



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

AMANDA DE ALMEIDA OLIVEIRA

A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA COMO SUPORTE
PARA A COMUNICAÇÃO COM O PÚBLICO:
A CADEIRINHA DE ARRUAR DO MUSEU DE ARTE DA BAHIA

Salvador
2018

AMANDA DE ALMEIDA OLIVEIRA

**A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA COMO SUPORTE
PARA A COMUNICAÇÃO COM O PÚBLICO:
A CADEIRINHA DE ARRUAR DO MUSEU DE ARTE DA BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Museologia.

Orientador: Prof. Dr. José Cláudio Alves de Oliveira

Salvador
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Oliveira, Amanda de Almeida
O48 A Documentação Museológica como Suporte para a
Comunicação com o Público: a cadeirinha de
arruar do Museu de Arte da Bahia / Amanda de Almeida
Oliveira. -- Salvador, 2018.
111 f. : il

Orientador: José Cláudio Alves de Oliveira.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em
Museologia) -- Universidade Federal da Bahia,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

1. Sistema de documentação museológica. 2.
Cadeirinha de arruar. 3. Comunicação. 4. Museu de Arte
da Bahia. 5. Exposição. I. Oliveira, José Cláudio
Alves de. II. Título.

CDD. 069.5

AMANDA DE ALMEIDA OLIVEIRA

**A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA COMO SUPORTE PARA A
COMUNICAÇÃO COM O PÚBLICO: A CADEIRINHA DE ARRUAR DO MUSEU
DE ARTE DA BAHIA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 31 de julho de 2018.

José Cláudio Alves de Oliveira - Orientador

PhD em Comunicação e Cultura Contemporânea, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Pós-doutorado em Comunicação e Tecnologias, pela UMinho, Portugal

Universidade Federal da Bahia

Lídia Maria Batista Brandão Toutain

Doutora em Filosofia pela Universidad de León, Espanha

Universidade Federal da Bahia

Cecília Conceição Moreira Soares

Pós-doutorado em Educação, pela Universidade do Sudoeste da Bahia (UESB)

Doutora em Antropologia, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Universidade Estadual da Bahia

Aos meus mestres: América e Milton, por todo o amor e dedicação.
Às minhas irmãs, Ana e Alane, pelo amor e amizade.
Aos meus ancestrais, minha fortaleza. *Okan, okan!*
Àqueles que carregaram cadeirinhas de arruar, meus respeitos.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal da Bahia e ao Programa de Pós-graduação em Museologia por me oportunizar a realização deste estudo.

Ao Instituto Brasileiro de Museus pelo incentivo e investimento na minha qualificação profissional.

Ao meu orientador Prof. José Cláudio Alves de Oliveira por confiar em mim e acreditar na minha capacidade, pela sensibilidade de compreender os meus momentos difíceis, pelo respeito ao meu objeto de pesquisa e por abrir meu olhar para o universo da comunicação.

Aos meus pais e minhas irmãs pelo apoio, paciência e pela sensibilidade de entender no dia-dia a importância dessa pesquisa na minha estadia na Bahia. A Joe, por todos os momentos tranquilos e difíceis e com tanto amor fez desta minha importante tarefa algo mais leve e alegre.

À minha tia São pelo apoio e carinho dedicado nesse momento e sempre.

Ao Axé Toloji, o meu alicerce. Ao meu Pai André Sá o primeiro incentivador para esta caminhada. À Rafaela Garcez e Carla Dias, pelos gestos de amizade que me deram força em prosseguir na luta.

Ao meu amigo irmão Alexandre Feitosa por acreditar na minha pesquisa, por me apresentar as cadeirinhas de arruar do Velho Mundo, pelos registros sobre cadeirinhas por onde passava, pelos momentos compartilhados juntos neste trabalho, pelos livros presenteados e, sobretudo, por ser o “fotógrafo oficial” nas andanças desta pesquisa.

A Cássio Beribá por ser o parceiro nesta luta, nas trocas de conhecimento e vivências, nas dúvidas e certezas que permearam nossa vida acadêmica. Muitos sorrisos, risos e algumas lágrimas compartilhadas. Agradeço a Mamãe Oxum pela grande amizade conquistada neste mestrado.

A todos os amigos do Ibram que me incentivaram a dar o primeiro passo para o mestrado: Aline Medeiros, Poliana Rocha, Marcus Albanez, Rose Miranda, Rafaela Almeida e Ana Carolina Cruz. Agradeço também a Daniela Pinna e Henrique Oliveira por ajudar nos encaminhamentos desta minha capacitação.

Às amigas Gleice Maria Pereira pela disponibilidade em me auxiliar nas pesquisas em arquivos e por todo apoio durante o mestrado; Val Cândido pela generosidade de pesquisadora, pelo

incentivo e auxílio, pela disponibilidade e pelos livros compartilhados; Jô Nascimento pelo estímulo, pela força e pela presença mesmo distante.

Aos colegas do mestrado, em especial, a Eduardo Fróes e a Maris Stella Novaes pelas trocas e momentos vividos.

Às Professoras Maria Helena Flexor e Cecília Soares, da Banca de Qualificação, pelas indicações de pesquisa, comentários e recomendações que possibilitaram o enriquecimento desta dissertação.

À Profa. Suely Ceravolo, sempre acessível, pelas orientações no Tirocínio Docente, pelas referências e as frutíferas discussões sobre Documentação Museológica. À Profa. Heloísa Barbuy pela disponibilidade e auxílio.

Ao Museu de Arte da Bahia, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional dos Coches, Instituto Moreira Salles e Museu Paulista da Universidade de São Paulo e aos profissionais dessas instituições que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

À Bahia, que terra mais linda não há! Agradeço por me receber de braços abertos.

Em especial, sou grata a Olorum! Sou grata aos meus Orixás e aos meus Encantados pelo amor e aos sábios ensinamentos que me levam a trilhar o melhor caminho. Com Eles cheguei aqui. Amor e fé, meu Pai! Atotô!

OLIVEIRA, Amanda de Almeida. A documentação museológica como suporte para comunicação com o público: a cadeirinha de arruar do Museu de Arte da Bahia. 115 f. il. 2018. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

A presente pesquisa tem como propósito analisar o processo de informação produzido e gerido pelo Sistema de Documentação Museológica (SDM) e averiguar como a sua operação repercute no conteúdo apresentado na exposição de longa-duração do museu, a partir do estudo de caso da cadeirinha de arruar do Museu de Arte da Bahia (MAB). Considerando que a representação está sujeita ao modo como o objeto é documentado no museu e, caso haja equívocos na sua aplicação, pode causar distorções, o que influenciará nas interpretações do objeto ou mesmo torná-lo imperceptível ao público na exposição. A pesquisa possui aspectos teóricos e práticos. A teoria envolveu um levantamento bibliográfico que perpassa as discussões nas áreas da Museologia, Comunicação e Ciência da Informação; e a prática ocorre na análise da *poiese* do MAB, em específico visualizada no SDM, e na pesquisa de campo com a utilização do método da observação da exposição do MAB. A partir dessa análise, foi realizado um estudo comparativo com o Museu Histórico Nacional, do Rio de Janeiro e o Museu Nacional dos Coches, de Portugal, que possuem exemplares de cadeirinhas de arruar nas suas coleções, para verificar o processo da informação na relação SDM/exposição. Esse trabalho envolveu também a pesquisa histórica com o uso de fontes iconográficas, anúncios de jornais de época e relatos dos viajantes para investigar as relações que envolvem a cadeirinha de arruar, compreendendo o contexto histórico de seu uso e produção, a mão-de-obra escrava e a evolução do transporte urbano. Do mesmo modo, foi realizado estudos para identificar as origens desse meio de transporte e o uso em outras culturas. Os resultados da pesquisa constataram que a produção de informação no SDM e a comunicação contínua com outros sistemas do museu possibilitam a disseminação de informação, refletindo no conteúdo apresentado sobre o objeto e as coleções na exposição, foco da comunicação do museu mediadora para com o público.

Palavras-chave: Sistema de documentação museológica. Cadeirinha de arruar. Comunicação. Museu de Arte da Bahia. Exposição.

OLIVEIRA, Amanda de Almeida. The museological documentation as support for communication with the public: the sedan chair of the Museum of Art of Bahia. 115 f. il. 2018. Master Dissertation - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

ABSTRACT

The present research aims to analyze the information process produced and managed by the Museum Documentation System (SDM) and to investigate how its operation has repercussions on the content presented in the long-term exhibition of the museum, from the case study of the sedan chair of the Museum of Art from Bahia (MAB). Considering that representation is subject to the way the object is documented in the museum and, if there are misconceptions in its application, it can cause distortions, which will influence in the interpretations of the object or even make it imperceptible to the audience in the exhibition. The research has theoretical and practical aspects. The theory involved a bibliographical survey that pervades the discussions in the areas of Museology, Communication and Information Science; and the practice occurs in the analysis of MAB poesis, specifically visualized in SDM, and in field research using the MAB exposure observation method. From this analysis, a comparative study was carried out with the National Historical Museum, of Rio de Janeiro and the National Coach Museum of Portugal that have models of sedan chairs in their collections, to verify the information process in the SDM / exposition relationship. This work also involved historical research using iconographic sources, period newspaper ads and travelers' reports to investigate the relationships involving the sedan chair, including the historical context of its use and production, slave trade, and the evolution of urban transportation. In the same way, studies were carried out to identify the origins of this transport medium and the use in other cultures. The results of the research showed that the production of information in the SDM and the continuous communication with other systems of the museum allows the dissemination of information, reflecting in the content presented on the object and the collections in the exhibition, focus of the mediator communication with the public.

Keywords: Museological documentation system. Sedan chair. Communication. Museum of Art from Bahia. Exhibition.

OLIVEIRA, Amanda de Almeida. La documentación museológica como soporte para comunicación con el público: la silla de manos del Museo de Arte de Bahía. 115 f. il. 2018. Disertación de Maestría - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMEN

La presente investigación tiene como propósito analizar el proceso de información producido y gestionado por el Sistema de Documentación Museológica (SDM) y averiguar cómo su operación repercute en el contenido presentado en la exposición de larga duración del museo, a partir del estudio de caso de silla de manos del Museo de Arte de Bahía (MAB). Considerando que la representación está sujeta a la forma en que el objeto se documenta en el museo y, si hay equívocos en su aplicación, puede causar distorsiones, lo que influenciará en las interpretaciones del objeto o incluso hacer que sea imperceptible al público en la exposición. La investigación tiene aspectos teóricos y prácticos. La teoría involucró un levantamiento bibliográfico que atravesó las discusiones en las áreas de la Museología, Comunicación y Ciencia de la Información; y la práctica ocurre en el análisis de la poesis del MAB, en específico visualizada en el SDM, y en la investigación de campo con la utilización del método de la observación de la exposición del MAB. A partir de ese análisis, se realizó un estudio comparativo con el Museo Histórico Nacional, de Rio de Janeiro y el Museo Nacional de los Coches, de Portugal que poseen ejemplares de silla de manos en sus colecciones, para verificar el proceso de información en la relación SDM / exposición. Este trabajo involucró también la investigación histórica con el uso de fuentes iconográficas, anuncios de periódicos de época y relatos de los viajeros para investigar las relaciones que envuelven la sillita de arruinar, comprendiendo el contexto histórico de su uso y producción, la mano de obra esclava y la evolución del transporte urbano. De la misma manera, se realizaron estudios para identificar los orígenes de ese medio de transporte y el uso en otras culturas. Los resultados de la investigación constataron que la producción de información en el SDM y la comunicación continua con otros sistemas del museo posibilitan la disseminación de información, reflejando en el contenido presentado sobre el objeto y las colecciones en la exposición, enfoque de la comunicación mediador con el público.

