essas estâncias não eram bonitas, a minha estância é excepcional, por que a mulher que fez era uma mulher civilizadíssima, muito culta e que gostava. Então eu fui criada na estância, era muito divertido todo o verão faziam doces, são os famosos doces; que tinha que entrar também; então nos tachos, que eu tenho lá na minha cozinha que todo mundo adora ver, e aí fazia dispensa. A dispensa era muito importante, a dispensa lá na estância do meu avô era uma coisa importantíssima, tinha ovos, tinha uma barrica com os ovos para o inverno inteiro, tinha goiabada, pessegada, marmelada, tudo assim [...] era

uma opulência, era típico da civilização que existia naquela época. É isso que você tem que fazer então quando você acha uma casa dessas que foi doada é uma coisa maravilhosa, você tem que aproveitar o máximo, e fazer a pessoa que bota o pé ali dentro se sentir na época, viver na época<sup>96</sup>.



Cozinha da Estância da Gruta

<sup>96</sup> Depoimento oral Antoninha Berchon.

Essa definição de museu de costumes não condiz com a divulgada pela presidente da Associação de Amigos do Museu da Baronesa<sup>97</sup>, AMBAR, da qual Antoninha é presidente de honra, desde 1995 quando foi fundada. O que passa através da filosofia de trabalho do grupo é que a linha da instituição devia ser mais ampla: “É no resgate de sua cultura, ao realizar-se o encontro do indivíduo com os referenciais históricos que o condicionaram que se fortalece um povo”<sup>98</sup>.

A opinião da presidente de honra é a mais forte e mais balizada; ela que arregimenta as pessoas para o trabalho, ela consegue o dinheiro, e mais importante, mantém a liderança firme sobre os outros. O seu discurso é, na maioria das vezes, na primeira pessoa: “eu fiz, eu consegui, eu conheço, me mandaram, me deram”; em alguns momentos complementados pelo grupo, “*depois eu fiz a última coisa, eu com todos os que trabalhavam comigo*”. Ela tomou para si aquilo que Myriam de Barros fala sobre os avós, que são os guardiões da memória, “com os olhos de quem percorreu um longo caminho no grupo doméstico, os avós voltam-se para o passado para construir, hoje, frente à modernização da sociedade e dos papéis familiares, um modelo de família no qual é indispensável sua presença como mediador entre as gerações e como transmissor do valor social atribuído à família. Papel semelhante é desempenhado por aqueles que ciosos da importância da família na construção da identidade dos indivíduos, tomam para si a tarefa de preservar os arquivos da memória familiar”<sup>99</sup>; sendo que, no caso aqui discutido, a postura de guardião da memória extrapola o ambiente familiar e se ramifica para a cidade.

Como guardião da memória, e tendo como base aquilo que acredita ser a linha de atuação do museu, passou a buscar acervo para completar a pequena exposição que existia antes de sua atuação ali. Uma das grandes aquisições para o acervo foi a coleção de Lourdes Noronha, que há muito vinha colecionando indumentárias para organizar um museu sobre a moda. Outra quantidade considerável de roupas foram trazidas da coleção pessoal de Antoninha ou de outros descendentes de charqueadores. A sua contribuição se dá basicamente com a aquisição de indumentárias e dos acessórios para que estas sejam mostradas.

Como ela fez em sua estância com o casaco do avô, no museu da Baronesa, as roupas possuem uma grande importância. A primeira sala possui uma grande vitrine, que ocupa mais de ¾ da sala; o que ali está exposto tem a intenção de registrar um sarau da segunda metade

---

<sup>97</sup> O Museu não possui um regimento interno que defina oficialmente a linha de trabalho que deve ser seguida pelos técnicos que ali trabalham

<sup>98</sup> Extraído de Anúncio na coluna “Social”, sobre Sarau na Baronesa registrado no jornal Diário Popular de 11/08/1995.

<sup>99</sup> BARROS, op cit. 29-42.

do século XIX. Neste ambiente estão seis manequins arrumados com trajes de festa; os femininos com os seus longos vestidos de veludo e renda e o masculino com uma farda. Três destas vestes pertenceram a membros da família Gonçalves Chaves, respectivamente à Marcolina e Bruno Gonçalves Chaves, tataravó e tio-avô de Antoninha. Na sala não existe um título para o que ali está colocado; o que define ser um sarau é a posição dos manequins como se estivessem conversando e a pequena mesa de canto na qual repousam sobre ela garrafas e taças de cristal. “Pensar sobre a roupa, sobre roupas, significa pensar sobre memória, mas também sobre poder e posse”<sup>100</sup>; aqui, mais do que guardar as lembranças dos mortos, as roupas definem a que classe pertencem e qual a sua posição social.



Vitrine da sala de entrada do museu



Antoninha produz uma memória ideal para a cidade, através da exposição museológica, onde é apresentada uma sociedade sem as contradições presentes em qualquer sociedade, baseada apenas na apresentação de uma camada da população pelotense. Repete o mesmo fenômeno para a família, o passado contado, tanto no livro, escrito para os netos, quanto em outros depoimentos; é muito bonito, como a maioria das lembranças de velhos o tempo passado é sempre melhor. Nesse sentido, uma característica marcante de seu relato é que dificilmente um dos seus antepassados é retratado como sendo feio, ou mau. Eles sempre

<sup>100</sup> STALLYBRASS, op. cit, p.16.

são muito bons, bonitos e caridosos, o discurso é extensivo ao futuro, os netos, estes quando não são designados como maravilhosos, são atenuadas as dificuldades por coisas externas ao clã.

Vou te contar dos meus netos, os meus netos, a Rita<sup>101</sup> teve 3 filhos, o mais velho é uma beleza, o outro é muito simpático, também, mas fez a besteira de casar com a neta do Antônio Carlos Magalhães, que é louca de pedra, tira retrato nua em quantidade [...] ela é louca, aquela menina, coitado. Eu tenho neta que é artista é a Guilhermina Guinle, essa é um amor, é um encanto. Depois eu tenho uma que é ceguinha que é linda, mas ela tem uma coisa que é tão bonita na vida, ela tem um amor, é um rapaz que é bonito é apaixonado por ela [...]. Depois tenho os daqui (sobre estes nada é falado). Tenho um que está estudando em escola americana, e que está jogando futebol na Escandinávia, e tem outro que é de cinema, que está fazendo muito sucesso, é irmão da Guilhermina, ele escreveu, por que ele fez faculdade de cinema<sup>102</sup>, então ele tem muito talento, está fazendo muito sucesso<sup>103</sup>.

Myriam Barros, baseada em Halbwachs, nos diz que

[...] transmitir uma história, sobretudo a história familiar, é transmitir uma mensagem, referida, ao mesmo tempo, à individualidade da memória afetiva de cada família e à memória da sociedade mais ampla, expressando a importância e permanência do valor da instituição familiar. A importância do grupo familiar como referência fundamental para a reconstrução do passado advém do fato de a família ser, ao mesmo tempo, o objeto das recordações dos indivíduos e o espaço em que essas recordações podem ser avivadas.

Para ela, os guardiões da memória familiar podem ser os avós que

[...] ao reconstruírem suas histórias de vida, reconstroem também a história do modelo familiar, através de caminhos já marcados por lembranças suas e de seu grupo familiar, o que está *ligado a uma busca de um caminho para “estabelecer a identidade atual da família”*<sup>104</sup>.

D<sup>a</sup>. Antoninha se elegeu como mediadora e justifica que só ela tinha condições para fazer isto:

Eu amo estas coisas, amo, a minha vida toda foi visitando estas casas [...] eu comecei a me interessar pelo museu e comecei a ganhar coisas, ganhei as fazendas, achei o dossel, restaurei as casas da praça também, eu fiz muita coisa, não tenho nem tempo de mostrar, é só para ver que eu não era uma incalta, eu tinha muito conhecimento, talvez a pessoa que tivesse mais

---

<sup>101</sup> Uma das três filhas de Dona Antoninha.

<sup>102</sup> Quando ela fala deste neto é ressaltando a sua inteligência e que escreve bem porque fez faculdade de cinema, quando o mesmo parâmetro é utilizado em relação ao museu. Carla Gastaud diretora do museu, segundo ela, não era boa embora tenha estudado, isto não é o suficiente.

<sup>103</sup> SAMPAIO, Antonia, depoimento oral, 22/07/2004.

<sup>104</sup> BARROS, op. Cit p.40

conhecimento nesta região, e eu tenho grandes amigas, eu trabalhei no Rio com esta menina a Guarita<sup>105</sup> [...].<sup>106</sup>

A sua vontade por muito tempo é a que prevalece, não respeita para manter aquilo que acredita ser a história da cidade, passa por cima da vontade de muitos proprietários das casas, instituições de patrimônio entre outros.

Reformei aquela casa nº 6, já estava com pau de eucalipto para cair, porque o dono da casa era meu amigo, e ficou aborrecidíssimo comigo, mas depois já fez as pazes, porque ele queria que caísse, nós conseguimos tombar. [...] Eu creio que a Marta<sup>107</sup> tinha um cargo no Patrimônio Histórico, tinha até um escritorzinho nessa casa que eu consertei, botei um pedreiro lá, e mandei ela fazer o desenho, porque ela era arquiteta, ela ficou meio zangada comigo, mas hoje é muito minha amiga, porque eu botei a cinta de cimento armado, para a parte de cima não cair e me meti lá com o pedreiro, porque eu não tenho que ficar consultando muito, porque não sei nada, eu tinha o principal, eu tinha o dinheiro, que é o principal<sup>108</sup>.

Ela se elegeu como mediadora da memória, mas ao mesmo tempo foi aceita e fortalecida pelos membros do grupo que se identificavam com ela e com sua origem social. Podemos dizer assim que aconteceu aquilo que Pollak nos coloca sobre o enquadramento da memória, onde testemunhas autorizadas se encarregam de divulgar a versão do grupo:

Além de uma produção de discursos organizados em torno de acontecimentos e de grandes personagens, os rastros desse trabalho de enquadramento são os objetos materiais: monumentos, museus, bibliotecas, etc. A memória é assim guardada e solidificada nas pedras<sup>109</sup>.

O museu conta a versão da história que dá identidade ao grupo que D<sup>a</sup>. Antoninha pertence; ela é o agente que qualifica a experiência dos mesmos e a perpetuação de sua visão.