Palabras clave: Sistema de documentación museológica. Silla de manos. Comunicación. Museo de Arte de Bahía. Exposición.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Fragmento de pedra em alto-relevo: mostra Djehutihotep viajando com pompa e com proteção.....	18
Figura 2	Ilustração de cadeirinha utilizada na Roma Antiga.....	19
Figura 3	Palanquim chinês.....	19
Figura 4	Cadeirinha da Casa do Rei (1770). Palácio de Versalhes.....	21
Figura 5	Cadeirinhas utilizadas pelo Papa Leão XVIII e o Papa João XXIII. Museu do Vaticano.....	22
Figura 6	Papa João XXIII sentado na sede gestatória.....	22
Figura 7	Volta à cidade de um proprietário de chácara.....	23
Figura 8	Desenho de uma serpentina.....	24
Figura 9	Enterro do filho de um rei negro.....	24
Figura 10	Hospício de Nossa Senhora da Piedade (Salvador - BA).....	25
Figura 11	Modelo de cadeirinha, por Carlos Julião.....	26
Figura 12	Modelo de cadeirinha, por H. Lewis.....	26
Figura 13	Modelo de cadeirinha, por J.-B. Debret.....	26
Figura 14	Modelo de cadeirinha, por Maria G. Callcott.....	26
Figura 15	Cadeirinha de arruar do Museu de Arte da Bahia.....	27
Figura 16	Transporte de uma criança branca para ser batizada.....	28
Figura 17	Cadeirinhas do Museu Paulista (cadeira citada à esquerda).....	30
Figura 18	Imagem de um bonde (à direita). Salvador, BA. [1870-1880]. Atual Praça Castro Alves.....	33
Figura 19	Senhora na liteira com dois escravos, c.1860. Salvador, BA.....	36
Figura 20	Escravos transportando homem numa liteira. Salvador, BA, 1869.....	41
Quadro 1	Categorias de informação do objeto.....	46
Figura 21	Detalhe da cobertura.....	48
Figura 22	Detalhe da cobertura.....	48
Figura 23	Detalhe da cobertura.....	48
Figura 24	Cobertura.....	48
Figura 25	Cortina.....	49
Figura 26	Detalhe da cortina.....	49
Figura 27	Varal: parte frontal.....	49
Figura 28	Detalhe do varal.....	49
Figura 29	Sustentação do varal.....	50
Figura 30	Cadeira com estrado.....	50
Figura 31	Assento.....	51
Figura 32	Detalhe do espaldar.....	51
Quadro 2	Procedimentos e instrumentos técnicos da documentação museológica.....	57
Figura 33	Organograma do MAB.....	63
Figura 34	Ficha de catalogação da cadeirinha de arruar do MAB.....	67
Figura 35	Ficha de Inventário de uma cadeirinha do Museu Histórico Nacional.....	70
Figura 36	Tela do sistema de catalogação Tainacan + Museu.....	71
Figura 37	Ficha de Inventário de uma cadeirinha do Museu Nacional dos Coches.....	72
Quadro 3	Categorização da cadeirinha de arruar (tesauro).....	74
Figura 38	Modelo Shannon & Weaver.....	77
Figura 39	Fluxo da informação objeto / público.....	83
Figura 40	Composição (sentido direito).....	88
Figura 41	Composição (sentido esquerdo).....	88
Figura 42	Sala Escola Baiana de Pintura.....	89
Figura 43	Sala das artes decorativas.....	89

Figura 44	Legenda da cadeirinha de arruar.....	89
Figura 45	Localização da legenda da cadeirinha.....	89
Figura 46	Tela inicial.....	90
Figura 47	Tela com créditos.....	90
Figura 48	Tela <i>menu</i> acervo.....	90
Figura 49	Tela mobiliário.....	91
Figura 50	Texto cadeirinha.....	91
Figura 51	Tela para ouvir áudio.....	91
Figura 52	Legenda e <i>QR Code</i>	91
Figura 53	Leitura do <i>QR Code</i>	91
Figura 54	Texto da exposição com ilustração.....	93
Figura 55	Texto sobre a cadeirinha de arruar.....	93
Figura 56	Maquete: uso da rede.....	93
Figura 57	Liteiras e cadeirinhas.....	93
Figura 58	Cadeirinhas de arruar do MHN.....	94
Figura 59	Texto cadeirinhas e liteiras.....	94
Figura 60	Exposição MNC.....	95
Figura 61	Cadeirinhas do MNC.....	95
Figura 62	Público na exposição.....	95
Figura 63	Legenda.....	95
Figura 64	Totem interativo MNC.....	96
Figura 65	Visita virtual ao interior da cadeirinha.....	96
Figura 66	Enquadramento histórico.....	96
Figura 67	Caracterização técnica.....	96

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AFRICOM	International Council of African Museums
CDWA	Categories for the Description of Works of Art
CIDOC	Comité International pour la Documentation
Ibram	Instituto Brasileiro de Museus
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ICOM	International Council of Museums
LIDO	Lightweight Information Describing Objects
MAB	Museu de Arte da Bahia
MHN	Museu Histórico Nacional
MNC	Museu Nacional dos Coches
SDM	Sistema de Documentação Museológica
SIMBA	Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	A CADEIRINHA DE ARRUAR: UM VEÍCULO DE INFORMAÇÃO....	18
2.1	O USO EM OUTRAS CULTURAS.....	18
2.2	TRÊS SÉCULOS DE USO NO BRASIL.....	23
2.3	SÍMBOLO DE UMA SOCIEDADE ESCRAVISTA.....	34
3	A REPRESENTAÇÃO DO OBJETO MUSEALIZADO.....	44
3.1	A MUSEALIZAÇÃO DO OBJETO.....	44
3.2	A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA: ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA.....	52
3.2.1	Os Instrumentos Técnicos da Documentação Museológica.....	57
3.3	UMA ANÁLISE DO SISTEMA DE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DO MUSEU DE ARTE DA BAHIA.....	61
3.4	A REPRESENTAÇÃO DA CADEIRINHA DE ARRUAR NO MUSEU.....	66
4	A COMUNICAÇÃO ENTRE O OBJETO E O PÚBLICO NA EXPOSIÇÃO.....	77
4.1	A COMUNICAÇÃO E SEUS EFEITOS.....	78
4.2	MUSEU, LUGAR DE COMUNICAÇÃO.....	81
4.3	A EXPOSIÇÃO E O OBJETO MUSEALIZADO.....	83
4.3.1	A Cadeirinha de Arruar na Exposição do Museu de Arte da Bahia.....	87
4.3.2	A Cadeirinha de Arruar na Exposição do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional dos Coches.....	92
4.3.3	Uma Análise Comparativa sobre as Exposições.....	97
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
	REFERÊNCIAS.....	103

1 INTRODUÇÃO

A origem desta pesquisa está relacionada ao ensaio monográfico desenvolvido no curso de graduação em Museologia¹, cujo objetivo era estudar um objeto musealizado das artes decorativas. Numa visitação à exposição de longa-duração do Museu de Arte da Bahia (MAB), logo à primeira vista, interessei-me por um exemplar de uma cadeirinha de arruar, exposta no segundo pavimento do museu, motivada pela sua apresentação estética, compreendendo-a, até aquele momento, como um mobiliário. Fato contribuído por em sua legenda conter apenas estas informações: *cadeira de arruar, madeira pintada, tecido e couro, Bahia, séculos XVIII-XIX*.

Para a minha surpresa, quando realizei a pesquisa bibliográfica tive o conhecimento de que o objeto escolhido não era um mobiliário de interiores, mas sim um dos meios de transporte mais utilizado no Brasil entre os séculos XVIII e XIX. A partir disso, houve a inquietação de compreender, de forma mais ampla, os significados que envolvem a cadeirinha de arruar e, sobretudo, verificar o processo de comunicação na relação objeto e público no espaço expositivo do museu.

No âmbito profissional, os trabalhos desempenhados na área de documentação museológica e de expografia no MAB, na Diretoria de Museus da Bahia e no Museu Afro Brasil - SP, além das atividades de elaboração de políticas públicas para a gestão de acervos museológicos no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) me motivaram a abordar a relação entre esses dois planos essenciais do processo de musealização (documentação e exposição).

Essas experiências relatadas, principalmente, enquanto visitante do Museu de Arte da Bahia, foram determinantes para a escolha do projeto de pesquisa do mestrado. Diante disso, a pesquisa teve como objetivo inicial analisar e comparar a informação que é produzida pela documentação e o conteúdo apresentado sobre o objeto na exposição. É nesse contexto de aproximação ou distanciamento do que pode produzir a documentação e a comunicação na área expositiva que utilizei como exemplo a cadeirinha de arruar do MAB.

Durante a pesquisa, percebi que apenas a análise da documentação da cadeirinha de arruar do MAB era insuficiente. Houve a necessidade de observar a *poiese* do Sistema de Documentação Museológica (SDM) do MAB para verificar se a falta de informação da documentação da cadeirinha de arruar era uma questão pontual. Para alcançar esse objetivo analisei a documentação de mais sete objetos do acervo que estão em exposição. Em paralelo,

¹ Trabalho realizado para a disciplina de Arte Decorativa do curso de graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia, em 2002.

foi observado o processo de informações dentro do SDM e a sua comunicação com os outros subsistemas do Museu.

Como previsto inicialmente na pesquisa, realizei um estudo comparativo com dois museus que possuem no seu acervo a cadeirinha de arruar: o Museu Histórico Nacional (MHN) e o Museu Nacional dos Coches (MNC), de Portugal. O MHN foi escolhido por possuir um acervo com objetos diversos voltados para a história e o MNC por ser um museu especializado em meios de transportes antigos. Nesse comparativo, analisei os instrumentos técnicos da documentação museológica utilizados para o registro e a catalogação, o funcionamento do SDM e a exposição de longa-duração que estão expostas as cadeirinhas de arruar.

Mais um objetivo específico deste trabalho foi estudar o contexto histórico-cultural da cadeirinha de arruar no Brasil e no exterior o que demandou, devido às novas descobertas no decorrer da pesquisa, um capítulo exclusivo para tratar de diversos aspectos inerentes a esse objeto musealizado.

Para alcançar os objetivos estabelecidos na pesquisa, a metodologia adotada foi exploratória e descritiva, a partir da abordagem qualitativa, empregando o método de estudo de caso “cadeirinha de arruar do Museu de Arte da Bahia”. O trabalho envolveu um levantamento bibliográfico que decorreu todo o estudo para a fundamentação teórica nas áreas da Museologia, Comunicação e Ciência da Informação como referência para o estudo da cadeirinha de arruar.

A pesquisa de campo foi realizada no MAB, utilizando o método da observação do público na exposição de longa-duração. Foi realizado um estudo comparativo entre o MAB, o MHN e o MNC para projetar uma análise mais criteriosa e comparativa da documentação da cadeirinha e a exposição. A pesquisa documental envolveu os documentos produzidos e geridos no SDM do MAB e, sobretudo, as fontes iconográficas, os anúncios de jornais de época, relatos dos viajantes e demais documentos utilizados na pesquisa histórica sobre a cadeirinha de arruar.

Inicialmente, ressalto que neste trabalho utilizo os termos cadeirinha, cadeirinha de arruar e cadeira de arruar para designar o mesmo objeto. Do mesmo modo, uso na pesquisa tanto as siglas como o nome dos museus para mencioná-los.

Para desenvolver a pesquisa delinee um percurso que se estruturou em três capítulos que abordam o objeto antes da musealização, a representação do objeto musealizado no SDM e a apresentação do objeto na exposição. O trabalho exigiu, primeiramente, uma investigação para compreender o que esse objeto representou nos costumes do Brasil do século XVIII e XIX. Em seguida, analisei o SDM e como o seu funcionamento interfere diretamente na

representação da cadeirinha no museu e, conseqüentemente, como essa representação influencia na leitura do objeto no espaço expositivo.

Diante disso, o capítulo denominado *A cadeirinha de arruar: um veículo de informação* apresenta as origens e o uso no Brasil da cadeirinha de arruar, além da mão-de-obra escrava empregada para a atividade desse meio de transporte.

Antes do desenvolvimento dessa pesquisa, a minha compreensão sobre a cadeirinha era de um objeto típico da cultura brasileira, uma evolução do uso da rede como meio de locomoção, sem sofrer diretamente influências dos veículos semelhantes utilizados na Ásia e nas civilizações antigas do Egito e Roma. A partir de novas leituras e do conhecimento da existência do MNC, pude perceber que a cadeirinha de arruar foi um costume de alguns países da Europa usado em diferentes épocas. Contudo, com maior predominância nos séculos XVIII e XIX.

A ida ao Museu Nacional dos Coches possibilitou conhecer, de modo mais aprofundado, a cadeirinha na cultura europeia, visto que tive acesso aos países próximos a Portugal e pude verificar nos museus e palácios, principalmente da França e da Itália. Na França, pude ver modelos de cadeirinhas no Museu Petit Palais, e no Museu do Louvre, pinturas que retratam o seu uso. Também na França, no Palácio de Versalhes, vi em exposição os modelos de cadeirinhas utilizadas pela nobreza, e no Museu do Vaticano pude observar as cadeirinhas da Igreja Católica que foram utilizadas pelos Papas.

Na Espanha, precisamente em Valência, no Museu Nacional de Cerâmica e Artes Santuárias González Martí, há um modelo de cadeirinha de arruar, comprovando o uso também na cultura espanhola. No Museu do Cabido da Sé, na Sé de Lisboa, em Portugal, há um exemplar da sedia gestatória que era utilizada em cerimônias solenes apenas pelos Papas e pelos cardeais-patriarcas de Lisboa.

O uso do ciberespaço foi de significativa relevância para esse capítulo por facilitar o acesso a documentos históricos, a obras antigas e fontes iconográficas disponíveis nas plataformas digitais de instituições como a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Biblioteca Digital do Senado Federal, Biblioteca Digital Luso-Brasileira, Biblioteca Nacional Digital, Biblioteca Virtual do Museu Histórico Nacional e Brasileira Eletrônica da UFRJ.

Nesse universo virtual, destaco a Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional, que possibilitou o acesso aos periódicos da Bahia do período de 1810 a 1900. Neles constam anúncios de fuga, desaparecimento, venda, leilão, compra e aluguel de carregadores de cadeirinha de arruar; anúncios de vendas e fabricos de cadeirinhas; publicação de declarações,

aviso e relatórios relacionados ao tema. Esse material trouxe ao estudo um conteúdo descritivo sobre quem era os carregadores, além de informações detalhadas que possibilitaram compreender melhor o universo cultural de uma sociedade escravista do qual a cadeirinha de arruar estava inserida.

O capítulo *A Representação do Objeto Musealizado* traz aspectos teóricos e práticos para tratar da representação do objeto musealizado, partindo da premissa que a representação do objeto no museu ocorre dentro do SDM. Para compreender o objeto musealizado, iniciei conceituando a noção de objeto a partir da contribuição teórica de Baudrillard (2009). O objeto no museu passa pelo processo de musealização. A musealização é percebida como um processo complexo que implica em variadas ações. Para essa discussão, estudei diversos autores da Museologia como Guarnieri (1990), Desvallées e Mairesse (2013), entre outros. Diante disso, busquei abordar o objeto musealizado, enquanto um artefato, considerando, sobretudo, o seu valor informacional e o seu caráter interpretativo.

Em sequência, o capítulo é dedicado à documentação museológica. Observei a necessidade de discutir esse tema, tanto como uma disciplina da Museologia, como uma atividade do museu. É mostrado os seus antecedentes, de acordo com Torres (2002); e as suas vertentes teóricas, a partir de autoras como Nascimento (1994), Ferrez (1991), Ceravolo e Tálamo (2000, 2007) e Torres (2002). São apresentados os instrumentos técnicos da documentação museológica para demonstrar que abrangem informações de cunho administrativo e informações de estudos especializados ou científicos.

O desafio dessa pesquisa foi observar o problema da falta de informação na documentação museológica e no espaço expositivo como uma questão sistêmica, a partir do estudo de caso da cadeirinha de arruar do MAB. Nessa perspectiva, discuti, de acordo com Luhmann (2006), os conceitos de sistema, *poiese*, *autopoiese* e ambiente para compreender a função e a operação do SDM. A partir disso, fiz uma análise da *poiese* do SDM do Museu de Arte da Bahia e observei como interfere na catalogação da cadeirinha de arruar e de outros objetos do acervo. A partir daí realizei um estudo comparativo sobre a documentação da cadeirinha de arruar do MAB, do MHN e do MNC para averiguar o conteúdo informacional produzido e gerido entre os SDMs dessas instituições, e como isso afeta na representação do objeto.

No último capítulo, *A comunicação entre o objeto e o público na exposição*, examinei a representação da cadeirinha de arruar no espaço expositivo e como essa representação sofre

influências do que é produzido no SDM. Nesse contexto, observei como essas informações apresentadas na exposição repercutem na comunicação com o público.

Inicialmente, discuti premissas da Teoria da comunicação como o conceito de comunicação, a relação emissor/mensagem/receptor, repertório, as improbabilidades da comunicação e os efeitos para com o público/audiência. Para esse debate, foram utilizados teóricos como Luhmann (2006), Stockinger (2001), Gomes (2004), Coelho Netto (1983).

Após discutir conceitos da Teoria da Comunicação, abordei a questão da comunicação no museu. Vale ressaltar que não foi utilizado o termo “comunicação museológica” por não identificar durante o levantamento bibliográfico uma fundamentação teórica suficiente para utilizá-lo. Portanto, nesse trabalho, entendo que ocorre o fenômeno da comunicação dentro do espaço museu. O enfoque desse capítulo é a comunicação na exposição na relação objeto/público, apoiado em teóricos da Museologia que abordam o assunto: Cury (2005a, 2005b, 2005c) e Castro (2009).

A pesquisa é concluída com a análise da apresentação da cadeirinha de arruar e a sua representação na exposição de longa-duração do MAB. O estudo comparativo é realizado também nas exposições do MHN e do MNC. A partir dessa análise, discuti o uso do conteúdo informacional do objeto na exposição e os efeitos para a comunicação com o público. Verifiquei ainda os recursos expográficos utilizados, e se ocorre a subutilização da informação sobre o objeto. Partindo do pressuposto de que pouco conteúdo na exposição pode causar uma leitura equivocada sobre o objeto ou mesmo torná-lo imperceptível ao público.

A minha terra, a minha terra
A minha terra onde eu nasci
Tenho saudade, da minha terra
Ela lá, e eu aqui

(Cantiga popular)

Ilẹ mi, ilẹ mi
Ilẹ mi nibiti a ti bi mi
Mo padanu ilẹ mi
O wa nibẹ ati Mo nibi

2 A CADEIRINHA DE ARRUAR: UM VEÍCULO DE INFORMAÇÃO

2.1 O USO EM OUTRAS CULTURAS

A cadeirinha de arruar, como o próprio nome sugere, pode ser definida como uma cadeira às ruas. Esse objeto era um meio de transporte urbano, carregado por dois ou mais homens, para transportar somente uma pessoa sentada. No Brasil, foi muito utilizado por ricos e nobres durante os séculos XVIII e XIX, destinado, sobretudo, às pequenas viagens.

Esse tipo de condução não se trata de uma invenção brasileira. O seu uso remete às antigas civilizações romana e egípcia. Há testemunhos que evidenciam a sua utilização no Egito por volta de 2000 a.C. para transportar rainhas, faraós e nomarcas². Na coleção egípcia do British Museum, pode ser vista a cena de quatro servos carregando o nomarca Djehutyhotep numa cadeira, em um fragmento de pedra pintado em relevo (Figura 1). Na Roma Antiga, entre outros meios de locomoção, espécies de cadeirinhas, conduzidas por dois ou quatro escravos, circulavam nas ruas transportando membros da família imperial e os senhores abastados, assim como era utilizado também como transporte de aluguel para o restante da população romana³ (Figura 2).

Figura 1 - Fragmento de pedra em alto-relevo: mostra Djehutyhotep viajando com pompa e com proteção. 1850 a.C. (cerca)



Fonte: Coleção British Museum

² Aqueles que governam um nomo, divisão territorial do antigo Egito.

³ ERDKAMP, Paul. *The Cambridge companion to ancient Rome*. Cambridge University Press: Cambridge / Inglaterra, 2012. p. 254 - 260.

Figura 2 - Ilustração da liteira romana, utilizada na Roma Antiga



Fonte: Florida Center for Instructional Technology

Tradição também em alguns países da Ásia, na China, o registro mais antigo da presença do palanquim⁴ é nos primórdios da Dinastia Qin (221 a.C.- 206 a.C). Nas ruas de Macau era comum ver as senhoras mais abastadas usando modelos de palanquim ricamente decorados, como observado pelo viajante inglês Peter Mundy, em 1637. A depender do tamanho do percurso, o número de carregadores podia ser entre dois a oito para se revezarem, realizado tanto por homens como por mulheres. A cadeirinha foi utilizada em território chinês até a primeira metade do século passado, com maior popularidade nas regiões de Hong Kong e Macau (Figura 3). Contudo, esse meio de transporte continuou presente nas cerimônias religiosas, principalmente nas zonas rurais. A tradição do palanquim da noiva permaneceu viva até a década de 1960. Atualmente, é uma atração apenas turística⁵.

Figura 3 - Palanquim chinês



Fonte: Revista Macau (2014, n. 40, p. 96)

⁴ Denominação da cadeirinha de arruar chinesa.

⁵ PALANQUIM CHINÊS. Revista Macau, Macau / China, n. 40, out. 2014.

Na Europa, a cadeirinha ressurgiu no final do século XVI e permaneceu até o século XIX, em países como Portugal, Espanha, Inglaterra e França. Particular ou de aluguel, era o meio de transporte menos dispendioso, tornando-se a locomoção mais usada para viagens curtas nas grandes cidades congestionadas de carruagens, com ruas estreitas e mal pavimentadas. A partir da coleção de alguns museus europeus, é possível perceber como a cadeirinha de arruar fez parte do cotidiano daquela sociedade entre os séculos XVII e XIX, um costume que não se restringia somente à nobreza, à burguesia ou à Igreja, sendo acessível a toda população que pudesse pagar pelo serviço. Em Portugal, o seu uso era restrito aos nobres, à Igreja e a transportar doentes⁶.

Assim como a liteira⁷, as cadeirinhas na Europa eram fabricadas em oficinas especializadas, com decoração requintada ao estilo da época, tanto na parte externa como no seu interior. Algumas mais simples, outras com ornamentações mais exuberantes; a maioria possuía na parte traseira das caixas o brasão de armas do seu proprietário, destacando-se nas ruas. Conforme o peso do passageiro, a cadeira era transportada por dois ou quatro servos, suspensa por dois varais amovíveis, com porta de acesso frontal. Alguns modelos continham teto de levantar.

O serviço de aluguel foi criado no século XVII em várias cidades europeias, cujas rotas e tarifas eram fixadas antecipadamente. Devido a sua popularidade, em 1617, Paris criou a sua primeira companhia destinada a esse tipo de serviço. Em Versalhes, na França, desde 1677, existiam as cadeirinhas públicas com o serviço de *chaises blues*. No Palácio de Versalhes, elas circulavam nos pátios, jardins, inclusive no interior do castelo. Eram proibidas no pátio de mármore, restrito apenas às cadeirinhas da família real⁸ (Figura 4).

⁶ INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. *O Museu Nacional dos Coches*. Lisboa / Portugal: IPM, 2007.

⁷ Assemelha-se à cadeirinha de arruar. Veículo sem rodas, transportada por dois animais, atreladas aos varais nas extremidades dianteira e traseira. Possui duas portas laterais e dois a quatro lugares.

⁸ DELALEX, Hélène. *La galerie des carrosses*: Château de Versailles. Paris / França: Éditions Artlys, 2016.

Figura 4 - Cadeirinha da Casa do Rei (1770). Palácio de Versalhes



Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

Por ser considerada à época um transporte essencialmente prático, a cadeirinha foi a condução usual da Família Real de Portugal, das senhoras da nobreza, dos membros do Clero e das pessoas enfermas. No século XVII, devido à quantidade excessiva de cadeirinhas, liteiras e carruagens nas ruas, a Realeza proibiu temporariamente a sua circulação nas ruas de Lisboa⁹.

No Vaticano, o uso desse tipo de locomoção foi algo comum em alguns papados, como pode ser observado no Pavilhão de Carruagens, do Museu do Vaticano, onde estão expostas cinco cadeirinhas de arruar (Figura 5). Um dos exemplares foi originalmente utilizado no pontificado do Papa Pio XII e retornou à sua função em setembro de 1962 para transportar o Papa João XXIII do Palácio Apostólico à Sala de Paramentos quando enfermo não conseguia caminhar ou ficar em pé. Outro destaque dessa coleção é uma cadeirinha, do século XIX, doada pela Arquidiocese de Nápoles ao Papa Leão XIII em comemoração ao quinquagésimo aniversário de sua ordenação sacerdotal em forma de um barco, como uma alegoria da Igreja Católica, tendo o Sumo Pontífice ao seu leme¹⁰.

⁹ INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. *O Museu Nacional dos Coches*. Lisboa / Portugal: IPM, 2007.

¹⁰ Informações coletadas na exposição do Pavilhão de Carruagem, Museu do Vaticano / Itália, em 28/9/2017.

Figura 5 - Cadeiras utilizadas pelo Papa Leão XVIII e o Papa João XXIII. Museu do Vaticano



Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

Outro tipo de cadeirinha de uso da Igreja Católica foi a ostentosa sede gestatória¹¹, a antecessora do Papamóvel (Figura 6). Mais do que uma cadeira, foi um trono portátil rodeado de leques de penas de avestruz, decorada com marchetaria de marfim, forrada em seda vermelha com ornatos de ouro, usado principalmente para carregar o papa em cerimônias solenes na Basílica de São Pedro no Vaticano, junto a um cortejo de guardas nobres. Essa cadeira de braço foi utilizada pela última vez pelo Papa João Paulo I, em 1978.

Figura 6 - Papa João XXIII sentado na sede gestatória



Fonte: Instituto Humanitas Unisinos

¹¹ Cadeira, semelhante a um andor, para condução do papa nas solenidades pontificiais.

2.2 TRÊS SÉCULOS DE USO NO BRASIL

No Brasil, em meados do século XVI, a rede¹² foi adaptada como um tipo de locomoção tanto urbana como rural, usada suspensa por um varal de bambu aos ombros de dois índios, tornando-se a precursora da cadeirinha de arruar. Diferente da cadeirinha, o transportado repousava deitado numa rede (Figura 7). Em 1583, há relatos do jesuíta português Fernão Cardim (1847, p. 13) sobre a utilização da rede para a locomoção de missionários: “partimos para a aldêa do Espirito Sancto, sete léguas da Bahia, com alguns trinta índios, que com seus arcos e frechas vieram para acompanhar o padre; e revezados de dous em dous o levaramn'uma rede.”

Figura 7 - Volta à cidade de um proprietário de chácara



Fonte: Debret (1989, p. 108)

Com o decorrer do uso, a rede foi aperfeiçoada e foi-lhe acrescentado um longo pano caído sobre o varal para a proteção dos passageiros, tanto contra o sol quanto contra a chuva. O seu uso, no século XVII, tornou-se cada vez mais comum entre as senhoras de famílias ricas. Ainda no final do século XVI, a rede ganhou novos aparatos, proporcionando mais conforto ao carregado e uma aparência mais sofisticada.

“[...] o pano que cobria a rêde transformou-se em cortinas pendentes de um dossel que se apoiava na trave de suspensão. O gôsto artístico do povo começou também a se desenvolver ornamentando com figuras diversas a cúpula e a vara desta rêde.”. (BOTELHO, 1943, p. 448).

¹² Conhecida vulgarmente como rede de descanso ou rede de dormir. A rede é um utensílio doméstico, de origem indígena. De acordo com Cascudo (2003), a carta de Pero Vaz de Caminha para o rei de Portugal, D. Manuel I, de 27 de abril de 1500, já fazia referência ao uso original desse objeto pelos indígenas com a função de dormir.