O objetivo era serem reconhecido a interpretação do passado de cada um e, logo, a sua memória específica. A elaboração desse tipo de memória implica um trabalho árduo, que toma tempo, e que consiste na valorização e hierarquização das datas, das personagens e dos acontecimentos<sup>110</sup>.

---

<sup>105</sup> Sonia Guarita, museóloga do Rio de Janeiro, bastante envolvida com o Conselho Federal de Museologia.

<sup>106</sup> SAMPAIO, Antonia, depoimento oral, 22/07/2004.

<sup>107</sup> Arquiteta Marta Amaral – coordenadora local da Fundação Pró-Memória – no início da década de 90, era o órgão responsável pela preservação do Patrimônio

<sup>108</sup> SAMPAIO, Antonia, depoimento oral, 22/07/2004.

<sup>109</sup> POLLAK, Michael, Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos* vol. 2, n. 3. Rio de Janeiro: Ed. Vértice, 1989, p.10

<sup>110</sup> POLLAK, Michael Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992., p.205

E, nos momentos que este enquadramento é ameaçado, podendo prejudicar a coesão do grupo a solução encontrada é a desclassificação daqueles que ameaçam a situação vigente. Podemos notar isto em alguns momentos da entrevista, quando D<sup>a</sup>. Antoninha fala da Arquiteta Marta Amaral, ou sobre a atual diretora do museu, que são vistas como pessoas incapazes de preservar a história de Pelotas, e o motivo é o mesmo, elas não possuem cultura. Para ela, trabalhar com preservação é uma arte e para desenvolvê-la de maneira satisfatória é preciso viajar, ver, sentir, ter “feeling”, não adianta ter estudado “*se você não sentir dentro de você aquilo que é preciso fazer, você não constrói nada.*” Enfim, elas não são representantes do grupo a que D<sup>a</sup>. Antoninha pertence, não possuem as condições sociais e econômicas que ela tem, ainda não tiveram o tempo que ela teve para afirmar a sua posição de mediadora. Hoje, ela está em compasso de espera, a situação política na cidade mudou, ela já não tem influência na atual administração municipal e espera que seja tomada alguma atitude, que seja votada uma lei específica que não permita “*que qualquer empregada pública tenha o direito de botar fora coisas que foram achadas.*”<sup>111</sup> Mas não está inerte, enquanto seus desejos não acontecem organiza aquilo que considero boicotes silenciosos à atual direção do museu; a direção da AMBAR, pediu demissão, não chamando novas eleições. Antes, a entidade já havia cortado a ajuda financeira para a manutenção da instituição, além de buscar apoio junto à Secretaria Estadual de Cultura, onde o seu trânsito político é maior.

D<sup>a</sup>. Antoninha retomou suas atividades referentes à memória de sua família, ao se dar conta de que envelheceu. Preocupou-se, então, em deixar um relato para os seus netos, pois “no momento em que as testemunhas oculares sabem que vão desaparecer em breve, elas querem inscrever suas lembranças contra o esquecimento”<sup>112</sup>.

Escrevo para os meus netos queridos, que tão pouco sabem desta gente forte, guerreira, que viveu para construir o Rio Grande.  
Lamento não ter tido tempo de lhes contar histórias, cresceram tão depressa.  
Queria também deixar a eles um pouco do amor que tenho por estas terras tão boas, tão lindas, de campos verdes, de céus tão altos e claros e de horizontes sem fim<sup>113</sup>.

Aqui ela repete aquilo que sua tia-avó, Fanny Berchon, havia feito em 1902, quando escreveu um diário para preservar a “história” da família para os descendentes que estavam no Brasil e para aqueles que retornaram para a França.

---

<sup>111</sup> Depoimento oral Antoninha Berchon..

<sup>112</sup> POLLAK, 1989, p.7.

<sup>113</sup> SAMPAIO, 2004, dedicatória.

Fica uma indagação: até que ponto a exposição existente no museu é a representação de uma memória coletiva, e aí falamos do mais amplo da cidade, ou das lembranças da própria Antoninha Berchon, que na verdade como salienta Halbwachs,

[...] os elementos dessas lembranças pessoais, que parecem não pertencer a ninguém senão a nós, podem bem se encontrar em meios sociais definidos e ali se conservar [e ainda] a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo<sup>114</sup>.

Sendo assim, esta exposição seria representativa de um grupo bastante específico, descendentes de uma elite charqueadora, mas até que ponto o conjunto da sociedade se vê nesta exposição e até onde ela serve como elemento agregador de uma identidade pelotense?

Retomando o pensamento de Chagas a exposição “[...] não é apenas um recorte da realidade, é um discurso que se monta, é uma construção voluntária de caráter seletivo e político, vinculado a um esquema de atribuição de valores, culturais, ideológicos, religiosos, econômicos e etc.”<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> CHAGAS, Mário – Museália – Rio de Janeiro: JC Editora, 1996. p. 50 e 51.

<sup>115</sup>,idem p. 59.

## CAPITULO III

### **Museu: relações de conflito**

Quando, por exemplo, um conceito tenta definir o museu e o passado, pode não estar ancorado em uma relação de representação com um dado objeto, mas apenas em construções mentais de pressupostos que têm por estratégia determinar a percepção das coisas que estão em jogo.

Estas representações estão presentes entre os atores fora do campo, naquelas significações individuais atribuídas aos objetos e, por conseguinte, ao museu e também no interior do campo, entre aqueles profissionais e funcionários encarregados das tarefas práticas e simbólicas referentes à gestão da memória da cidade.<sup>116</sup>

Na organização de um museu podemos encontrar diversas percepções a respeito da missão da instituição. No caso do Museu da Baronesa salienta-se a da própria família que é a importância da manutenção da herança familiar, a memória de um passado de glória; a prefeitura e a necessidade de um museu municipal para guardar a história da cidade numa época de retomada das identidades depois de um longo processo ligado a um período de perda das liberdades individuais; o projeto de D<sup>a</sup>. Antoninha, guardiã da memória de uma classe e de um tipo de museu, e os diversos projetos dos profissionais que trabalharam na instituição ao longo das duas décadas.

### **A prefeitura**

Quando o museu tem o seu projeto aprovado “a noção de patrimônio que até então fazia parte das estratégias de consolidação do Estado-nação brasileiro, através da elaboração do que seria a cultura e a identidade nacionais, na década de 1970, começa a apontar para o regional”<sup>117</sup>. No mesmo período encontramos na imprensa local notícias sobre diversas ações a respeito da preservação de patrimônio e o que deveria ser preservado para a manutenção da história da cidade ou não:

---

<sup>116</sup> POSSAMAI, 2001, p. 89.

<sup>117</sup> LEWGOI, Bernardo – A invenção de um patrimônio: um estudo sobre as repercussões sociais do processo de tombamento e preservação de 48 casas em Antônio Prado/RS. Porto Alegre. Dissertação – PPG em Antropologia Social/UFRGS, p.58.

“Biblioteca pública a perda de um patrimônio [...] devido a todas as suas dificuldades de manutenção principalmente por ser uma instituição privada não recebe verbas da prefeitura nem aceita passar para outras instituições com maiores condições de cuidar o seu acervo”<sup>118</sup>. “Desde que assumiu a prefeitura de Pelotas Irajá Rodrigues procurou oferecer um trabalho vinculado diretamente com o passado cultural e tradicional da cidade. Diante disso, muitas foram as lutas para tombamentos de prédios considerados históricos, obtenção de recursos para restauração e doação de prédios ao município”<sup>119</sup>.

Este é um processo que se vai desenvolver nas décadas seguintes, em busca cada vez mais de buscar apoio da população: “Acontece o Seminário de Preservação de memória de Pelotas, uma das organizadoras é a arquiteta Marta Amaral, tentam sensibilizar as pessoas sobre a preservação da memória da cidade”<sup>120</sup>. Marta Amaral é a arquiteta responsável pela restauração do prédio do Museu da Baronesa, e pessoa chave nesta discussão sobre preservação de patrimônio, era coordenadora da Fundação Pró-Memória, no governo de Irajá Andará Rodrigues. Mas este não é um processo sem percalços, como em muitos outros lugares a noção do que deve ser considerado patrimônio é bastante discutida.

Valor histórico inexistente – Construído entre os anos de 1922 e 1923, o Castelo Simões Lopes não possui qualquer valor histórico ou arquitetônico, de acordo com critérios levados em conta para o seu tombamento. É o que assegura a coordenadora local da fundação Pró-memória, arquiteta Marta Amaral.

Ela diz que o castelo não é representativo de estilo arquitetônico e não possui valor histórico – nenhum fato importante aconteceu ali. O castelo foi mandado construir por Augusto Simões Lopes, descendente do Visconde da Graça (Augusto foi um dos prefeitos de Pelotas – 1923 e 1924)<sup>121</sup>.

Sobre a casa aqui discutida, a família discorda do parecer da arquiteta, salientando que ela tem valor pelos políticos que recebeu, pelas reuniões que ali aconteceram e pela importância da família, que, assim como a chácara da Baronesa, também pertencia a membros da aristocracia local; não fica claro quais os critérios que definiam o que era patrimônio ou não. Sendo que é dentro desta tendência que se

---

<sup>118</sup> Diário Popular – 24/06/84

<sup>119</sup> Correio do Povo 27/04/82 – José Ricardo Castro – sucursal de Pelotas

<sup>120</sup> Diário Popular 04/11/1989

<sup>121</sup> Diário Popular 25/07/1990

insere a restauração da Chácara da Baronesa e o seu posterior uso como instituição de memória. Há uma frase colocada na placa de entrada, da autoria do prefeito, que define que ali é um local onde “a poesia se encontra com a história, para compor um hino à eterna Pelotas.” O que é o encontro da poesia e da história? Qual o resultado disto? “Este é um problema, isto não foi definido por governo nenhum, qual foi o propósito da criação deste museu, o museu a família entrou em acordo com a prefeitura, porque a família devia IPTU, e deixou isso abandonado e entrou em acordo, a prefeitura ficou com esse prédio, né e com uma mobília que tinha da família Maciel, mas nunca ficou dito, se isso aqui é um museu que ia contar a história de Pelotas [...]”<sup>122</sup>

O Museu da Baronesa entra num cenário estadual quando é criado através de decreto de lei, mas não existe uma definição do que é a sua missão, o que é a eterna Pelotas? O acervo, naquele primeiro momento, era composto por peças deixadas pela família Antunes Maciel, e pelo colecionador Adail Bento Costa, apenas; a equipe era composta de pessoas não especialistas, desviadas de sua função.