A despeito disso, Botelho (1943) chega a afirmar que assim surgiu a serpentina, e a trata como um objeto de transição entre a rede e a cadeirinha de arruar. Conclui-se, portanto, que o leito de rede é o elemento que diferencia a serpentina da cadeirinha; e o que a diferencia da rede, são as cortinas que ficavam pendentes a um dossel. Pouco popular em algumas regiões brasileiras, a serpentina foi mais difundida na Bahia (Figura 8). Enquanto para Edelweiss (1968), os termos serpentina e rede são sinônimos: “[...] pensamos poder afirmar, que o termo serpentina designava, na Bahia, pelo menos desde o início do Setecentos, qualquer tipo de rede portátil, das quais a de docel era então a mais comum.” (EDELWEISS, 1968, p. 13).

Figura 8 - Desenho de uma serpentina



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Aos poucos, a rede foi sendo mais utilizada para o transporte de feridos e mortos. Os enterros em rede eram mais praticados pelos pobres, principalmente entre os africanos, como pode ser observado na gravura de Debret que retrata o Rio de Janeiro, no século XIX, *Convoi funèbre d'un fils de roi nègre* (Figura 9).

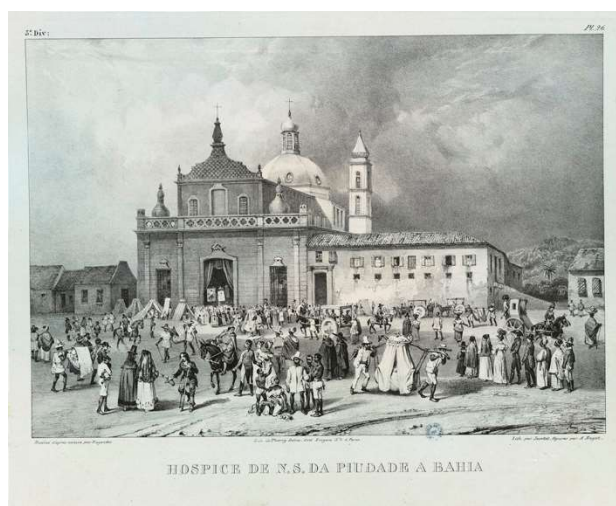
Figura 9 – Enterro do filho de um Rei negro



Fonte: Debret (1989, p. 145)

A gravura *Hospice de N. S. da Piedade a Bahia*, de Louis-Julien Jacottet, ilustra o cotidiano da capital baiana no ano de 1835, comprovando que, nessa época, a rede ainda era utilizada nas áreas urbanas. Vale destacar também na imagem a serpentina e a cadeirinha de arruar circulando juntamente com meios de transporte de tração animal, assim como havia pessoas a pé na praça. (Figura 10).

Figura 10 – *Hospício de Nossa Senhora da Piedade* (Salvador - BA), por Jacottet



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Dentre esses modelos de transportes conduzidos por humanos, a cadeirinha de arruar foi a mais popular. Havia dois modelos principais de cadeirinhas, conforme classificou Botelho (1943). A estética variava de acordo com a época e a moda.

O primeiro derivou-se das francesas *chaises à porteurs*¹³, em formato de caixa, semelhante a uma liteira, com dois varais, porta frontal e janelas. Inicialmente, as janelas possuíam cortinas e, no decorrer da utilização, foram substituídas por vidros, em movimento de guilhotina e, mais tarde, por venezianas que corriam para os lados. Para clarear mais o interior do veículo, foi introduzido o óculo de vidro fixo. Esse tipo de cadeirinha tinha pequenas variações estéticas. Alguns modelos se distinguiram por possuir, pelo menos, alguns desses itens: apenas um varal, porta lateral, porta de duas bandas, portinhola, no lugar da porta, e óculo na frente (Figuras 11, 12).

O segundo modelo, mais leve, foi o mais usado no Brasil, sobretudo na Bahia, retratado por Jean-Baptiste Debret e Maria Graham Callcott. Em vez de caixa de madeira, apresentava cortinas pendentes de uma cúpula. E eram as cúpulas que traziam variedade a esse modelo.

¹³ Denominação em francês do termo cadeirinha de arruar.

Essas podiam ser ovais, redondas, retangulares, abauladas ou com depressões e ornamentos. Possuía apenas um varal de suspensão, estendendo-se pra frente e pra trás e algumas tinham nas extremidades terminações em figuras zoomorfas (Figuras 13, 14).

Figura 11 - Modelo de cadeirinha, por H. Lewis



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Figura 12 - Modelo de cadeirinha, por Carlos Julião



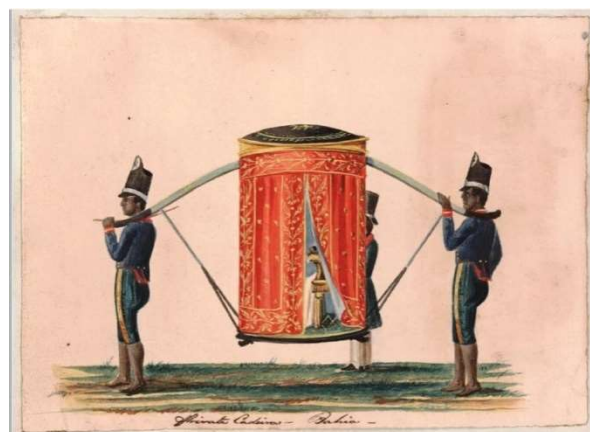
Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Figura 13 - Modelo de cadeirinha, por J.-B. Debret



Fonte: Debret (1989, p. 134)

Figura 14 - Modelo de cadeirinha, por M. G. Callcott



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Em relação às cadeirinhas de arruar mais usadas na Bahia, Botelho (1943, p. 458) comentou: “Na Bahia, por exemplo, o tipo mais comum apresentava uma cúpula simples, redonda, com o formato de uma tampa de caixa, coberta de couro na parte superior e de sêdas bordadas dos lados.” Esse modelo descrito corresponde ao exemplar da coleção permanente do Museu de Arte da Bahia (MAB), considerado por Flexor (2009, p. 125) como “bastante modesto, mas significativo” (Figura 15).

Figura 15 - Cadeirinha de arruar do Museu de Arte da Bahia



Fotógrafa: Amanda Oliveira (2016)

A cadeirinha de arruar foi sinônimo de requinte nos períodos colonial e imperial. Segundo Calmon (1937), o poeta Gregório de Matos no poema barroco que cita “Em uma portátil silha, o caso a seu sol entrou, e pois tal peso levou [...]” se refere à cadeirinha de arruar como “portátil silha”, dando indícios de sua utilização, em 1682, na Bahia.

Assim, tornou-se um objeto de ostentação, a tal modo que no Rio de Janeiro, em 1722, em um caso de correição imposta pelo ouvidor Antônio de Souza de Abreu Grade, este, determinou que nenhuma mulher da cidade pudesse andar em cadeira que não fosse de conhecida nobreza (BOTELHO, 1943).

Num momento em que a economia no Brasil estava em crise, a cadeirinha causou preocupação à Coroa portuguesa. Um parecer¹⁴ assinado em 12 de fevereiro de 1738 emitido pelo Intendente Geral do Ouro, Wenceslau Pereira da Silva, encaminhado a Portugal, apontava o luxo e o excessivo custo das “novas carruagens ou cadeiras da moda” por ocupar muitos e os melhores escravos, servindo vaidosamente os moradores da Cidade do Salvador, sem distinção de pessoas:

Não sendo menos intolerável o uso ou abuso de cadeyras guarnecidas de ouro e sedas, que são as carruagens da terra, moda introduzida ha 9 ou 10 annos e ha poucos permittida a pessoas de inferior condição, no que fazem excessivas despesas com o fornecimento, sustento e vestuario de muitos escravos occupados inutilmente e caríssimos no tempo presente, como he notorio. (SILVA, 1909, p 29)

A princípio, a cadeirinha de arruar servia aos nobres, senhores de engenho, magistrados, párocos e aos demais senhores notáveis da sociedade. Com base nos diários dos viajantes

¹⁴ Parecer de Wenceslau Pereira da Silva, em que propõe os meios mais convenientes para suspender a ruína dos três principais gêneros do comércio do Brasil: açúcar, tabaco e sola. Bahia, 12 de fevereiro de 1738.

estrangeiros, eram as senhoras ricas quem mais se destacavam no uso desse transporte, não se vendo, nesse período, mulheres brancas caminhando nas ruas de Salvador. Lindley (1969) relatou sobre um passeio a pé pelos arredores da cidade de Salvador, em companhia da sua esposa, em 1802: “[...] vimo-nos expostos à curiosidade impertinente de pessoas que nesse dia (domingo), como nossos patrícios na Inglaterra, haviam saído para suas casas de campo e nos encaravam com espanto ao ver uma mulher sem o apêndice de uma cadeirinha”. (LINDLEY, 1969, p. 93).

De acordo com Debret (1989), havia senhoras que tinham a companhia de sua criada caminhando ao lado da cadeirinha de arruar para carregar a bolsa e o livro de missa e também para transmitir as suas ordens aos carregadores. A única mulher negra retratada por Debret utilizando esse meio de condução está na ilustração, *Transport d'un enfant blanc, pour être baptisé a l'église*, que faz menção ao transporte de uma criança branca para seu batismo, na cidade do Rio de Janeiro (Figura 16). A respeito dessa imagem, Debret (1989, v. 3, p. 168) trata a negra como objeto de escárnio: “Quem não se riria ao aspecto desse ridículo colosso negro, inchado de vaidade, que a cadeirinha mal pode conter gemendo sob o seu peso, e que provoca o suor dos carregadores exaustos?”

Figura 16 - *Transporte de uma criança branca para ser batizada*



Fonte: Debret (1989, p. 141)

Esse lugar restrito à mulher branca pode causar estranheza ao observador num primeiro olhar, contudo, vendo com mais atenção, percebe-se que a mulher negra ilustrada representa um objeto que carrega e garante, em seu colo, a segurança do bebê branco, provavelmente filho dos seus senhores, motivo pelo qual justificaria estar sentada numa pomposa cadeirinha de arruar. Nesse contexto, a negra é objetificada como a própria cadeirinha.

Na literatura clássica brasileira, trechos de obras de grandes autores retratam a relação da mulher branca e a cadeirinha de arruar em diferentes épocas. Em *As minas de prata*, romance que se passava no século XVII, na cidade de Salvador, José de Alencar (1865, p. 12) fazia referência às senhoras e senhoritas, que iam à igreja em suas respectivas cadeirinhas: "[...] a igreja enchia-se de fiéis, e no adro viam-se já as cadeirinhas e palanquins que traziam à missa as donas e filhas dos ricos senhores da Bahia." No livro *Quincas Borba*, Machado de Assis narrou um episódio que se passava no Rio de Janeiro que mostrava os costumes da segunda metade do século XIX:

[...] defronte da Capela Imperial, que era então Real, em dia de grande festa; minha avó saiu, atravessou o adro, para ir ter à cadeirinha, que a esperava no Largo do Paço. Gente como formiga. O povo queria ver entrar as grandes senhoras nas suas ricas traquitanas¹⁵. No momento em que minha avó saía do adro para ir à cadeirinha, um pouco distante, aconteceu espantar-se uma das bestas de uma sege¹⁶; a besta disparou, a outra imitou-a, confusão, tumulto, minha avó caiu, e tanto as mulas como a sege passaram-lhe por cima. (ASSIS, 2012, p.53 e 54)

De acordo com Barbuy (1992), a cadeirinha de arruar de madeira pomposamente ornamentada, como o exemplar do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (Figura 17), além de transportar os seus distintos proprietários, tinha a função de chamar a atenção, tanto dos transeuntes, quanto daqueles que observavam as ruas pelas janelas. De uso predominantemente urbano, o rico ornamento das cadeirinhas remetia a origem dos seus donos, pois só quem as possuíam eram as famílias mais abastadas, tornando-se um símbolo de distinção social.

¹⁵ Sege de quatro rodas, de meia caixa, puxado por um ou dois animais, podia ter vidraças nas laterais, utilizada entre os séculos XVII e XIX.

¹⁶ Veículo de tração animal de dois lugares, de meia caixa, de origem alemã, com a designação de *Chaise* que se aportuguesou para sege.

Figura 17 - Cadeirinhas do Museu Paulista (cadeira citada à esquerda)



Fonte: Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo
Fotógrafo: Hélio Nobre/José Rosael

Segundo Taunay (1929, p. 153), o viajante francês Ferdinand Dénis em sua estadia na Bahia entre 1817 e 1819, ao observar os costumes típicos da terra, fez alusão à expressão popular “quem não possuía cadeirinha na Bahia não era gente”.

Para aqueles que não tinham condições financeiras de possuir uma cadeirinha, existia a possibilidade de alugá-la. Em Salvador, esse tipo de condução funcionou como transporte de aluguel, servindo tanto à população como àqueles que vinham de fora e precisavam se locomover na cidade, principalmente entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa. Os pesquisadores Carl Friedrich Philipp von Martius e Johann Baptist von Spix, registraram o uso da cadeirinha de aluguel na capital baiana, desde o ano de 1818:

Nas ladeiras íngremes, em parte calçadas de tijolos, o que impossibilita quasi andar-se a cavallo, o viajante encontra cadeiras de aluguel, em que dois robustos negros escravos podem transportal-o com presteza para a cidade alta, onde uma calma não comum o espera e as agradáveis brizas marinhas o reconfortam. (SPIX; MARTIUS, 1938, p. 97)

Em anúncio no jornal Correio de Mercantil, do dia 28 de novembro de 1848, a Província da Bahia emite uma declaração de cobranças de impostos sobre o serviço de aluguel de cadeirinhas impondo o pagamento de 6 mil réis sobre cada africano livre ou liberto que tivesse a ocupação de carregar cadeira de arruar e 5 mil réis sobre cada cadeirinha de aluguel, ficando sujeitos de multas do dobro do imposto caso não pagassem no prazo de um mês. No mesmo jornal, em 30 de maio de 1849, foi publicada uma declaração de apreensão de duas cadeirinhas

no canto da ladeira da Misericórdia devido à falta de pagamento dos respectivos impostos. Na nota, constava ainda que as cadeiras tinham sido abandonadas pelos condutores e não havia informação sobre o proprietário, e quem pretendesse arrematá-las poderiam vê-las no pátio do consulado. Após quatro anos, no relatório dos Trabalhos do Conselho Interino de Governo da Província da Bahia, o Governo manifestou o interesse de suprimir alguns impostos inclusive sobre africanos carregadores de cadeirinhas devido ao pouco rendimento e a dificuldade na sua arrecadação.

“As cadeiras são em geral mais de necessidade do que de luxo pela situação da capital; e não se podendo esperar nem que esse trabalho seja procurado por pessoas livres, nem que tão cedo se adopte um outro meio de condução, o resultado he que esta se torna ainda mais custosa, servindo até os impostos de pretexto para desarrazoadas exigencias.” (BAHIA, 1853, p. 66)

A demanda de cadeirinhas de arruar em Salvador exigia uma efetiva produção¹⁷ e, por esse motivo, havia lojas especializadas na fabricação e venda de novas e usadas. Uma dessas, de propriedade de Paulino Theodoro Vergne, que anteriormente pertenceu ao seu pai, Luiz Jacinto Vergne, localizava-se próximo ao Cruzeiro de São Francisco¹⁸. Outra loja pertencia a Joaquim Maurício Vergne, situada no Maciel de Baixo. No jornal *O Guaycuru*, há um anúncio, de 1851, da Loja n. 64, localizada na ladeira da Fonte dos Padres, que comprova o luxo para a produção desse artefato de acordo com a preferência e o gosto do cliente: “vendem-se cadeiras de arruar feitas com toda perfeição, e douradas com oiro verdadeiro, também tomaõ encomendas para se apromptarem conforme o gosto do comprador, consertaõ-se, retocaõ-se velhas por pouco dinheiro e todo aceio possível.”¹⁹

Apesar do prestígio entre as classes mais ricas no Brasil e na Europa, D. Pedro II durante visita à Bahia, em 1859, declarou que não faria uso da cadeirinha de arruar e preferiu subir a pé, juntamente com sua esposa, a ladeira da Conceição, quando se dirigiu do Arsenal da Marinha à Catedral, em Salvador. No diário dessa viagem, em sua passagem pela cidade de Nazaré, consta um relato que demonstra sua aversão a esse meio de locomoção:

Às 4 horas da madrugada dirigirão-se SS. MM. para o lugar do embarque debaixo de um grande temporal. O trajecto do paço além de extenso, tornava-se ainda mais incommodo pela muita chuva que cahia, e inundava as ruas, mas ainda assim SS. MM. o fizeram a pé, recusando as cadeiras que havia de

¹⁷ Em 1797, a Bahia exportou 5 cadeirinhas de arruar (FLEXOR, 2009, p 84).

¹⁸ ANÚNCIOS. In: A Verdadeira Marmota. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/815756/210>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

¹⁹ ANÚNCIOS. In: O Guaycuru. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/709794/1090>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

prevenção para o seu transporte. Já na capital da Bahia tinha o Imperador manifestado a sua repugnância a semelhante meio de locomoção, aliás muito usado entre os Bahianos, observando mui judiciosamente que só deveria ser aproveitado por quem *não tivesse pernas*. (D. PEDRO II, 1861. p. 139, 140)

A atitude do então Imperador do Brasil destoa dos costumes da época, cujo hábito era não andar a pé nas ruas, como comentou o historiador e geógrafo alemão Canstatt (2002, p. 272) em sua passagem por terras brasileiras, em 1868: “Se, em geral, no Brasil, sente-se uma facilmente explicável aversão pelo andar, isso acontece com dupla intensidade na Bahia.”

A topografia da cidade de Salvador, com ladeiras muito inclinadas para unir a Cidade Alta e a Cidade Baixa prejudicava o uso de veículos com rodas. Nesse cenário, a cadeirinha de arruar era um meio de transporte ideal para quem a utilizava. Era encontrada em diversos pontos da cidade, como no Largo da Conceição da Praia, Taboão, Baixa da Soledade, Ladeira São Francisco de Paula²⁰ e outros, tinham cadeirinhas pelo preço mínimo para subir uma ladeira; quando o destino era um local mais distante, o preço aumentava. Segundo Manoel Querino (1955, p. 123): “Da cidade à Barra ou ao Bonfim, o preço da condução era de seis mil réis”. De acordo com o autor, surge nessa época o uso do chapéu de palha da Costa, produzido pelos carregadores quando estavam em descanso.

A cadeirinha de arruar se tornou o meio de locomoção mais comum nas ruas da capital baiana. Sobre essa popularidade na cidade de Salvador, em meados do século XIX, Freyre comentou:

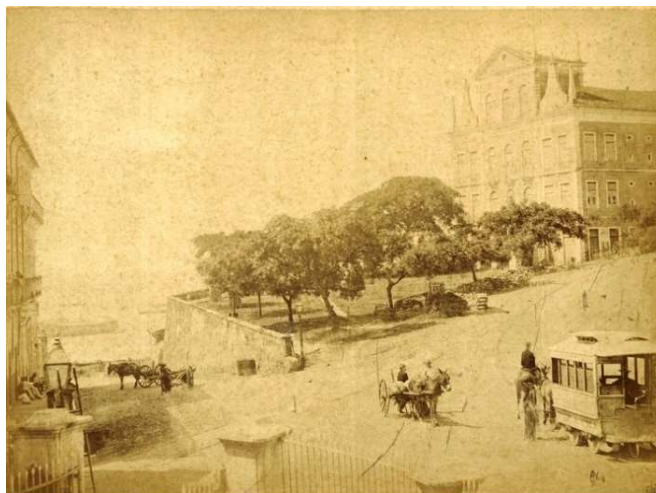
[...] a antiga capital do Brasil - cidade da maior importância comercial, e não apenas política, entre as do Império - a tração humana não só não fora ainda superada pela animal como continuava quase única. Não se enxergavam cavalos nem burros. Nem carruagem, nem carroças. Só palanquins. (FREYRE, 2003, p. 627)

A modernização do transporte da capital baiana impõe, de modo gradual, novos costumes à população, cujos efeitos culminaram no desuso da cadeirinha de arruar. Os avanços visavam uma melhoria na comunicação entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa, além da expansão para áreas como a Vitória, Graça, Barra e Rio Vermelho. De acordo com Sampaio (2005), a maioria da população de Salvador não possuía condições financeiras que possibilitassem ter

²⁰ Atualmente conhecida como Ladeira da Lapinha.

acesso aos diversos veículos à roda e ao transporte coletivo, como as gôndolas²¹ e os bondes puxados por burros (Figura 18), que circularam na cidade na mesma época²².

Figura 18 - Imagem de um bonde (à direita). Salvador, BA. [1870-1880]. Atual Praça Castro Alves



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Em paralelo, a inauguração do Elevador Hidráulico da Conceição, atual Elevador Lacerda, em 1873, revolucionou como o primeiro transporte vertical do mundo ligando as Cidades Alta e Baixa. E no ano de 1878, foi inaugurada a Ladeira da Montanha, “acolhida pelos negros ganhadores (inclusive aqueles especializados em conduzir cadeirinhas de arruar) assim como os donos de carroças e carroceiros particulares.” (SAMPAIO, 2005, p. 155).

No ineditorial do jornal *O Monitor*²³, de 24 de setembro de 1880, há uma nota que comenta, de modo saudosista, sobre as mudanças do transporte urbano na capital baiana que contribuíram para o desuso da cadeirinha de arruar:

Até certo tempo, esse serviço estava de todo entregue aos africanos: eram elles ganhadores, carregadores de cadeiras de arruar e saveiristas. Hoje as cousas apresentam outro aspecto: os saveiristas são nacionais, os bonds e o elevador hydraulico tem matado a locomoção por meios de cadeira de arruar, e o serviço de transporte acha-se entregue aos carroceiros e á Companhia União e Industria.

²¹ “Um empresário, Rafael Ariani, estabelece o primeiro serviço público em 1862, com as gôndolas, carros altos com molas, puxados por quatro animais, em que o cocheiro fica sobre um deles. No mesmo ano, o mesmo empresário introduz os bondes puxados por burros sobre trilhos de aço ou de madeira, que cobrem o trecho entre Coqueiros de Água de Meninos e o Bonfim.” (PINHEIRO, 2011, p. 199).

²² Os bondes elétricos começaram a circular no ano de 1897, inicialmente na Cidade Baixa.

²³ INEDITORIAL In: *O Monitor*. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/704008/4368>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Embora com o crescimento do processo de urbanização de Salvador, nas últimas décadas, ainda havia baianos que insistiam em ser transportados por homens em pleno final do século XIX, em manutenção de costumes e valores produzidos por uma sociedade escravista. O diário de viagem de Jerolim Freiherr von Benko e Arthur Müldner, realizado entre 1885 e 1886, comprovou esse fato. Os oficiais austríacos observaram nas ruas de Salvador que pessoas continuavam a usar cadeirinha ou carruagem em vez do transporte coletivo, por ser de uso, sobretudo, das classes mais baixas²⁴.

Símbolo de *status* e poder por quase três séculos no Brasil, a cadeirinha entrou em decadência no final do século XIX. No Rio de Janeiro, sem nenhum luxo e com o aspecto de suja, nessa época, a cadeirinha circulava somente para fazer o transporte de doentes (BOTELHO, 1943).

Assim como havia acontecido na capital do país, os últimos anos de uso da cadeirinha de arruar na cidade de Salvador foram também para transportar enfermos. No Relatório da Inspetoria de Higiene do Estado da Bahia, no ano de 1893, consta uma ocorrência de que o serviço de transporte na Enfermaria do Barbalho, que funcionava no Forte do Barbalho, estava sendo realizado irregularmente por meio de redes e cadeiras de arruar.

Por outro lado, Nina Rodrigues (1935) escreveu que, em 1897, os únicos cantos que ainda se encontravam alguns poucos africanos que conduziam as últimas cadeirinhas eram no Largo da Piedade e na Ladeira de São Bento.

Sobre a representação dessa mão-de-obra escrava, Reis (2000, p. 210) comenta: “o próprio declínio da escravidão em Salvador cuidou de eliminar uma atividade, a de carregador de cadeiras, que talvez representasse o mais explícito símbolo ocupacional da subordinação negra na cidade.”

Nos primeiros anos da década de 1900, com a modernização mais consolidada do sistema de transporte público, a cadeirinha de arruar parou de circular nas ruas dos grandes centros urbanos do Brasil.

2.3 SÍMBOLO DE UMA SOCIEDADE ESCRAVISTA

Além de ser uma cadeira para transportar, a cadeirinha de arruar foi utilizada como um acessório para ostentar a condição social de uma elite, símbolo cultural que reforçava os

²⁴ BENKO; MULDER, [1889] apud AUGEL, 1980, p.122, 123.

aspectos sociais do período escravista, a diferenciação entre aqueles que carregavam e aqueles que eram carregados.

Em oposição aos costumes extravagantes da sociedade baiana, nos tempos de escravidão, José da Silva Lisboa, em carta dirigida, de 18 de outubro de 1781, a Domingos Vandelli, diretor do Real Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, em Portugal, fez crítica ao uso cadeirinha de arruar por considerar crueldade as senhoras aristocratas serem carregadas por humanos:

He prova de mendicidade extrema o não ter hum escravo [...]. É indispensável ter ao menos 2 negros para carregarem, huma cadeira ricamente ornada, hum creado para acompanhar este trem. Quem sahisse á rua sem esta côrte de africanos, está seguro de passar por um homem abjecto e de economia sordida. E, quem fosse tão imprudente, que fizesse a menor reflexão sobre a ridicularia deste apparato romanesco ou ainda deshumanidade de se fazer por deleite puro, carregar por homens seus semelhantes, estava na certeza de ser apedrejado como hum vizonario e innovador. Assim todos aspirão a ter a sua cadeira com o aparelho competente [...]. Mas a vaidade dominante nas minhas senhoras patricias não se accommodaria jamais com reflexões philozophicas e de economia. (LISBOA, 1914, p. 505).

Influenciado pelo pensamento europeu da época, as ideias liberais de José da Silva Lisboa, futuro Visconde de Cairu, destoavam profundamente das práticas culturais no Brasil que eram sustentadas pela exploração da mão-de-obra escrava.