Fui trabalhar no antigo Confic. Trabalhar com a restauração dos prédios históricos de Pelotas, nesta ocasião fiquei trabalhando com uma equipe de arquitetos, eu tinha formação em desenho, isso em 81, já estavam mexendo aqui no prédio, mas eu não conhecia ainda, e aí, quando inaugurou em 82, já no último ano do Irajá a Silvia Beckman, que era uma das arquitetas que estava envolvida neste projeto além da Marta Amaral e Adail Bento Costa, esta Silvia foi designada para dirigir o museu na inauguração e ela me convidou, porque eu trabalhava com ela, para vir para cá, aí viemos, vim eu, a Norma que era uma outra menina que trabalhava neste departamento e aí o quadro foi composto assim, éramos eu a diretora, a Norma dois guardas que ficavam fazendo a circulação e duas serventes.<sup>123</sup>

A incerteza de uma missão, o acervo exíguo e a falta de uma equipe constante dificultou a realização das tarefas para qualificar a instituição.

[...] e o quadro se manteve desta maneira, mas isto se passaram alguns anos e depois, sempre desta maneira, a gente fazia de tudo mexia no acervo, fazia guia, tratava, e aí mais tarde em outra administração os cargos foram compostos por cargos de confiança, assim as pessoas que vinham para cá eram cargos de confiança, faziam monitoria, mas nenhum com qualificação específica, com treinamento para isto, então muitos setores que já deveriam

---

<sup>122</sup> Depoimento oral João Vasques

<sup>123</sup> idem

estar funcionando desde o início, como a pesquisa que deveria fundamentar as exposições e tudo mais nunca puderam ser desenvolvidas.<sup>124</sup>

## A família

“Ficamos com três hectares e doamos à prefeitura os 7 hectares e a prefeitura se obrigou a fazer algumas coisas e recuperar a casa, eu não me lembro se a destinação de museu já foi fixada na doação, eu confesso que não tenho certeza nós queríamos é que fosse preservada a casa, mas eu não tenho certeza, eu não me lembro bem se já era para ser museu<sup>125</sup>”, Segundo matéria do jornal Correio do Povo de 27 de abril de 1982, “a família Antunes Maciel doou para a prefeitura de Pelotas o prédio e a área da conhecida ‘Chácara da Baronesa’, com a finalidade de que fosse restaurada e transformada em museu e área de lazer para a população”.

A família não possuía uma idéia, nesse momento, do que deveria existir no museu; a preocupação era não perder a memória da família e a sua atuação na cidade. “Foi realmente um desejo que os velhos de preservar, preservar muito no espírito de Dona Sinhá até, que era uma pessoa muito voltada para o povo, para os pobres era uma pessoa extraordinária para a época, então isso foi, essa que foi a história”<sup>126</sup>. Se não possuíam mais condições econômicas de manter esta memória familiar passaram a incumbência para o município, de forma a não apagar esse passado de glória e de fausto, marcado pela opulência da Chácara da Baronesa e seus jardins com chafariz, riacho navegável com pontes e gruta revestida de quartzo.

Esse passado glorioso iria ser resgatado na necessidade dos novos empreendimentos imobiliários da família. A preocupação com o futuro do museu e com a missão dele estaria presente mais claramente no período entre 2000 e 2004, com as dificuldades de relacionamento da Associação de Amigos do Museu com a direção da instituição. Um dos herdeiros, o Sr. Oswaldo Antunes Maciel<sup>127</sup> assumiu uma posição de intermediário entre os dois lados. Amigo pessoal de Antoninha Berchon,

---

<sup>124</sup> Idem

<sup>125</sup> Depoimento oral Oswaldo Antunes Maciel.

<sup>126</sup> Idem.

<sup>127</sup> Ainda, neste período ele e o irmão possuem empreendimentos resultantes do Loteamento Baronesa, e ainda criaram um novo que é o condomínio fechado “Vivendas da Baronesa”, com 30 casas com mais de 300 m<sup>2</sup>, cada uma; em 2004 estavam sendo construídas as últimas casas.

mostrou-se interessado em conseguir recursos para a manutenção do museu. Em reunião com a diretora<sup>128</sup>, em 23 de abril de 2004, colocou-se à disposição para angariar recursos, mas para tanto solicitou que lhe fosse entregue um relatório sobre a situação do museu no momento, com informações do que tinha sido feito durante a sua administração e estatística de visitantes. A grande preocupação dele era que a instituição tivesse um plano a longo prazo, um plano diretor, para que o trabalho não sofresse solução de continuidade conforme mudam as administrações municipais. “Minha maior preocupação não se prende a recursos financeiros, mas principalmente a que se venha criar algo que impossibilite ou pelo menos dificulte a que cada mudança de administração municipal venha o museu sofrer descaracterizações e mudanças nos seus objetivos”<sup>129</sup>. Para ele, estes poderiam ser os defendidos por D<sup>a</sup>. Antoninha, de representar uma casa do período áureo das charqueadas.

Além das atividades voltadas para a intermediação das relações, ainda buscou junto a uma das unidades da Universidade Luterana do Brasil – ULBRA – um projeto de “intervenções preservacionistas que se pretendem inovadoras e suficientemente embasadas nas tradições locais, visando a colaborar na reversão da atual situação cultural e econômica da cidade”<sup>130</sup>. Estas começariam pela implantação do que foi denominado de “Memorial da Baronesa”, que iria constituir uma base de dados sobre a cidade de Pelotas, a partir do acervo, de documentos escritos, da família Antunes Maciel, e depois sendo expandido para outras famílias “que contribuíram de forma significativa para o desenvolvimento da cidade de Pelotas”, conforme definição do próprio projeto. Entre os objetivos relacionados ao museu estava o de ampliar e revitalizar a atuação deste e contribuir para uma manutenção qualificada do prédio.

## **Os Técnicos**

Nas diferentes fases pelas quais o museu passou iriam existir posturas diferentes dos profissionais do museu em relação ao trabalho que estava sendo realizado. Uma das grandes dificuldades pela qual o museu tem passado é a de não possuir um quadro

---

<sup>128</sup> Depoimento oral de Carla Gastaud.

<sup>129</sup> Rascunho de ofício enviado por Oswaldo Antunes Maciel, para possível candidato à presidência da Associação de Amigos do Museu da Baronesa.

<sup>130</sup> Projeto Pró-Memorial da Baronesa – UGC Projectual – ULBRA – 2003 – mimeografado, pág.17.

efetivo de funcionários. A mão de obra necessária ao desenvolvimento dos diferentes trabalhos de uma instituição foi, ao longo dos mais de vinte anos, composta por pessoas com cargos de confiança (ocupavam a direção e em alguns momentos agregava-se um assessor), pessoal da limpeza e os vigilantes. Um único funcionário foi mantido desde a inauguração, o qual no momento da fundação foi transferido de um outro setor. A cada nova administração mudava toda a linha de trabalho da instituição.

[...] e aí quando inaugurou em 82, já no último ano do Irajá a Silvia Beckman, que era uma das arquitetas que estava envolvida neste projeto além da Marta Amaral e Adail Bento Costa, esta Silvia foi designada para dirigir o museu na inauguração e ela me convidou, porque eu trabalhava com ela, para vir para cá, aí viemos, vim eu, a Norma que era uma outra menina que trabalhava neste departamento e aí o quadro foi composto assim, éramos eu a diretora, a Norma dois guardas que ficavam fazendo a circulação e duas serventes, isso passou um ano, no ano seguinte mudou a administração, veio uma outra pessoa de cargo de confiança para cá e o quadro se manteve desta maneira, mas isto se passaram alguns anos e depois, sempre desta maneira, a gente fazia de tudo mexia no acervo, fazia guia, tratava, e aí mais tarde em outra administração os cargos foram compostos por cargos de confiança, assim as pessoas que vinham para cá eram cargos de confiança, faziam monitoria, mas nenhum com qualificação específica, com treinamento para isto, então muitos setores que já deveriam estar funcionando desde o início, como a pesquisa que deveria fundamentar as exposições e tudo mais nunca puderam ser desenvolvidas<sup>131</sup>.

Esta falta de condições técnicas dos funcionários faz com que o acervo determine a linha do museu. No início, como declarou João, a instituição estava mais ligada à história da família Antunes Maciel. Predominavam os móveis doados para a prefeitura, junto com a casa. Não se nota no discurso do funcionário ou nos documentos um pensamento sobre o que devia ser contado pela exposição, como já foi salientado<sup>132</sup>. Nesta primeira fase, as atividades estavam mais voltadas para a divulgação do espaço do museu através do parque, do que propriamente através de seu acervo.

Este é um problema, isto não foi definido por governo nenhum, qual foi o propósito da criação deste museu, o museu a família entrou em acordo com a prefeitura, porque a família devia IPTU, e deixou isso abandonado e entrou em acordo, a prefeitura ficou com esse prédio, né e com uma mobília que tinha da família Maciel, mas nunca ficou dito, se isso aqui é um museu

---

<sup>131</sup> Depoimento oral João Vasques

<sup>132</sup> capítulo 1

que ia contar a história de Pelotas, ele só tem essa característica de museu de costume a partir da vinda da coleção Lourdes Noronha, aí se começou a fazer uma trajetória da indumentária do século XIX e do início do século XX, por que o resto é tudo uma misturada de coisas porque da Baronesa, da época dela, só tem o fogão, porque a casa mesmo foi toda mexida toda<sup>133</sup>.

Com a entrada de D<sup>a</sup>. Antoninha Berchon, ela desenvolveu uma missão para o Museu que é “uma casa que tinha que ser vivida, a pessoa que entrasse lá tinha que viver em 1895<sup>134</sup>”; para desenvolver esta idéia ela baseou-se em modelos de museus dos Estados Unidos.

[...] todas as cidades, cidades pequenas, cidades grandes, é a última coisa em museu, eu vi em Boston, que é a cidade mais chique dos Estados Unidos, onde se fala melhor o inglês, onde as pessoas são finíssimas, e esses museus eles fazem o seguinte: Foi uma família que morou lá você tem a impressão quando você entra, que você ta sentindo algo, quer dizer, você ta invadindo a privacidade deles. É tão real o que eles conseguem fazer que a casa parece usada, não é arrumado, o aspecto parece usada, então você olha assim, o chá foi servido, mas ainda tem uma xícara te esperando e você acha que a dona da casa vai aparecer. [...] Era na realidade uma beleza, e eu tava fazendo isso, em grupo, arranjamos muito dinheiro<sup>135</sup>.

Esta idéia que possuía de museu uniu-se à necessidade de Lourdes Noronha de ter um lugar para o seu acervo, que não possuía uma sede definitiva; o início do comodato definiu a idéia do Museu de Costumes “A D<sup>a</sup>. Lourdes Pinto durante anos e anos colecionou, ela tinha muito boas relações e as pessoas davam os vestidos para ela, e ela colecionou durante muitos anos no porão da casa dela lençóis, toalhas, vestidos coisas lindas, tudo que você possa imaginar de coisa bonita [...] mas eu que era amiga via que ela nunca ia realizar o que ela tinha sonhado, que era fazer um museu de costumes”<sup>136</sup>.

Como o Museu não iniciou as suas atividades com um acervo capaz de preencher a área de exposição e na falta de um programa expositivo, a chegada de D<sup>a</sup>. Antoninha e das roupas, casado com o acervo anterior, definiu o que os funcionários seguiriam.

---

<sup>133</sup> Depoimento oral João Vasques

<sup>134</sup> Depoimento oral Antoninha Berchon

<sup>135</sup> Idem

<sup>136</sup> Idem

“Em função de ter vindo estas roupas se pensou o que fazer com estas roupas, começou a contar hábitos e costumes em função da roupa e algumas mobílias que são de épocas diferentes, essa do primeiro quarto é do século XIX, de 1889, depois a gente tem uma coisa mais anterior, que é Maria I, então é uma coisa meio assim”<sup>137</sup>. Conforme Luciana Reis – Diretora do Museu de 1993 a 1996 e uma das gestoras de atuação mais destacada, não havia necessidade de se modificar a exposição; todas as suas ações foram para organizar outras atividades museológicas. Desenvolveu um sistema documental para o registro do acervo e foi responsável pela criação e organização da Associação de Amigos do Museu<sup>138</sup>.

Ela foi convidada por D<sup>a</sup>. Antoninha por sua experiência na área museológica, para assumir a direção da instituição. A influência recebida é tão destacada que no momento que é questionada sobre a atuação do Prefeito em relação ao Museu e a expectativa deste a respeito da sua administração na instituição, ela não sabe dizer qual foi o prefeito ou secretário com que ela trabalhou. A sua ligação estava diretamente relacionada à presença de Antoninha Berchon. Segundo sua declaração, a exposição não precisava ser modificada; estava cumprindo sua função e estava muito boa, ela tinha outras preocupações administrativas.

A formação da associação deu uma liberdade administrativa para a direção que podia, a partir daí, contar com novas formas de conseguir e administrar recursos para serem aplicados em benfeitorias para a instituição como: obras, pinturas, material de expediente e contratação de serviços diversos. Sempre contou com a firme gerência de Antoninha, que arregimentava as senhoras da alta sociedade pelotense para organizar diferentes eventos sociais como chás beneficentes, desfiles de moda<sup>139</sup>, jantares e espetáculos de arte.

Para arranjar dinheiro, você tem que ter prestígio, se você não tem prestígio você pode mandar fazer cartão muito elegante, convidar as pessoas, não vai ninguém, você tem que telefonar e dizer: fulano estamos fazendo isto, você vai? Vai ser lindo, vai ser bacana, eu não tenho fotografias, eu fiz bailes de máscaras lindíssimos, eu fiz um baile neste teatro Sete de Abril, foi uma beleza, olhe bem, modéstia a parte não foi, não foi só eu, todas as

---

<sup>137</sup> Depoimento de João Vasques

<sup>138</sup> Luciana Reis foi Diretora do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo e tinha organizado naquela instituição uma associação de amigos. O estatuto da Ámbar foi baseado no desta instituição.

<sup>139</sup> Eram desfiles com roupas de época.

senhoras<sup>140</sup> de Pelotas cozinharam, você já viu uma coisa assim? Isso aí precisa um entusiasmo muito grande da pessoa fazer, elas colocavam os pratos de prata delas, eu fiz o Chá da Baronesa, cada uma serviu uma mesa com sua baixela de prata, então as outras vão para só para ver a mesa da fulana, mesa da beltrana. [...] Todas senhoras da sociedade que botavam os vestidos para desfilar, senhoras de idade até, os chapéus, o maior sucesso é você mostrar [...] se fazia estes desfiles e as moças faziam os chás, elas que levavam tudo os bolos, as tortas é tudo gente da sociedade, quer dizer que tem recurso e que pode dar<sup>141</sup>.

A AMBAR cumpriu sempre o papel de suprir as necessidades mais urgentes, as quais a administração municipal não conseguia suprir, sem uma contribuição mensal dos sócios; “*não existe uma lista formal de associados*”<sup>142</sup>, sempre foi dependente das atividades sociais para a arrecadação de recursos. Desde a fundação da entidade D<sup>a</sup>. Antoninha Berchon sempre ocupou a posição de Presidente de Honra, podendo desta forma regular os gastos e onde seria gasto o dinheiro arrecadado, haja vista que o mesmo dependia de sua atuação para ser conseguido. “Nós contribuímos bastante bem para a manutenção do museu não só na parte material, dinheiro para pintar o museu, para arrumar as casas, essa coisa toda, como também no aspecto de acervo”<sup>143</sup>.

A falta de um aperfeiçoamento técnico das diferentes administrações, a interferência constante de D<sup>a</sup>. Antoninha e da Associação de Amigos na gerência da instituição foi responsável pela manutenção da mesma linha ao longo dos anos, entrando o ano de 2000, seguindo, basicamente, a mesma de exposição.

Em 1999, as eleições foram vencidas pelo Partido dos Trabalhadores. Assumiu a prefeitura Fernando Marroni e criou a Secretaria Municipal de Cultura (SECULT) que passou a ser dirigida por Renata Requião, que teve a tarefa de organizar a estrutura administrativa do novo órgão. Um dos setores criados foi o de Memória e Patrimônio. Este era dividido em duas coordenações a que era responsável pelo patrimônio edificado e um segundo responsável pela Memória Cultural, na qual o Museu da Baronesa estava lotado. Para dirigi-lo, foi convidada Carla Gastaud<sup>144</sup>.

---

<sup>140</sup> Quando fala nas pessoas que ajudaram, considera que as suas amigas são todas as senhoras de Pelotas, como se toda a população participasse destes eventos

<sup>141</sup> Depoimento Antoninha Berchon

<sup>142</sup> Depoimento de Pedro Antônio Leivas Leite, presidente da AMBAR por dois mandatos de 2000 a 2004.

<sup>143</sup> Idem

<sup>144</sup> Carla Gastaud era professora substituta do curso de História da UFPEL.

[...] tava tudo para ser feito, não existia uma máquina burocrática administrativo funcionando, tinha de ser inventado tudo, aí nós, nós começamos do começo; primeiro a secretaria, eu não era encarregada só do museu, aliás eu nem sabia que era encarregada do museu, eu fui descobrindo e a organização administrativa tinha uma divisão, não era uma divisão, era uma coordenação de patrimônio e memória, memória e patrimônio, que juntava o patrimônio edificado e a memória cultural, essa me coube, e eu fazia parte dela, e o museu estava dentro disso, fazia parte desta coordenação, mas não era a minha competência específica, acabou se tornando, acabei descobrindo que era minha competência, que se eu não cuidasse não era de ninguém [...]<sup>145</sup>.

Durante o governo da Administração Popular o museu não teve uma diretora específica para ele. Carla Gastaud acumulou funções. “Eu também tinha a impressão de que o museu, acho que o museu é trabalho suficiente para um diretor, acho que não pode ser um diretor para muitas coisas, porque é muito trabalho; a Annelise, que está lá agora, tem trabalho todos os dias, todas as horas e não dá conta, é uma equipe muito pequena.” A nova administração só começou o seu trabalho depois de março de 2000; foi quando tomou conhecimento da necessidade de gerir a instituição.

Tinham como desafio organizar uma secretaria que não conheciam, assim como não tinham claro as necessidades administrativas e funcionais dos diferentes órgãos que a compunham. “Eu imaginei que o museu tinha o tipo de inércia que as instituições públicas possuem e que ele funcionaria nesta inércia do mesmo modo, e que o funcionamento dele não seria prejudicado, por eu não estar lá todos os dias, porque inclusive não sabia que devia estar lá no decorrer destes primeiros meses”<sup>146</sup>. O museu permanecia com a deficiência de funcionários, quadro que não tinha se modificado ao longo de sua existência; permanecia o funcionário João Vasques, uma funcionária de nível médio, e o pessoal da limpeza. Esta situação foi constante, existiram momentos de maiores dificuldades onde o quadro de funcionários foi preenchido completamente por pessoas com cargo de confiança como nas duas administrações do Prefeito Anselmo Rodrigues. A discordância neste período fez com que João se retirasse do museu nos dois últimos anos da primeira gestão do pedetista e nos dois primeiros da segunda gestão, quando era diretora a Sra. Shirley; ele voltou quando esta foi destituída e assumiu Jacira Sousa Soares.

---

<sup>145</sup> Depoimento de Carla Gastaud, novembro de 2004.

<sup>146</sup> Idem

O quadro de funcionários pequenos com apenas um técnico não permitia o afastamento da direção da sede do museu; existiam demandas de trabalho que exigiam um maior número de pessoas. Além disto o panorama dos museus havia mudado, existia uma busca muito grande de um aperfeiçoamento, alavancada pela política cultural do governo do estado para a área, também do PT, que exigia um comprometimento maior das prefeituras do mesmo partido.

Sou historiadora de formação, mas eu nunca visitei museus como visitante, mas não no ponto de vista da retaguarda do museu, o que o museu tem que fazer ou o que se espera do museu, neste meio tempo. Neste meio tempo a gente conheceu o Nascimento<sup>147</sup>, que era do Sistema Estadual de Museus e depois a ti, né? Pelo Nascimento. Isto foi em seguida, foi em maio, o Nascimento teve aqui, depois teve um encontro em Porto Alegre, Fórum, essas coisas foram importantes para começar a tomar pé, a ler sobre isto enfim a gente teve que aprender sobre isto<sup>148</sup>.

Na área museológica quem falava pelo governo estadual acreditava que:

Vê-se a política cultural museológica implantada no RS como referência no país, pela sua abrangência e eficácia, pela sua atuação nas áreas de capacitação, difusão e fomento, com inúmeras iniciativas decididas pelos conjuntos dos museus do RS, gerando mudanças no setor em nosso Estado e colocando essas instituições não só no centro das políticas culturais locais, regionais e econômico e como instrumento da afirmação da identidade local e da memória do nosso povo<sup>149</sup>.