Enquanto os proprietários andavam nas suas cadeirinhas de arruar no anonimato, exibiam os seus carregadores como se eles fossem itens do próprio móvel. E para aqueles mais abastados, a ostentação não estava apenas em andar na sua ornamentada cadeirinha, e se estendia aos carregadores que eram obrigados a usar libré²⁵ (variavam de acordo com o gosto de seus senhores), calças ornamentadas ou calções curtos, coletes e chapéus altos ou cartolas e até luvas, embora sempre descalços (Figura 19).

²⁵ Fardamento provido de galões e botões distintivos usados pelos criados de casas nobres e senhoriais.

Figura 19 - *Senhora na liteira com dois escravos*, c.1860. Salvador, BA²⁶



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles
Fotógrafo não identificado

Há dois aspectos curiosos, aqui. Se por um lado os carregadores andavam bem trajados para demonstrar o poder e a riqueza dos seus proprietários, em contraste, os pés descalços demonstravam que poucos podiam usar um par de sapatos. Tradicionalmente na historiografia, uma das características para distinguir um negro cativo ou liberto está nas relações cativo/descalço e liberto/calçado. Essa dedução pode ser considerada simplista devido ao desconhecimento da existência de uma lei que proibisse o uso de calçados por escravos. Esse pensamento se reduz a uma possível imposição senhorial em que todos os escravizados estariam submetidos (SOUZA, 2011). A propósito, ilustrações de Debret, do início do século XIX, no Rio de Janeiro, retratam os pés calçados de alguns negros cativos²⁷.

Para Barbuy (1992, p.20), os carregadores com seus trajes devidamente alinhados eram “como acessórios semoventes da mobília de passear, partes dos atrativos estéticos, que realizavam o objetivo de ser ‘visto’”. Assim, tornaram-se personagens emblemáticos ou extremamente exóticos nos diários dos viajantes estrangeiros, que por aqui passaram: “(...) carregadas por dois negros estranhamente vestidos, uma originalidade típica da Bahia”

²⁶ De acordo com IBAÑEZ; GONTIJO (2012, p. 25), a mulher fotografada é uma jovem da família baiana Costa Carvalho.

²⁷ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, São Paulo, SP: EDUSP, 1989, tomo 3, pranchas 6, 15. p. 135, 144.

(CANSTATT, 2002, p. 273). Em 1803, o viajante inglês Lindley, em sua passagem pelo Rio de Janeiro, descreveu:

[...] transportada por dois pretos vigorosos, que vestiam jaquetas de seda azul-claro, calções curtos e um saiote por cima (semelhante ao dos aguadeiros), o conjunto fortemente colorido de rosa avermelhado. Essas vestes flamejantes constituíam um contraste tão estranho com suas "delicadas" epidermes, pois estavam sem meias nem sapatos, que aquilo parecia, em conjunto, o mais completo cômico em marcha, que se pudesse imaginar. (LINDLEY, 1969, p. 178)

Das ocupações exercidas pelos negros no período da escravidão, a atividade de carregador foi bastante comum. De acordo com Flexor (2013), na cidade de Salvador, entre os séculos XVIII e as três primeiras décadas do século XIX, destaca-se o número de escravos dedicados ao transporte tanto de mercadorias quanto de pessoas, dentre eles, os carregadores de cadeirinha que, dentre os ofícios mecânicos, concentrava a maior quantidade de escravos nas propriedades:

Além das embarcações, carregavam tudo, desde as cadeirinhas de arruar, caixas, sacas, fardos, até os tigres²⁸ ou barris com excrementos que eram por eles lançados ao mar. Para o transporte específico de pessoas o número de escravos era bastante alto, pois contava-se, no período estudado, com 82 carregadores de cadeira, e apenas 1 carregador de rede, a maioria de boa experiência e 3 aprendizes. Alguns senhores de escravos tinham verdadeiras frotas de carregadores, destacando-se, nesse serviço os ussás²⁹, como o mais próprio para o serviço, já no oitocentos. (FLEXOR, 2013, p. 61)

No Brasil, o ofício de carregador de cadeirinha foi desempenhado exclusivamente por homens e exigia desses carregadores muita força física. Segundo a autora, era comum senhores possuírem escravos específicos para exercer tal ocupação, assim como era frequente cada propriedade ter o número de cinco carregadores, pois, normalmente, utilizavam quatro carregadores e mais um de reserva para uma eventual necessidade. Na cidade de Salvador, havia casos de senhores possuírem oito carregadores de cadeira, a exemplo do negociante José da Silva Maia que possuía o total de vinte e cinco escravos.

A partir de pesquisa realizada em inventários de 1811 a 1888, Andrade (1988) identificou, em Salvador, o número de 82 ofícios diferentes exercidos por escravos homens, cuja atividade de carregador de cadeira teve o número de 469 escravos, perdendo apenas para o ofício de “serviço de casa” com 527 ocupantes. Esses dados comprovam a força de mão-de-

²⁸ Barris de madeira utilizados para a coleta de excrementos das casas em regiões urbanas.

²⁹ Nota da autora: Utiliza-se a grafia da época. Posteriormente os autores têm grafado houçás, aussás, hauçás.

obra escrava que foi empreendida para o funcionamento desse meio de locomoção na cidade de Salvador.

Paralelamente, tinham carregadores que exerciam serviços domésticos, além de atividades de alfaiate, cortador de carne, quitandeiro e vendedor. Segundo Reis (1987), alguns carregadores que participaram da Revolta dos Malês declararam possuir dupla ocupação como Paulo da Silva Guimarães, de origem haussá, se tornou um ativo comerciante, viajava frequentemente à costa da África para trazer produtos como azeite-de-dendê e tecidos para vender em Salvador. Alguns carregadores tiveram que trocar de ofício como o carregador haussá, João Borges, que quebrou a perna e passou a confeccionar e vender esteiras.

Durante o século XIX, eram comuns anúncios de venda, compra, leilão, aluguel, desaparecimento e fuga de carregadores de cadeira de arruar como visto nos jornais baianos como *Idade D'Ouro do Brazil*, *Correio Mercantil*, *A Marmota*, *O Guaycuru*, *O Cosmorama na Bahia* e *O Mercantil*. Comumente descritos somente como carregador, nos anúncios eram publicadas informações do nome³⁰, além da descrição física, a idade, a etnia ou região de origem africana. Foram encontrados 119 anúncios diferentes de carregadores de cadeira de arruar, no período de 1812 a 1855.

No *Idade D'Ouro do Brazil*, entre os anos de 1812 e 1819, constam anúncios de carregadores de origem Jeje, Hauçá, Nagô, Banto, Bornu e Tapa, identificados pelos seus proprietários como Agostinho, Antonio, Joaquim, Pedro, Pocidonio e Vicente; dentre eles, predominavam carregadores de estatura alta, corpulentos, com idade inferior a 30 anos.

No *Correio Mercantil*, no período de 1838 a 1849, destaca-se o número de ocorrências registradas de anúncios de escravos com esse ofício. Foram encontrados 42 sem identificação de origem, 25 descritos como Nagôs, 7 Jejes, 4 de Mina, 2 Hauçás, 2 de Moçambique e 1 Cotocori; com denominações de Alexandre, André, Braulio, Balbino, Cezar, Cezario, Claudio, Cornelio, Eugenio, Fernando, Francisco, Gaspar, Jacó, João, Jorge, Luiz, Matheus, Miguel, Miquelino, Sabino, Sebastião, Thomaz, Tiburcio e Victorino. Nos anúncios de venda, os carregadores eram descritos com termos como “bonito preto”, “bonita figura”, “boa figura”, “ótimo preto”, “bom carregador”, “sem defeito”, “perfeito”, “robusto”, “muito alto”, “moço”, “sem vício” e “fiel”. Poucos deles tinham mais de 40 anos. Apenas dois anúncios divulgaram o preço do carregador, um custava 600\$000 e o outro 550\$000. Comprava-se também “aparelho de pretos”³¹ que soubesse carregar cadeira.

³⁰ Nome atribuído no Brasil.

³¹ Corresponde a dois carregadores.

Diferentemente dos anúncios de venda, nos casos de fuga ou desaparecimento, eram descritas detalhadamente as características físicas, os sinais da nação no rosto, as marcas e cicatrizes no corpo, algumas provavelmente decorrentes da própria escravidão, além da vestimenta. Os desaparecimentos eram tratados pelos senhores como furto por acreditarem que o seu escravo não tinha motivos de fugir ou, então, que o carregador havia sido aliciado por outro negro, como no caso de Sebastião, em 1838, que trabalhava de ganho na Praça do Theatro, em Salvador, e fora seduzido por um crioulo de nome Pantaleão³².

Um anúncio no jornal *O Cosmorama na Bahia*³³, em 27 de outubro de 1849, recompensava no valor de mil réis para quem desse informações sobre um ex-carregador de cadeirinhas. Diferente dos demais anúncios de carregador, nesse o escravo era pardo e descrito como “bastante feio”, “desdentado” e “muito mal feito”. A descrição segue de modo curioso:

Tem o costume de andar derriado dos hombros, por ter feito uso de carregar cadeirinhas. Tem na região cervical, signal de causticos, por causa de ataques lunaticos de que tem sido acommettido. A sua balda é gostar de moças, e sem reserva de qualidades, tem o desaforo de pedir beijos a todas que encontra, e por isso, conta n’aquelle espinhaço, cinco boas sovas de páo e vergalho. Quem d’elle tiver notícias será gratificado.

Foram os viajantes que descreveram a atividade dos carregadores como fez o inglês, radicado nos Estados Unidos, Thomas Ewbank no seu diário de viagem, quando esteve em visita no Rio de Janeiro em 1846:

Os dois carregadores da cadeirinha jamais caminham em linha; o que segue à retaguarda fica sempre mais ou menos à esquerda ou à direita do que vai à frente, o que é mais cômodo tanto para eles próprios como para a pessoa que transportam. Nunca param para descansar, mas de vez em quando transferem o peso de um ombro pra outro, enquanto andam, não modificando realmente sua posição como referência à cadeirinha, mas transferindo o peso por meio de uma forte bengala colocada sobre o ombro desocupado e passada por baixo do varal. (EWBANK, 1976, p. 78)

A narrativa de Ewbank deixa explícita a forma do trabalho escravo no Brasil. O uso desse tipo de transporte fazia do homem negro um transportador de carga por suportar nos ombros o peso dos senhores em ruas bastante íngremes como na cidade de Salvador. Outro relato que comprova o trabalho daqueles que carregavam a cadeirinha de arruar foi feito pelo príncipe austríaco Maximiliano Habsburgo, em 1860:

³² ANÚNCIOS. In: Correio Mercantil: jornal político, comercial e litterario. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/186244/176>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

³³ ANÚNCIOS. In: O Cosmorama na Bahia. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/718785/12>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Vendo-se o imponente veículo aproximar-se, poder-se-ia supor que se carrega algo sagrado sob esse reposteiro flutuante e misterioso. Mas de repente, o vento atravessa, rápido, entreabrindo a cortina e deixando ver abanar-se com um leque um senhor gordo, obeso, metido numa sobrecasaca e de chapéu. Compreendemos, então, que algo menos sagrado é a razão de estarem banhados de suor os dois negros uniformizados. (HABSBURGO, 1982, p. 80).

Nas memórias de sua viagem à Bahia, Maximiliano Habsburgo comentou, ainda, sobre a exploração dos senhores que perderam as suas fortunas e tinham o comércio de cadeirinha de aluguel como sua fonte de renda. A renda era exclusivamente do proprietário da cadeirinha que, em troca pelo serviço, dava aos escravos a alimentação.

Em meados do século XIX, o serviço de aluguel surgiu como uma área de trabalho para que os alforriados continuassem exercendo a função de carregadores. Na cidade de Salvador, os negros carregadores de cadeirinhas eram, em sua maioria, escravos trabalhando de ganho³⁴ para os seus senhores, ou então, libertos que, para exercer a atividade, pagavam fiança à Intendência Municipal.

É possível verificar as condições de trabalho de alguns carregadores de cadeirinha como no registro clínico ocorrido em 1867, relatado no periódico *A Gazeta Médica da Bahia*, em que um carregador africano liberto, de nome Domingos, 33 anos, sentiu uma dor forte na parte superior da coxa esquerda quando carregava uma cadeirinha para o Bonfim, impossibilitando-o de continuar o seu trabalho. Chegou ao hospital, conduzido numa rede, com um tumor que ocupava dois terços da grossura do membro que mesmo passando por um procedimento cirúrgico, o grau avançado da doença o levou à morte³⁵.

Foram registradas outras doenças nos carregadores de cadeirinha como “rendido das virilhas”, “rendido do umbigo³⁶”, reumatismo e dores no corpo, como um caso registrado no inventário do carregador Cipriano, da nação Tapa foi acometido de reumatismo e dores no corpo. Ainda apresentando esses problemas de saúde, foi avaliado em 500\$000 (ANDRADE, 1988).

³⁴ No sistema de ganho, o escravo exercia atividades de sua especialidade e era obrigado a dar a seu senhor, diariamente ou semanalmente, uma quantia previamente estabelecida, tornando-se um investimento lucrativo para os proprietários. De acordo com Andrade (1988), consta em um auto de inventário, de 1847, que 4 carregadores de cadeirinha (Luis, Francisco, Damião e Francisco) pagavam diariamente ao seu senhor, cada um, a quantia de \$400, proporcionando-lhe no período de 934 dias o lucro de 373\$600. (ANDRADE, 1988, p. 133).