Desta forma, mesmo não possuindo o conhecimento técnico sobre a área da qual era responsável, foi necessário buscar algo que auxiliasse nesta administração. O primeiro passo foi buscar ajuda junto ao Sistema Estadual.

Foi assinado em 13/12/2001 um termo de cooperação técnica, entre Estado e Município, onde o profissional indicado pelo SEM comprometia-se a fazer: um diagnóstico da situação em que se encontrava o museu naquele momento; um outro sobre as necessidades para a instituição cumprir a sua função, que é de educação e entretenimento; um da documentação museológica acompanhado de proposta para resolver os problemas existentes; projeto para uma reserva técnica; definição da linha

---

<sup>147</sup> José do Nascimento Júnior, coordenador do Sistema Estadual de Museus de 1999 a 2002, durante o Governo Olívio Dutra - PT.

<sup>148</sup> Depoimento de Carla Gastaud, novembro de 2004.

<sup>149</sup> NASCIMENTO JR., José – Guia de Museus do Rio Grande do Sul; Sistema Estadual de Museus da Secretaria Estadual da Cultura RS- Porto Alegre, SEM;RS,2002, p3

de atuação do museu (conjuntamente com a Secult); discussão com a comunidade sobre a nova linha de atuação; organização de projetos para a captação de recursos; organização de projeto para nova exposição permanente em conjunto com a Coordenação da Memória do Município; e acompanhamento de todos os projetos organizados pelo museu desde projetos de educação passando pelos ambientais.

Destas metas foram cumpridas os diagnósticos da situação do museu (exposição) e da documentação, com indicação do que era necessário modificar; treinamento de estagiários; pré-projeto de expografia; projeto para captação de recursos; indicação de necessidades básicas para a implantação de uma reserva técnica. Antes de haver cumprido a metade das metas a assessoria se extinguiu por falta de pagamento<sup>150</sup>.

Foi no primeiro ano e aí foi feito um convênio com o Sistema, inclusive o pagamento foi dividido, metade do Sistema, metade da prefeitura, mas foi difícil, que inferno para mim, foi até porque eu acho que eu nunca imaginei que fosse tão difícil as prefeituras cumprirem. Sofri muito com aquilo, e manda memorando e volta memorando, e o convênio não ficava pronto e o convênio vai e o convênio vem e o convênio não paga. No fim a gente acabou pagando como prestação de serviço. Depois daquilo eu disse espera o empenho estar empenhado, antes de fazer qualquer coisa, com qualquer pessoa<sup>151</sup>.

Para resolver em parte a falta de pessoal para trabalhar no museu foi realizado um convênio com a Universidade Federal de Pelotas, quase concomitantemente com o do SEM. Este previa a abertura de um campo de estágios para os alunos do curso de História e para desenvolvimento de linhas de pesquisa em conjunto. O museu já demonstrava que não podia ser mantido em suas necessidades básicas de atendimento ao público, apenas com dois funcionários, mesmo com Carla passando a despachar no Museu e trazendo a estagiária, que era da Secretaria da Cultura, não conseguiam cumprir o esperado. Existiam demandas externas ao próprio museu, que denotavam um acúmulo de trabalho. A Secretaria de Cultura criou, ainda no primeiro ano, uma

---

<sup>150</sup> Fato destacado em ofício de 06/08/2002 enviado pela assessora técnica à Secretaria Municipal de Cultura e ao Coordenador do SEM/RS, reiterado por ofício do Coordenador do SEM/RS para a Secretaria em 27/12/2002.

<sup>151</sup> Depoimento de Carla Gastaud, novembro de 2004.

atividade denominada de “Domingo no Parque”<sup>152</sup>, com uma programação cultural variada como: shows, apresentação de dança, de teatro, jogos etc., recebendo um grande afluxo de público que resultava num aumento considerável toda vez que este evento ocorria.

Fizemos o ‘Domingo no Parque’; significava trezentas pessoas dentro do museu, num dia, com três pessoas dentro trabalhando no museu, e aí o Fábio Cerqueira, coordenador do curso de história, acho, neste tempo, ele tinha também um cargo administrativo, esteve lá, [...] aí ele disse vamos ver se conseguimos alguns alunos voluntários para trabalharem aqui no “Domingos no Parque”. A partir disto, deste primeiro momento, nós constituímos um acordo, um termo de cooperação, não sei, bom fizemos um projeto de extensão para entrar na universidade que foi aprovado, depois ganhou bolsistas da universidade e que significou dois estagiários pela prefeitura, além da Beatriz e mais dez bolsistas que depois foram 11 bolsistas, primeiro um estagiário, além da Beatriz ; e depois 2, e primeiro 10 bolsistas e depois acho que chegaram a ter 12 em alguns momentos, bolsistas de dez horas, neste caso.<sup>153</sup>

O grupo de estagiários dividiu-se em uma série de tarefas que se faziam necessárias: a monitoria da exposição para os visitantes, as atividades relacionadas ao acervo. Ainda na vigência do termo de cooperação técnica foram responsáveis pela conferência das peças existentes, localização e acondicionamento em um local definido para abrigar uma reserva técnica, com condições mínimas, mas saindo da condição de depósito.

Como alunos oriundos do curso de história, as atividades que mais desenvolveram estavam diretamente relacionadas à sua formação, a pesquisa histórica sobre a família, o museu, a cidade e o seu patrimônio cultural.

Eles estavam lá para fazer coisas vinculadas ao curso, atividades onde eles tinham um ganho, também, que seja recíproco, que a instituição ganhe, mas que os estagiários saiam modificados da experiência, e desde o começo a gente estabeleceu, primeiro todo mundo fazia de tudo, e depois organizamos em grupos de trabalho que se encarregaram de várias coisas no museu. [...] organizamos grupos de trabalho, vários, chegaram a ser oito, então tinha acervo, pesquisa em periódicos, pesquisa não só em periódicos, mas muito em periódicos, porque a gente queria que o museu contasse mais a história da cidade [...] e quando a gente tinha necessidade, uma exposição, um tema que

---

<sup>152</sup> O Parque não está ligado diretamente à administração do Museu, nem a Secretaria de Cultura; ele possui uma situação não definida quanto à sua gestão, recebendo influência de várias secretarias como, por exemplo, ainda a do Meio Ambiente e a do Turismo.

<sup>153</sup> Depoimento de Carla Gastaud, novembro de 2004.

o museu precisava eles iam para as bibliotecas, para a faculdade, para pesquisarem um tema específico, mas eles tinham uma rotina semanal de trabalho na biblioteca pública, com periódicos do séc. XIX e XX com fichas por temas, então assim eles tinham temas diferentes e é claro sempre estavam, sempre interessados em outras coisas particulares para uso pessoal, então tinha o grupo de pesquisa<sup>154</sup>.

Este trabalho com estagiários já havia sido realizado em um momento anterior, conforme relata João Vasques, mas não de forma tão ampla; em 1993 foi realizado para o estudo dos têxteis.

Em 93 se fez um convênio com a Federal, o primeiro convênio com o departamento de têxtil, para ter estagiários para estudar os têxteis; depois disto foi esquecido, e toda a vez que mudava a administração eu dizia, por que não reativamos este convênio e não traz não preenche o quadro com estagiários já que eles não têm quadro permanente; este governo passado fez isto, isto é uma coisa que não se pode negar, foi boa, vieram o pessoal da história que puderam fazer este elo da história com o acervo que tem aqui dentro<sup>155</sup>.

Foi desenvolvido um projeto de história oral; após, um de educação patrimonial, baseado no do Museu Imperial, em Petrópolis. Foram desenvolvidos cadernos patrimoniais e a encenação de esquete, onde os próprios estagiários encenavam cenas de possíveis acontecimentos históricos: caracterizavam-se, por exemplo, de uma escrava da casa.

A exposição teria dois momentos distintos de ser pensada de forma a transformar a situação que se mantinha durante a assessoria técnica. Foi o primeiro projeto, “esta foi a primeira tentativa, e para mim foi a primeira vez que eu pensei o museu inteiro, que eu imaginei isto de pensar o museu como um todo”<sup>156</sup>. Nesta primeira discussão, fez a escolha de permanecer com a idéia de museu-casa, reforçando, na exposição, a presença da família Antunes Maciel, pegando como eixo principal a própria Baronesa dos Três Cerros. A mostra trabalharia a cidade que ela conheceu e suas relações, através dos seus olhos, embasada nas cartas da baronesa e na documentação das diferentes instituições de acervo da cidade. A exposição integraria o

---

<sup>154</sup> Idem.

<sup>155</sup> Depoimento de João Vasques, 2004.

<sup>156</sup> Depoimento de Carla Gastaud, novembro de 2004.

parque à casa, com revitalização dos jardins e equipamentos, de forma a preservar e recuperá-los, adicionando painéis introdutórios sobre Pelotas, que a Baronesa encontrou quando casou com o futuro Barão de Três Cerros. Na entrada da casa seria trabalhado o desenvolvimento urbano da cidade, depois passando à estrutura da família e a sua relação com a sociedade local. Caminhando pela casa o visitante entraria em contato com temas propostos nos documentos pesquisados: a introdução do Espiritismo na cidade através dos relatos de Amélia em suas cartas à filha, D<sup>a</sup>. Sinhá; as crenças dos escravos que estariam no Parque fora da casa grande; hábitos alimentares; desenvolvimento dos doces, etc.<sup>157</sup>.

O segundo momento de tentativa de mudança na linha expositiva do museu foi em 2003, quando foi convidado o pesquisador baiano Marcelo Cunha, que desenvolvia pesquisa sobre a presença negra nos museus brasileiros.

Tivemos um seminário, passamos o ano planejando, porque era uma demanda dos alunos, estagiários, que eram alunos de história que estavam pesquisando estes temas, que tinham uma preocupação engajada de inclusão, eles queriam os escravos presentes, os negros presentes na casa, enfim as etnias possíveis; a gente tinha várias histórias da casa, nós passamos um ano pesquisando, isto foi muito bom, foi muito instrutivo, conversamos com muita gente da cidade, conversamos com muitos professores, com a Éster Gutierrez, arquiteta com mestrado e doutorado em História, que trabalha com a Beatriz Loner, que trabalha com escravidão em Pelotas, a Carmem Duarte que trabalha com inclusão e exclusão, com várias pessoas, inclusive com uma mãe de santo que agora é da associação de amigos, que enfim é para conhecer coisas que nós sabíamos, para pensar como fazer isto e neste meio tempo nós convidamos e veio para cá, ficou uma semana conosco, o Marcelo Cunha e que nos ajudou a pensar como fazer isto, como incluir, enfim, os escravos da casa ou depois que deixaram de ser escravos, que foi muito bom<sup>158</sup>.