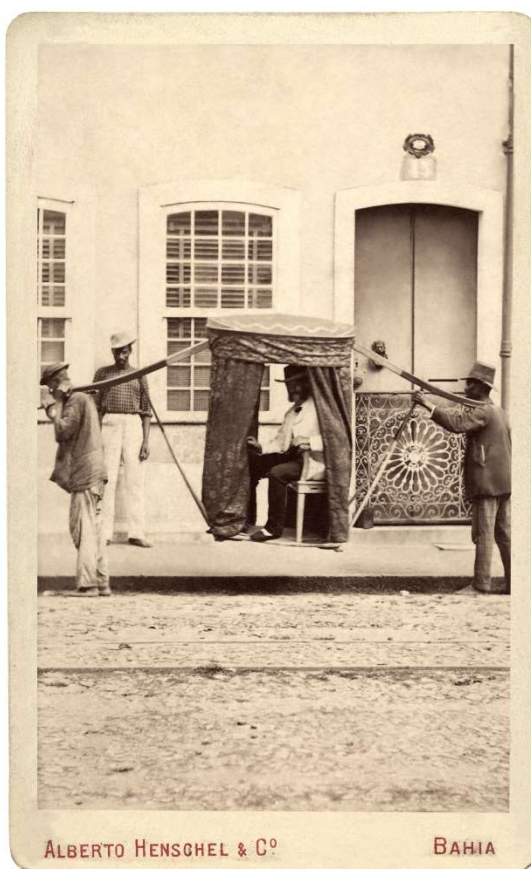
³⁵ ASSOCIAÇÃO DE FACULTATIVOS. Registro clínico. 9 de fevereiro de 1867. In: *Gazeta Médica da Bahia*, 25 jun. 1867, ano 1, n. 24, p. 281. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/165646/288>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

³⁶ “Rendido de umbigo” é uma hérnia umbilical e “rendidos das virilhas” são hérnias inguinais.

De acordo com Reis (1987), na Revolta dos Malês foram identificados quatro carregadores de cadeirinha mais velhos com idade de 55, 60, 70 e 71 exercendo a função, superados apenas pelo escravo haussá, Domingos, que foi carregador até os 78 anos de idade.

O trabalho dos carregadores de cadeirinha se distinguiu não somente por suportarem o peso nos ombros dos que carregavam, mas, também, pela habilidade em reduzir, para aqueles que eram transportados, o desconforto do sacolejar, provocado principalmente por cidades acidentadas e de ladeiras íngremes como Salvador. Esse ofício demonstrou as condições vividas pela maior parte da população trabalhadora, os negros cativos e os negros libertos, que transportavam descalços os seus senhores ou passageiros, em dias de sol ou chuva (Figura 20)³⁷.

Figura 20 - *Escravos transportando homem numa liteira.* Salvador, BA, 1869



Fonte: Convênio Instituto Moreira Salles – Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig
Fotógrafo: Alberto Henschel

Nesse sentido, a cadeirinha de arruar não deve ser compreendida apenas como um meio de transporte utilizado entre os séculos XVIII e XIX no Brasil. O seu estudo revela aspectos do

³⁷ Observa-se a desproporção na estatura dos dois carregadores.

cotidiano da vida privada da época: símbolo de ostentação social para os seus proprietários devido a todo o aparato de luxo em torno do seu uso e, por outro lado, memória da cultura material e imaterial produzida pela escravidão, evidenciado, principalmente, nos registros textuais e imagéticos de relatos dos viajantes.

A propósito, investigar as relações que envolvem a cadeirinha de arruar permite compreender o contexto histórico de seu uso e produção, a mão-de-obra escrava, a evolução do transporte juntamente com a modernização dos centros urbanos, os usos e costumes da sociedade e a história da escravidão no Brasil. Ao mesmo tempo, a sua leitura possibilita um entendimento do lugar ocupado hoje pelo negro na sociedade, cujo tipo de trabalho desempenhado ainda se assemelha às ocupações exercidas por seus descendentes, os povos escravizados. Em suma, a manutenção desses papéis sociais reforça, por sua vez, a desigualdade sociorracial persistente no país.

[...] alimentar a memória dos homens requer tanto gosto,
tanto estilo, tanta paixão, como rigor e método.

Jacques Le Goff (1993, p. 19)

3 A REPRESENTAÇÃO DO OBJETO MUSEALIZADO

3.1 A MUSEALIZAÇÃO DO OBJETO

Desde a Antiguidade, os objetos são utilizados como meios para a interpretação do passado. Tratado como documento, o objeto torna-se um transmissor de mensagem, um testemunho para compreender tanto a sua própria cultura, como também para conhecer a cultura de outros povos.

Nesse sentido, o objeto é criado pelo homem com o objetivo de desempenhar, ao menos, uma função, tornando-se, em substância e forma, a materialização de concepções e sentidos. Baudrillard (2009, p. 94) afirma que “[...] o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção. Cessa de ser tapete, mesa, bússola ou bibelô para se tornar “objeto””. Ainda segundo o autor, o objeto quando abstraído de sua função, torna-se posse, deixando de ser um utensílio para ser puramente um objeto, possuindo, assim, duas funções: ser utilizado e ser possuído.

Para Baudrillard (2009), o objeto antigo torna-se mitológico na sua relação com o passado por não ter mais utilidade, e no presente, a sua existência se resume somente a significar. Não sendo, portanto, nem algo afuncional e nem decorativo por ter uma função especial dentro do sistema cultural: significa o tempo.

No museu, o objeto pode ser uma produção do homem ou um ser da natureza, humano ou animal, original ou réplica. Assume nesse espaço, a representação de uma determinada realidade que passou por um ato de seleção. Retirado do cotidiano e transferido para o museu, o objeto passa a ser alvo de um “olhar museológico”, lugar onde outros significados também são produzidos, adquirindo novos atributos e propriedades dentro de sistemas de representação que proporcionam narrativas e discursos no processo de musealização.

Nessa perspectiva, Guarnieri (1990) afirma que os objetos são elementos da realidade que existe fora do homem e por meio da sua consciência. E os artefatos são objetos modificados ou produzidos pelo homem, dando-lhe função, significado e valor. O processo de musealização trata o objeto enquanto portador de informação sob os seguintes aspectos: documentalidade, testemunhalidade e fidelidade. A documentalidade indica documento que possui o sentido de informar e “ensinar”; a testemunhalidade pressupõe atestar algo, testemunho no sentido de presença; e a fidelidade tem a significação de veracidade ou fidedignidade do documento.

A respeito da musealização Chagas (2009) afirma:

As coisas assim selecionadas, reunidas e expostas ao olhar (no sentido metafórico do termo) adquiririam novos significados e funções, anteriormente não previstos. Essa inflexão é uma das características marcantes do denominado processo de musealização que, *grosso modo*, é dispositivo de caráter seletivo e político, impregnado de subjetividades, vinculado a uma intencionalidade representacional e a um jogo de atribuição de valores sócio-culturais. (CHAGAS, 2009, p. 22).

O objeto, ao entrar no museu, perde a sua função utilitária original e lhe são atribuídos novos valores e significados. Nesse aspecto, o objeto deixa de cumprir o seu papel social, no universo do qual fazia parte, para ser tratado como algo detentor de símbolos e signos, ou seja, passa a exercer uma função interpretativa, adquirindo novos contextos no museu onde está inserido. Para Loureiro; Loureiro (2013), a musealização é uma questão complexa pela ação de deslocamento do objeto no seu contexto primário para um contexto secundário (e artificial), assumindo um papel de documento. Nesse aspecto, o objeto é ressignificado e recontextualizado, tornando-se a representação de uma realidade da qual estava inserido.

Esse processo, denominado de musealização, deve ser compreendido como um meio de preservação tanto da materialidade do objeto como da sua dimensão imaterial. O dicionário *Conceitos-chave de Museologia* definiu a musealização como a “[...] operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal.” (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013. p. 57).

Diante disso, esse fenômeno ocorre quando o objeto é retirado do seu meio e se insere no universo museológico. Mesmo reativando outros contextos anteriores, o objeto musealizado é a representação de uma realidade, porém num “meio artificial”, o museu. Ao mesmo tempo em que a musealização simboliza a valorização do objeto selecionado, a retirada do seu contexto pode reduzir ou, até mesmo, esvaziá-lo de significados. Desse modo, há riscos do museu fetichizar o objeto, provocando um magnetismo no seu entorno, em que o enfoque não está no conteúdo, mas puramente no estético.

Nesse aspecto, a preservação da contextualização do objeto está condicionada à leitura museológica proposta pelo museu. Para Gutiérrez Usillos (2010, p. 57), o objeto é o que dá sentido ao museu por permitir a experiência real. Contudo, ressalta que é necessário construir uma estrutura de informação e conhecimento que “dê sentido ou significado à sua presença”. Contextualizar não seria apenas responder às questões de quem, quando, onde e como foi

produzido o objeto, mas, sobretudo, dizer qual foi o seu uso e o significado para a sociedade de sua época.

O processo de musealização é um processo científico, que aproxima o museu de um espaço de laboratório, que implica nas atividades de coleta, seleção, classificação, documentação e comunicação, isto é, trata desde a aquisição até à exposição do objeto na instituição museológica. O museu elabora, a partir das decodificações possíveis do objeto, narrativas e práticas interpretativas, que devem estar em consonância com o seu universo informacional, apresentados em discursos expositivos.

Para Mensch; Pouw; Schouten (1990), é necessário se despir de preconceitos para uma leitura isenta sobre o objeto, no entanto, os autores reconhecem que, numa observação e numa descrição, sempre existirão teorias ou ideologias.

Toda observação requer uma representação verbal, pela qual o objeto e o seu potencial de comunicação se tornam possíveis. [...] Daí a importância de uma linguagem das “coisas”, consistindo de uma terminologia da percepção com significado autêntico e comprovado, expurgado, tanto quanto possível, de julgamentos subjetivos individuais. (MENSCH; POUW; SCHOUTEN, 1990, p. 59).

O objeto musealizado pode assumir a função de documento histórico, caracterizando-se como um objeto-documento, portador de informação de diferenciados discursos. É papel da Museologia lidar com os processos de emissão de informação contida na estrutura do objeto, informações que são lidas diretamente e informações contextuais. Desse modo, a função documental do objeto pode ser reconhecida devido ao seu valor informacional e ao seu caráter interpretativo. Nesse aspecto, Mensch; Pouw; Schouten (1990) recomendam uma abordagem sistemática ao classificar a informação do objeto, em três dimensões, relacionada com a semiologia do objeto:

Quadro 1: CATEGORIAS DE INFORMAÇÃO DO OBJETO

Categorias de informação do objeto	
<p>Sintaxe</p> <p>(Descrição física: informações que podem ser lidas diretamente do objeto)</p>	<p>1) Composição, material;</p> <p>2) Construção, técnica;</p> <p>3) Morfologia, subdividida em:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Forma espacial; • Estrutura da superfície; • Cor;

	<ul style="list-style-type: none"> • Padrões de cor, imagens; • Texto (se existente).
<p>Semântica (interpretação, significados)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Significado principal: <ol style="list-style-type: none"> a) Significado funcional; b) Significado expressivo (valor emocional). 2) Significado secundário: <ol style="list-style-type: none"> a) Significado simbólico; b) Significado metafísico.
<p>Pragmática (história da vida do objeto)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) A gênese; 2) O uso; <ol style="list-style-type: none"> a) Uso inicial; b) Reutilização. 3) A “marca do tempo”: <ol style="list-style-type: none"> a) Fatores endógenos; b) Fatores exógenos. 4) A conservação, restauração.

Fonte: MENSCH;POUW; SCHOUTEN (1990)

Para os referidos autores, o objeto é um documento enquanto portador de informação. As informações podem ser lidas diretamente do próprio objeto, ou seja, do seu suporte, a partir da análise das suas propriedades físicas. Contudo, para obter as informações contextuais, é necessário pesquisar em fontes externas. Além das informações de contexto primário, no museu, são incluídas ao histórico do objeto as informações da “sua vida”: participação em exposições, local de guarda, intervenções de restauro, etc.

Sem nenhum tipo de preservação e registro, o objeto corre risco de perda e esquecimento, tornando-se inacessível à sociedade. Quando se trata de algo já em desuso, como o caso da cadeirinha de arruar, do presente estudo, há uma probabilidade do não entendimento do seu significado funcional e do seu significado simbólico, podendo ser visto na contemporaneidade como algo afuncional ou meramente estético.

A cadeirinha de arruar do MAB, o único meio de transporte que compõe o acervo permanente do Museu, está inserida na coleção de mobiliário. Localizada no pavimento superior do edifício, ocupa o espaço do *hall* de passagem na exposição de longa-duração. O Museu de Arte da Bahia é um museu voltado para as artes decorativas e seu acervo reúne aproximadamente 5000 itens, com coleções de mobiliário, pintura, escultura religiosa,

desenhos, gravuras, porcelanas, pratos, cristais, vidros, numismática, têxteis e objetos de uso feminino. (BAHIA, 1997).