Estes projetos resultaram em mudanças pontuais na exposição; do primeiro projeto foi montado no torreão da casa a ambientação do escritório do Barão, um quarto de criança, que substituiu os móveis de um dos quartos com mobiliário pertencente a Adail Bento Costa, e a sala de música onde antes estava uma grande vitrine com uma farda de Deodoro da Fonseca. Além da criação de novos espaços, foram retirados vários assessorios, como cortinas que faziam parte dos diferentes

---

<sup>157</sup> Conforme anteprojeto apresentado a Renata Requião Secretaria de Cultura e a Carla Gastaud em 2001.

<sup>158</sup> Depoimento de Carla Gastaud, novembro de 2004

cenários, além de várias peças do acervo, que estavam na exposição, foram guardadas na reserva técnica.

A segunda experiência não resultou num projeto formal, mas houve mudanças, tendo em vista a visão de que deveria estar presente a vivência do negro. Foram realizados painéis com ilustrações e textos sobre a escravidão em Pelotas, no estado e no país. O manequim que representa uma criada e que está colocado na cozinha foi pintado de preto, além da introdução na sala de música de instrumentos de origem africana.

As mudanças na exposição não foram além destas, não acontecendo uma mudança grande na temática; as pesquisas realizadas serviram em grande parte para organização de exposições temporárias que tiveram temas como os carnavais de Pelotas, hábitos de dormir, exposição de fotos de “Pelotas ontem - Pelotas hoje”, mostras que buscaram casar o resultado obtido pelo trabalho dos estagiários com o acervo tridimensional.

## **Os conflitos**

Durante a gestão da administração popular foi um dos momentos em que mais ficaram registrados os conflitos entre a Ambar e a direção da instituição. Sendo que, na administração do prefeito Anselmo Rodrigues – PDT –, houve uma certa resistência à influência de D<sup>a</sup>. Antoninha, que fez com que o funcionário João Vasques solicitasse a sua transferência para outro setor. Segundo ele, D<sup>a</sup>. Antoninha

[...] não teve grandes problemas, a não ser na gestão do Anselmo, que era uma coisa mais complicada, porque a pessoa que estava aqui, era uma pessoa que não estudava muito. Tomava chimarrão, eu também saí daqui, dois anos, eu saí e depois na outra gestão eu também saí, gestão do Anselmo, mas depois ela retornou, foi complicado porque no período foram todos os quadros preenchidos com cargos de confiança e aí estas pessoas não queriam cumprir efetivamente, né, as funções que tinham aqui,

justamente porque eram da mesma hierarquia da direção, assim então faziam o horário que bem entendiam<sup>159</sup>.

“Uma das pessoas proibiu a D<sup>a</sup>. Antoninha de entrar no museu, então ele saiu”<sup>160</sup>.

Este enfrentamento maior foi resolvido com a substituição da diretora, que era a Sra Shyrlei, por Jacyra Sousa Soares, que assumiu nos dois últimos anos da administração.

O mais longo enfrentamento foi durante o período de 2000 a 2003, quando houve um afastamento da AMBAR, apesar da manutenção de algumas ações, principalmente nos primeiros meses, enquanto ainda existiam recursos, haja vista que estes dependiam das atividades sociais e de doações específicas para manutenção e custeio. No primeiro ano foi financiada a pintura e a colocação de uma porta de vidro na entrada principal.

A AMBAR era presidida pelo Pedro Antônio Leivas Leite, nesse momento, que foi muito ausente nesta época, acho que até por questões pessoais dele, a D<sup>a</sup>. Antoninha até relatou isto na Assembléia da Associação de amigos que teve, agora, na semana passada, mas eles nos ajudaram em algumas coisas, enquanto eles tinham dinheiro em caixa, mas na verdade eles nunca fizeram nada para ter dinheiro em caixa. Para nós significou que na hora, que acho que discordaram da gestão, embora o Pedro Antônio sempre tenha sido agradável, simpático, nunca foi presente no museu, eles nunca foram ver nenhuma exposição, nunca fiscalizaram o museu de modo nenhum<sup>161</sup>.

A criação da sala de costura foi a última mudança feita por D<sup>a</sup>.Antoninha na exposição do Museu durante esta gestão; isto aliado às poucas relações que ela possuía no partido dos trabalhadores, levaram a um afastamento contínuo. Todas as atitudes pareciam de enfrentamento, inclusive uma atitude de preservação do parque, como o impedimento de automóveis chegarem até à porta da frente da instituição parecia como ato de segregação das pessoas envolvidas com a AMBAR. “Um muro de Berlim foi posto no passeio da entrada principal, muro de Berlim, aquilo ali já mostra para nós o espírito que nós encontramos ao chegarmos ali, aqueles monólitos de pedra,

---

<sup>159</sup> Depoimento de João Vasques.

<sup>160</sup> Depoimento de Carla Gastaud, novembro de 2004.

<sup>161</sup> Idem

acho uma coisa que mostra bem a disposição da direção do Museu, com referência à sociedade civil. Nós somos a sociedade civil”<sup>162</sup>.

Oficialmente ela não possuía apoio para ter gerência das decisões do museu; as pessoas que representavam não conseguiam chegar-se à administração direta. Uma das grandes reclamações é que mesmo sendo agendado horário com a Secretaria de Cultura não conseguiam ser recebidos e tão pouco ouvidos. “No segundo período tivemos bastante dificuldade de comunicação, comunicação no sentido com a gestão da prefeitura.”<sup>163</sup>

O afastamento da AMBAR foi grande, chegando o momento em que a direção que havia, estava a dois mandatos, enviou um ofício em cinco de julho de dois mil e quatro, para a Coordenadora da Preservação da Memória do Município de Pelotas,<sup>164</sup> agradecendo o apoio recebido e comunicando que o seu segundo mandato havia vencido o prazo, e demonstrando desconhecimento do que acontecia no museu e das atividades que ali se realizava; solicitava que fosse encaminhado o documento para a comissão de acervo, a fim de convidar uma nova diretoria para a associação. Eles acreditavam que esta comissão tinha o poder de tomar decisões sobre a administração do museu, não a entendiam como um órgão auxiliar ao gerenciamento do acervo, ou seja, na definição daquilo que deveria dar entrada ou baixa no tombo da instituição. O entregar o cargo à comissão de acervo e não à direção do museu demonstrava a ansiedade que tinham na busca de um órgão externo que regulasse a gestão do museu e a vontade da administração deste.

Minha maior preocupação é que se venha a criar algo que impossibilite que a cada mudança de administração municipal venha o Museu a sofrer descaracterização e mudanças nos seus objetivos. [...] o que tem que se assegurar é que cada administrador nomeado e a cada nova secretaria de cultura não queira descaracterizar o que foi consenso de uma comissão curadora que viéssemos a criar e buscaríamos o apoio do executivo e legislativo municipal a normas que para serem mudadas estivessem sujeitas a consulta de órgão externo criado especificamente para proteger este acervo municipal<sup>165</sup>.

---

<sup>162</sup> Depoimento de Pedro Antônio Leivas Leite

<sup>163</sup> Idem

<sup>164</sup> Quem assina o ofício é Pedro Antônio Leivas Leite, presidente da AMBAR e Annelise Abrantes, vice-presidente, eles estão dirigindo-se a Carla Gastaud, o nome do caro que usam esta errado o certo é Coordenadora da Memória Cultural.

<sup>165</sup> Rascunho de ofício de Oswaldo Antunes Maciel à Francisca, uma das pessoas contatadas para assumir a direção da AMBAR representando a direção que saía.

Os objetivos do museu que ele salienta são os defendidos por D<sup>a</sup>. Antoninha, ou seja, um local que transporte o visitante ao século XIX, uma ambientação de casa de estância.

Com a entrega dos cargos, a direção do museu passou a assumir uma nova postura, encarregando-se de buscar pessoas ligadas à academia para a nova gestão, buscando dar uma consistência jurídica à Associação.

Como eles não têm sócios eles têm que indicarem um sucessor, eles tiveram dificuldades de indicar um sucessor, [...] talvez em função de ser uma prefeitura do PT, não sei te dizer, nunca teve uma diretoria eleita, a não ser esta última, todas foram indicadas, a anterior indicava a próxima e assim sucessivamente; inclusive as pessoas não têm fichas de sócios, o Pedro Antônio não é sócio da associação. A Âmbar tem um conselho formado pelo Secretário, pelo Diretor do Museu e não sei mais quem, neste papel de conselho da AMBAR eu e a Renata chamamos uma reunião com pessoas que já tinham colaborado de muitas maneiras dando entrevistas, doando peças, participando de várias coisas, até consultorias né, a Beatriz<sup>166</sup> no caso, a gente chamou uma reunião com várias pessoas e dissemos olha está nesta situação, a gente precisa realizar eleições, organizar; e duas ou três reuniões levou de organização e acabamos elegendo uma diretoria a partir deste conselho<sup>167</sup>.

Esta nova diretoria teve que regularizar a administração da associação que há muito tempo não possuía CNPJ, ou declarava imposto de renda; apesar de isenta, precisava ter a situação regularizada. Até então não existia um livro de atas, ou ficha de inscrição de sócios, como o próprio Pedro Antônio já tinha mencionado, não havia uma lista de associados.

Com a nova direção da AMBAR, oficialmente D<sup>a</sup>. Antoninha e as pessoas que capitaneava estavam longe dos rumos do museu, mas ainda possuía, com a presença do funcionário João Vasques, um fiel aliado, que dificultou algumas mudanças.

[...] era meio corrente isso, os móveis voltarem para a posição anterior, muito eu acho do modo que a D<sup>a</sup>. Antoninha tinha disposto da primeira vez, parece que o João tem muito respeito, assim por esta, pelo discernimento da D<sup>a</sup>. Antoninha, é muito grande a dificuldade, a primeira vez que nós percorremos o museu expondo aquela proposta da exposição, acho que foi a primeira vez que vi o João realmente bravo, embora a gente nunca tenha de fato quebrado os pratos. Ele sempre resistiu a qualquer mudança, eu acho

---

<sup>166</sup> A pessoa citada é Beatriz Loner – professora do curso de história da UFPEL.

<sup>167</sup> Depoimento de Carla Gastaud .

até que ele tem 20 anos de serviço, dá para entender. Ele sempre disse vocês vão e vem e vão e eu fico, ele tinha razão, ele ficou<sup>168</sup>.

---

<sup>168</sup> Idem

**Administradores do Museu da Baronesa:**

Sylvia Pekelman 1982-1983

Ana Lúcia Spinoza Brizolar 1983-1988

João Luis Guimarães Vasques 1988

Shirley Kratz Vieira 1989-1992

Luciana Araújo Renck Reis 1993-1996

Shirley Kratz Vieira 1997-1998

Jacira Soares 1998-2000

Carla Gastaud 2001-2004

## CONCLUSÃO

Neste trabalho passeamos, à semelhança do *flâneur*, observando o que aconteceu durante quase toda a existência do Museu Municipal Parque da Baronesa: visitamos projetos que não vingaram, como a tentativa inicial de museu histórico da cidade, substituído pelo da aristocracia e a tentativa de outro, de oposição popular, também inoperante, caracterizados ao longo desta pesquisa. Nada muito diferente de outras instituições do Estado, mas com seus próprios caminhos e intenções. Aqui está encravada em suas entranhas uma busca nem sempre silenciosa de afirmar a versão da história de elites dominantes apagando a de setores oprimidos e suas resistências (conflitos no trabalho, produção artística e religiosa alternativas, questões de gênero, etc.).

É uma narrativa que se desenvolve no contexto urbano, onde a relação com o público guarda uma marca pessoal. Não é um museu para grandes multidões, produz aquele fascínio e admiração pelo “imortal”, próxima da experiência do narrador e de seus ouvintes, cuja fruição é conduzida por uma determinada configuração do espaço do museu e dos objetos expostos. Por quase todo o tempo de vida da instituição museológica, a história contada ou representada é a que está diretamente ligada a proprietários criadores, charqueadores e seu modo de vida. O espaço é identificado como um interior; a separação, com referência ao exterior, a rua, é bastante marcada. O público é isolado de seu tempo e mergulha numa miríade de objetos expostos, acumulados em salas e vitrines, com raros textos que situam o período histórico. Isto termina produzindo uma dissolução do tempo, como se todo o tempo fosse aristocrático. Por isto, o deslocamento dos visitantes é lento, entre objetos com poder evocativo, ligados à experiência de indivíduos que desencadeiam a fantasia das pessoas.

A exposição é fruto de uma rede de relações de natureza interpessoal por meio da qual se dá o fluxo de trocas entre doadores e diretores do museu. Assim são obtidas as coleções.

Essa relação com os objetos passa por uma comunicação sensível, que produz a identificação e autenticação dos objetos. O imaginário dos doadores predomina sobre o imaginário do funcionário, constituído em termos de concepções históricas e critérios técnicos. Assim foi, por exemplo, com imitações de mobiliário “Dona Maria I” e indumentárias da coleção Lourdes Noronha.

O Museu é baseado numa visão de mundo de uma das descendentes da elite pelotense e se manteve ao longo do tempo por falta de um projeto alternativo, suficientemente sustentado, que rompesse com esta visão.

Os objetos na exposição do Museu da Baronesa tentam reforçar uma identidade, e continuam a mostrar aquilo que é definido como usos e costumes do final do segundo império até meados do século XX, restritos aos dos setores dominantes, pois são poucos os artefatos pertencentes a outras esferas da sociedade. Essa escassez, como vimos, debilita inclusive a exposição do poder aristocrático. Ele aparece fora de uma rede de dominação. Além de obtidos sempre dentro da mesma rede, sublinhamos, os objetos são marcados por quem doou, por quem utilizou, pelo ambiente em que estão colocados e pelo formato da exposição.

Numa busca de transformar a instituição, a equipe existente entre 2000 e 2004 tentou inserir outras classes na exposição. A tentativa ficou resumida a algumas informações sobre a escravidão, devido, principalmente, à especificidade do acervo e pela falta de um projeto mais definido, abrangente e tecnicamente qualificado.

D<sup>a</sup> Antoninha, Presidente de Honra da Associação de Amigos do Museu da Baronesa – AMBAR, produziu uma memória ideal para a cidade, através da exposição museológica, onde é apresentada uma sociedade sem as contradições naturais. Da mesma forma que faz para a sua família. O passado contado, tanto no livro, escrito para os netos, quanto em outros depoimentos, é para os “melhores” (os muito bonitos) onde sua formação aristocrática e a evocação do passado coincidem: o tempo passado é sempre melhor, mais bonito...

Ela própria se elegeu como mediadora da memória e justifica que só ela tinha condições para fazer isto. É fato. Sua genealogia é farta de personagens não só de sucesso econômico mas social, de perfil inovador, como Gonçalves Chaves, crítico do escravismo, ou como o Dr. Berchon de grande destaque na cidade por suas atividades

médicas e pela dedicação à Santa Casa de Pelotas. Além disso, inclusive por sua intervenção, sua família continuou poderosa economicamente. Sua vontade, por muito tempo, é a que prevalece. Para defender aquilo que acredita ser a história da cidade, ela se impõe sobre interesses e concepções de outros, sejam eles proprietários das casas definidas como patrimônio, diretores do Museu, técnicos, instituições de patrimônio, etc.

Personificou-se como mediadora da memória, mas, ao mesmo tempo, foi aceita e fortalecida pelos membros do grupo que se identificam com ela e com sua origem social. Podemos dizer que acontece aquilo que Pollak nos coloca sobre o enquadramento da memória, onde testemunhas autorizadas se encarregam de divulgar a versão do grupo.

O museu conta a versão da história que dá identidade ao grupo ao qual D<sup>a</sup> Antoninha pertence, é o agente que qualifica a experiência dos mesmos e a perpetuação de sua visão. Nos momentos que este enquadramento é ameaçado, podendo prejudicar a coesão do grupo, a solução encontrada é a desclassificação daqueles que ameaçam a situação vigente. Podemos notar isto em alguns momentos da trajetória do trabalho, quando ela fala principalmente das pessoas que no entender pessoal são “incultas” na área, ou aquelas que não tiveram a sua indicação para ocupar os cargos na área de patrimônio, que não são de suas relações.

Tais pessoas são vistas como incapazes de preservar a história de Pelotas, e o motivo é o mesmo; elas não possuem cultura. Para ela, trabalhar com preservação é uma arte e para desenvolvê-la de maneira satisfatória é preciso viajar, ver, sentir, ter “feeling”, não adianta ter estudado. Claramente, numa atitude de desqualificação dos técnicos, museólogos, historiadores, arquitetos, enfim elas não são representantes do grupo a que Dona Antoninha pertence, não possuem as condições sociais e econômicas que ela tem, ainda não tiveram o tempo que teve para afirmar a sua posição de mediadora.

Entre 2000 e 2004 ela ficou em compasso de espera. A situação política na cidade mudou, ela já não teve espaço para influir diretamente na administração da prefeitura. No entanto, esperava que fosse tomada alguma atitude, votada alguma lei

específica que não permitisse a mudança daquilo que ela entende como museu e como memória.

Não ficou inerte. Enquanto seus desejos não aconteciam, organizou aquilo que considero um esvaziamento programado das atividades da associação, num enfrentamento à direção do museu. A direção da AMBAR, através do seu presidente Pedro Antônio, pediu demissão, não chamando novas eleições; antes, já havia quase que cortado totalmente a ajuda financeira para a manutenção da instituição.

Também, buscou apoio junto à Secretaria Estadual de Cultura, onde o seu trânsito político no governo do PMDB era maior, entre 2003 e 2004, na tentativa de impedir as mudanças na exposição, que já estavam acontecendo, no sentido de retirada da decoração dos cenários. Assim como este foi o momento para retomar suas atividades referentes à memória de sua família: ao se dar conta de que precisava garantir que a história de sua família fosse passada para outras gerações, preocupou-se em deixar um relato para os netos. Ela precisava garantir a manutenção da memória dos seus, dentro de sua casa.

Aqui ela repete aquilo que sua tia-avó, Fanny Berchon, havia feito em 1902, quando escreveu um diário para preservar a “história” da família para os descendentes que estavam no Brasil e para aqueles que retornaram para a França.

Se a memória é socialmente construída, e é obvio que toda a documentação também o é, este foi um momento de pensar a construção da narrativa existente na exposição do Museu Municipal Parque da Baronesa, e a sua relação com a construção de uma identidade para a cidade de Pelotas e para os seus moradores.

Tentei me aproximar das diversas maneiras de produção e de apropriação dos objetos e da composição do tempo e do espaço, isto é, posso dizer que me dediquei à análise da concepção e formação deste acervo; entender as construções da memória, retirando dos altares e trazendo para o mundo dos homens aqueles objetos sacralizados.

Ao longo da trajetória do museu a única possibilidade que existiu para romper com a estrutura da narrativa de D<sup>a</sup>. Antoninha não conseguiu se articular tecnicamente e politicamente, e não se aprofundou para substituir o projeto vigente. Não rompeu com a linha existente, que é clara na cabeça da Presidente de Honra da AMBAR.

Apesar de não haver nenhum projeto escrito sobre isto, ali se imagina a representação de uma casa de estância no século XIX. Em primeiro lugar não definiu uma linha de atuação para o museu. Não indicou se a instituição deveria valorizar a história da cidade, ou desenvolver a noção de museu-casa, ou ainda aprofundar a proposta de museu de costumes contextualizando-o no tempo e no espaço. Não houve um movimento considerável de transformação na situação existente. Além da retirada dos acessórios de decoração, que faziam parte dos diferentes cenários, implantaram-se fragmentos da história dos negros escravos ou livres no interior da exposição já existente; a linha dorsal permaneceu a mesma.

Assim, passou da narrativa de Antoninha, dos senhores e barões, à outra que busca de forma compartimentada inserir no meio do museu de costumes um discurso voltado à presença negra na casa, justificando que este negro deveria estar em qualquer lugar da mesma, inclusive com os seus instrumentos na sala de música ao lado de um violino ou de um piano, instrumentos eminentemente utilizados pelos brancos, embora um atabaque tenha entrado, talvez, naquela sala pela primeira vez para a exposição. O discurso não se tornou inclusivo; passou de exaltar os barões para mesclar ilhas de informações sobre os negros e de desmerecimento dos costumes dos charqueadores.

Não ficou claro onde se pretendia chegar. Para a transformação do discurso existente deveria ter sido definida a missão do museu. Qual história tem que ser contada? Isso deveria ocorrer com uma discussão aberta com os diferentes segmentos interessados no museu.

O foco que mais fragilizou o museu foi a gestão da instituição; faltou a organização de documentos essenciais que deveriam nortear a sua vida desde o decreto de criação, que apesar de existir não trás informações suficientes para uma boa administração, até como já foi salientado, o regimento ou estatuto. Outra questão pertinente é a profissionalização dos funcionários do museu, com apenas um funcionário lotado ali, o qual D. Antoninha cooptou, e mesmo não estando agindo livremente no local, sempre o teve como leal defensor de seu projeto e de suas idéias e outras funções sendo supridas por cargos de confiança ou estagiários.

Com a solução destes dois problemas, as diferentes administrações poderiam fazer frente ao projeto de museu determinado por D<sup>a</sup> Antoninha e pelo grupo que ela representa ou discuti-lo mais profundamente.

A direção do período 2000 a 2004 sentiu a necessidade de mudar a situação existente, mas a preocupação premente para eles era a mudança da exposição; não teve tempo suficiente e condições para discutir e publicar a linha museológica que devia ser seguida. Como a própria diretora salientou, apenas na primeira assessoria pensou-se o museu como um todo, onde foi realizado um diagnóstico da situação naquele momento e uma proposta de definição de qual linha seguir através da confecção de um pré-projeto museológico, sem, no entanto, ter sido dada continuidade para as soluções dos problemas existentes, como, por exemplo, a falta de uma documentação museológica adequada para o acervo e as condições de conservação das peças ou do prédio.

O grande mote foi uma preocupação que dominou grande parte do trabalho com a pesquisa sobre a história da cidade. Foram diversos temas de interesse da Secretaria Municipal de Cultura, e aí não só do museu, além dos interesses dos próprios estagiários.

Sem uma regulamentação do museu este fica a mercê de pessoas que defendem interesses privados. Como D<sup>a</sup> Antoninha mesmo defendia, com esta tarefa cumprida, a instituição não ficaria a serviço das diferentes trocas de direção.

Associado a isto, há a necessidade de constituir um quadro de funcionários de carreira que dêem continuidade aos projetos e que esses não fiquem restritos à posição do diretor do museu, ou à sua capacidade de enfrentamento com o grupo liderado por Antoninha Berchon. O museu precisa que seus funcionários desenvolvam outros encargos ligados à pesquisa, comunicação e divulgação e tudo isto só é possível através de qualificação, profissionalização e vontade política, além da análise daquilo que o público deseja.

## BIBLIOGRAFIA

**ABREU**, Regina. História de uma coleção: Miguel Calmon e o Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material – Nº 2 – USP*, São Paulo, 1993.

\_\_\_\_\_. *A Fabricação do Imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*- Rocco, Rio de Janeiro, 1996.

\_\_\_\_\_ & **CHAGAS**, Mário (org). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*- Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

**AMADO**, Janaina & **FERREIRA**, Marieta, (coordenadoras). *Usos e Abusos da História Oral* – Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1996.

ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL- Vol 33, Rio de Janeiro: MHN, 2001.

**ASSIS BRASIL**, Cecília – Diário de Cecília de Assis Brasil, org. por Carlos Reverbel. Porto Alegre, L&PM, 1983, p. 42.

**BORGES**, Jorge Luis – El espejo y la máscara – In: El Libro de Arena, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p 80 a 86.

**BARROS**, Myriam Moraes Lins de. *Memória e Família* – Estudos Históricos, Rio de Janeiro: vol. 2 n.3, p. 29-42

**BOSI**, Alfredo. *Cultura como Tradição* – RJ: Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. *Dialética da Colonização*. SP: Cia das Letras, 2001.

**BOURDIEU**, Pierre. *O Poder Simbólico* – Rio de Janeiro: Difel, 1989.

\_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. In: **AMADO**, Janaina – *Usos e Abusos da História Oral* – Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1996, p 188 e 189.

**BRESCIANI**, Stella & **NAXARA**, Márcia (Org). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível* – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

**BURKE**, Peter. *Testemunha Ocular: História e imagem* – Bauru, Sp: EDUSC, 2004.

**CADERNOS MUSEOLÓGICOS**. nº 3. Rio de Janeiro, 1990, IBPC.

**CHAGAS, Mário.** *Museália* – Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

\_\_\_\_\_. *Memória e Poder: dois movimentos* – mimeografado – janeiro de 2000.

**CHALHOUB, Sidney.** *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

**CHARTIER, Roger.** Debate Literatura e História. *Topói Revista de História*. Rio de Janeiro: PPG em História Social/UFRJ, 2000, p.197-216.

**FOUCAULT, Michel.** *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1995.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1997.

**FRAYZE-PEREIRA, João Augusto.** Do Império do Olhar à Arte de Ver. In: *Tempo Social* - Revista de Sociologia da USP, volume 7, São Paulo, 1995.

**GONÇALVES, José Reginaldo Santos.** *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil* – RJ: UFRJ.

**GUIA DE MUSEUS DO RIO GRANDE DO SUL** – Sistema Estadual de Museus da Secretaria Estadual da Cultura RS – Porto Alegre : SEMRS, 2002.

**GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado.** A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar. In: PESAVENTO, Sandra (Org.). *História Cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

**HALBWACHS, Maurice.** *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice Editora Revista dos Tribunais, 1990.

**LE GOFF, Jaques.** *História e Memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

**LE MOS, Maria Teresa Toríbio Brittes & MORAES, Nilson Alves** (organizadores). *Memória, Identidade e Representação*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

**LINS, Daniel.** Memória, Esquecimento e Perdão (Per-Dom). In: *Memória e Construção de Identidades*, RJ, 7 Letras, 2000.

**LORIGA, Sabina** – *A biografia como problema*. xerox

**MAESTRI FILHO, Mário José.** *O Escravo no Rio Grande do Sul: a charqueada e a gênese do escravismo gaúcho*, Caxias do Sul: EDUCS- EST, 1984.

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

**MENESES**, Ulpiano Bezerra de. *O lugar da pergunta e do estranhamento* – Jornal do MARGS – nº 58 – Junho de 2000 – Porto Alegre.

\_\_\_\_\_. O Patrimônio Cultural Entre o Público e o Privado. In: *O Direito à Memória: Patrimônio Histórico e Cidadania*, DPH SP, 1992.

\_\_\_\_\_. Identidade Cultural e Museus: Uma relação problemática- In: *Anais III Fórum Estadual de Museus* – RS – Santa Maria – 1992.

\_\_\_\_\_. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material* – Nº 2 – USP – São Paulo – 1994.

**MOUTINHO**, Mário C. *Museus e Sociedade: Reflexões sobre a função social do museu-* Cadernos de Patrimônio, Monte Redondo, Portugal, 1989.

**MUSAS** – Revista Brasileira de Museus e Museologia / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centro Culturais. Vol.1, n.1, Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

**NEDEL**, Letícia Borges. *Paisagens de Província: o regionalismo sul-riograndense e o Museu Júlio de Castilhos nos anos cinqüenta*. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Filosofia e Ciências, UFRJ, 1999.

**PESAVENTO**, Sandra J. (Coord.). *Memória Porto Alegre: espaços e vivências*. Porto Alegre: Ed. Universidade; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1991.

**PESAVENTO**, Sandra J. (org.). *História Cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre: Ed. Universidade, 2003.

**POLLAK**, Michael, Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos* vol. 2, n. 3. Rio de Janeiro: Ed. Vértice, 1989.

\_\_\_\_\_. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992.

**POSSAMAI**, Zita Rosane. *Nos Bastidores do Museu: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre* – Porto Alegre: Est Edições, 2001.

\_\_\_\_\_. Patrimônio e Museu: história e memórias da cidade. In: **Anos 90-** Revista do Pós Graduação em História, nº 14 – UFRGS – Porto Alegre, 2000.

**SAMPAIO**, Antonia de Oliveira – Escrevendo a História de nossos antepassados – Pelotas, 2004.

**SANTOS**, Myrian Sepulveda dos. *História, Tempo e Memória: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional*. Tese de mestrado – Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro, 1989.

**SHMIDT**, Benito. Biografia e regimes de historicidade. In: *Metis: História e Cultura/ UCS – V2. N3 Jan/Jun.2003 – Caxias do Sul – EDUCS, 2003.*

**STALLYBRASS**, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor – 2. ed*, Autêntica, Belo Horizonte, 2004.

**SUANO**, Marlene. *O que é Museu*. São Paulo: Brasiliense – 1986.

**VOLDMAN**, Danièle. Definições e usos - In: **AMADO**, Janaina – *Usos e Abusos da História Oral* – Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1996.

**MÉTIS: História & Cultura** – Universidade de Caxias do Sul – v.2. n.3. jan./jun.2003 – Caxias do Sul: EducS, 2003

## OUTRAS FONTES

- Depoimento Oral de Antoninha Berchon – 22/07/2004.
- Depoimento Oral João Vasques – setembro/2005
- Depoimento Oral Carla Gastaud.- novembro/2005
- Depoimento Oral Pedro Antônio Leivas Leite. – 22/07/2004
- Depoimento Oral Osvaldo Antunes Maciel.- 23/07/2004
- Depoimento Oral Luciana Renck Reis. 20/06/2005
- Entrevista com Zilda Maciel de Abreu Vicente, na presença de seu filho Aníbal Maciel de Abreu e Silva, em 16 de junho de 2001, no Rio de Janeiro, realizada por Fábio Vergara Cerqueira.
- Entrevista com Aníbal Maciel de Abreu e Silva, em 16 de junho de 2001, no Rio de Janeiro, realizada por Fábio Vergara Cerqueira.
- Artigo – Refúgio da Tradição – de Rafael Beck – Revista Estilo Zaffari – ano 5, nº 21.
- Taxações – Arquivo do Museu Municipal Parque da Baronesa
- Documentos Administrativos do Museu Municipal Parque da Baronesa -1982 a 2004
- Acervo Fotográfico do Museu Municipal Parque da Baronesa
- Relatório de Gestão – Sistema Estadual de Museus – período 1999 a 2002

- Acervo fotográfico Nestor Antunes Magalhães (fotos de museus americanos)