Produzida originalmente em madeira, tecido, couro e palha. A cadeirinha se encontra em bom estado de conservação, contudo, com algumas intervenções de restauro. Não possui mais a cortina³⁸, o assento de palhinha e as cores originais. Suas dimensões são de 168 x 60 x 310 cm (altura, largura e comprimento, respectivamente). Possui uma cobertura oval e abaulada em madeira e forro em couro (Figura 21), com borda chanfrada dourada, atualmente, em tonalidade bronze, ornada com figuras fitomorfas douradas, nas duas extremidades, apresentando rachaduras (Figura 22), revestida com o mesmo tecido da cortina, contornada com cordão de São Francisco e bico, com abertura na frente e no fundo para a passagem do varal (Figuras 23, 24).

Figura 21 - Detalhe da cobertura



Fotógrafo: Cássio Beribá (2017)

Figura 22 - Detalhe da cobertura



Fotógrafo: Cássio Beribá (2017)

Figura 23 - Detalhe da cobertura



Fotógrafo: Cássio Beribá (2017)

Figura 24 – Cobertura



Fotógrafo: Cássio Beribá (2017)

³⁸ Conforme a museóloga Celene Sousa, a mudança para a atual cortina que compõem a cadeirinha foi realizada na gestão da ex-diretora do MAB, Sylvia Athayde.

A cortina é removível, em tecido com listras verticais nas cores bege, amarelo-mostarda e verde, estendendo-se até o estrado da peça e presa com aros e ganchos de metal, na parte superior interna (Figuras 25, 26).

Figura 25 – Cortina



Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2016)

Figura 26 - Detalhe da cortina



Fotógrafo: Cássio Beribá (2017)

O varal de suspensão, em madeira, recurvo para cima, está pintado e decorado com figuras fitomorfas douradas, estendendo-se para frente e para trás, com extremidades terminadas em figura zoomorfa, uma cabeça de golfinho, apresentando em toda a sua extensão perda de douramento. Possui, na parte de baixo, uma almofada³⁹, cuja função era para proteger os ombros dos carregadores (Figuras 27, 28). Para a sua sustentação, o varal é preso na cobertura e sustentado na base por dois varais, de madeira em formato aproximado a um “Y” invertido (Figura 29).

Figura 27 – Varal: parte frontal



Fotógrafa: Amanda Oliveira (2017)

Figura 28 – Detalhe do varal



Fotógrafa: Amanda Oliveira (2017)

³⁹ Há perda do apoio da almofada na parte do varal que se estende para trás.

Figura 29 - Sustentação do varal



Fotógrafa: Amanda Oliveira (2017)

O estrado é oblongo de cedro com forro, em material de couro. Possui apoio para os pés, em madeira pintada de verde, formando uma única peça com a cadeira, cujas pernas são unidas por um gradeado, nas laterais e na frente, com fundo fechado, dando uma forma de caixa. A cadeira possui assento e espaldar estofados, com braços retos, em madeira (Figuras 30, 31). A parte superior do espaldar, em madeira entalhada, tem figuras fitomorfas com douramento (Figura 32).

Figura 30 - Cadeira com estrado



Fotógrafa: Amanda Oliveira (2017)

Figura 31 – Assento

Fotógrafa: Amanda Oliveira (2017)

Figura 32 - Detalhe do espaldar

Fotógrafa: Amanda Oliveira (2017)

Além das informações de descrição física necessárias para a identificação e proteção do suporte, o objeto necessita ser decodificado para que se evidencie a sua carga informacional. Nessa perspectiva, a cadeirinha de arruar pode ser tratada como um documento por fornecer informações sobre a sociedade escravista no Brasil, a mão-de-obra escrava, os usos e costumes no Brasil Colônia e Brasil Império, meios de transporte, evolução urbana da cidade, as técnicas de produção, estilos artísticos, assim como quem a utilizou, etc.

Esse objeto continua a ter “vida” no museu e, ao ganhar novas informações, precisa também de uma documentação atualizada, desde o registro da sua entrada, bem como as informações de conservação, restauração, movimentação interna, empréstimo, exposição, entre outras. Juntamente com outros procedimentos de identificação e controle, esse processo compreende a documentação museológica.

[...] o objeto acumula informação ao longo de toda a sua existência, gerando uma grande diversidade de documentos associados a cada um dos processos de etapas que a obra vive. Essa informação pode se classificar em permanente (dados únicos e não repetíveis em cada etapa ou na instituição, como ficha de entrada, nome do doador, etc.) e cumulativo (informe de restauração, rascunhos de catalogação reproduções gráficas, etc, que são modificáveis. (USILLOS GUTIÉRREZ, p. 147, tradução nossa).

A informação sobre o objeto, ao longo do tempo, se modifica. Em alguns casos, essa situação, no museu, pode ser frequente: mudança de localização, intervenção de restauro, descobertas de pesquisa, transferência, entre outros. Assim, é necessário que o museu possua um sistema de documentação museológica que atenda a essa demanda e processe todas as atualizações necessárias para a recuperação da informação.

3.2 A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA

Reconhecida pela Museologia como um alicerce nas ações do museu, a documentação museológica é essencial para que esse cumpra o seu papel na sociedade. Na prática, essa atividade não é tratada como prioridade em grande número dos museus brasileiros, tornando-se coadjuvante quando comparada às demais ações museológicas. Alguns fatores são determinantes para a pouca valorização dessa atividade como a carência de profissionais qualificados nessa área, a baixa infraestrutura dos museus e, somado a esses aspectos, a falta de visibilidade dessa ação junto ao público.

Quando realizada pelos museus, a documentação se restringe, em sua maioria, aos dados intrínsecos, ou seja, a descrição física do objeto, incluindo, também, informações básicas de identificação como a denominação, a autoria e a época. A realidade nas instituições museológicas brasileiras é a baixa aplicação dos instrumentos de controle e identificação dos bens, agravada, provavelmente, pela falta de conhecimento técnico dos profissionais que atuam na área.

Em pesquisa publicada em 2011, pelo Instituto Brasileiro de Museus, existiam cerca de 75 milhões de bens culturais preservados, distribuídos em mais de 3.000 instituições museológicas no Brasil. Desse universo, apenas 43% das instituições informaram possuir algum tipo de instrumento para a documentação dos acervos⁴⁰. Com base nesses dados, presume-se que menos da metade das instituições têm o registro do seu acervo.

A baixa produção de conhecimento sobre as coleções dos museus interfere diretamente nas possibilidades posteriores de comunicação entre o objeto e o público. Nessa perspectiva Marín Torres (2002, p. 292) afirma que: “assim, a documentação é o instrumento básico para que os museus deixem de ser armazéns de objetos, convertendo-se em organismos difusores de informação de missão educativa.”⁴¹

Alinhado a esse pensamento, o CIDOC⁴² (2006) estabelece que os acervos que não possuem documentação adequada não podem ser considerados como coleções de museus por não estarem devidamente salvaguardados e cuidados, além de terem o seu valor de pesquisa e interpretação bastante reduzido para que o museu cumpra a sua missão.

40 Fonte: Cadastro Nacional de Museus - Ibram.

41 Tradução nossa.

42 Comité International pour la Documentation (Comité Internacional de Documentação), do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Ferrez (1991) demonstra a necessidade da documentação para os museus:

A documentação exerce - ou deveria exercer - nos museus um papel primordial. Em alguns países, sua importância vem sendo gradativamente reconhecida, na medida em que o corpo prático-teórico da Museologia se torna menos empírico e os museus passam a atuar mais como instituições sociais, criadas para prestar serviços a uma comunidade que, por sua vez, deve legitimá-las. (FERREZ, 1991, p. 1).

A documentação é uma das atividades basilares na instituição museológica, que compreende o registro e a preservação do contexto histórico e cultural do objeto. Na Europa, a sua prática era bastante utilizada durante o longo período do colecionismo, verificando-se uma tendência a dar uma ordem sistemática às coleções: organizar, classificar e catalogar. Poder-se-ia, então, afirmar que essa atividade antecede ao próprio museu?

De acordo com Marín Torres (2002), os antecedentes da documentação museológica precedem ao museu institucionalizado, remetendo-se à Antiguidade quando na Grécia Antiga se fazia o registro das oferendas feitas aos deuses. Os inventários eram detalhados e constavam o nome do objeto, o material, o nome do deus ao qual foi ofertado, a data, o nome e local do doador. Na Idade Média, o colecionismo particular justificou a criação de livros de registros que continham informações necessárias para a identificação dos itens da coleção, algo bem próximo ao inventário. Era comum guardar os documentos de autenticação para comprovar a propriedade legal, a origem e a procedência dos objetos.

Iniciaram-se no século XVI na Europa, na época dos Gabinetes de Curiosidades, os catálogos com ilustrações e informações sistematizadas, organizados pelos colecionadores particulares, tornando-se documentos bastante comuns nos séculos seguintes. Artistas como Velázquez ocuparam cargos palacianos e eram responsáveis pela realização de avaliações e inventários das coleções. No século XVII, em decorrência de guerras, invasões e revoluções, houve, na corte inglesa, a necessidade de se inventariar suas coleções contra a dispersão de obras para outras cortes europeias. Da corte real francesa, destacou-se, no período, o inventário final dos bens de Luís XIV, realizado entre 1709 e 1710.

No final do século XVIII, deu-se o nascimento do museu moderno. O inventário foi o instrumento basilar para o controle das coleções nas instituições, sobretudo, os museus de história natural. Outros instrumentos mais complexos foram introduzidos a partir da consolidação da documentação museológica no século XIX, principalmente com a incorporação de profissionais nas instituições que possibilitaram uma tentativa de padronização nos instrumentos da documentação:

A documentação nos museus se torna uma função tão importante e praticamente consolidada no final do século, que inclusive se chegou a pensar em sua normalização para os museus da esfera europeia, quanto para estudos e regulamentações por parte de associações de museus ou associações profissionais no mundo anglo-saxão. Mas, acima de tudo, fala-se de normalização a partir da segunda metade do século, sendo a primeira metade uma etapa ainda de formação e consolidação. (MARÍN TORRES, 2002, p. 175, tradução nossa).

Embora a prática da documentação de objetos remonte à antiguidade e tenha se fortalecido com a abertura para profissionais de museus no século XIX, como demonstrou Marín Torres (2002), essas atividades até a década de 1950 eram realizadas por iniciativas individualizadas, sem os padrões e as normalizações necessárias para a organização das coleções. Esse fato se deve, em especial, ao tardio processo de fundamentação da documentação museológica enquanto teoria.

Com a criação no ICOM⁴³ do Comitê Internacional de Documentação, em 1950, a bibliotecária e documentarista Yvonne Oddon auxiliou na elaboração de um esquema de classificação museológica para bibliotecas e centros especializados em museus. Na década de 1960, Oddon criou modelos de etiquetas-padrão, fichas de identificação e inventário para uma padronização internacional entre os museus (CERAVOLO e TÁLAMO, 2007). Entre os anos de 1971 e 1973, Oddon criou uma ficha denominada *Ficha Oddon 1* ou *Oddon 1 polivalente*, reconhecida como uma ficha de estrutura única e versátil. Nas palavras de Camargo-Moro (1986, p. 84): “Partindo desta proposta de Yvonne Oddon saíram todos os principais sistemas de documentação utilizados internacionalmente. Até nos sistemas informatizados mais sofisticados é sentida a sua poderosa influência”.

No Brasil, a museóloga Fernanda de Camargo-Moro foi pioneira, em 1986, ao publicar o livro *Museu: aquisição-documentação*. Essa publicação é um manual de boas práticas voltado para os profissionais de museus que atuam na área da documentação museológica. A obra é referência até os dias atuais nos aspectos que envolvem procedimentos técnicos para a gestão de objetos musealizados.

Pode-se afirmar que houve importantes avanços nas práticas da documentação museológica no Brasil e no exterior, em especial nas questões relacionadas a sistemas de informação e normalização de dados para documentar os objetos. Por outro lado, devido a pouca produção científica, se comparada a algumas áreas da Museologia, a sua teoria ainda se encontra em processo de construção. E, em teoria, o que é a documentação museológica?

⁴³ International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus).

Ceravolo e Tálamo (2007) utilizam a terminologia documentação de museus em vez de documentação museológica e a define como: “[...] uma série de procedimentos técnicos para salvaguardar e gerenciar as coleções sob guarda dos museus”.

Ceravolo (2012) ressalta que o termo documentação museológica deve ser aplicado dentro do campo da Museologia, não se limitando apenas ao espaço museu: “Entendo essa expressão adequada ao se empregar (ou aceitar) o domínio Museologia com foco no fato museal e não somente aos museus. Ou seja, ao se advogar a ideia de que os museus são parte de um universo muito mais amplo que ultrapassa a expressão ‘museu’”. Por compreender a palavra documentação como polissêmica, o termo “documentação de museus” caracteriza para Ceravolo (Idem) como algo específico praticado no ambiente museu, e não em outro ambiente como arquivo ou biblioteca.

Para Ceravolo, a documentação museológica, ou melhor, a documentação de museus não está relacionada à catalogação do objeto (pesquisa), pois a considera como uma função de especialistas (curadores). Nesse âmbito, a documentação está voltada para as atividades de gerenciamento das coleções com a finalidade de controle dos objetos, tendo como suporte instrumentos de registro como inventário e fichas de identificação.

Rosana Nascimento (1994, p. 35) entende a documentação museológica como

[...]o resgate de informações sobre o objeto, tem como suporte algumas técnicas e procedimentos retirados da documentação e da Biblioteconomia, que foram adequados aos objetivos relacionados com a questão do estudo do objeto, sua segurança e controle, como também, o uso do resgate desta informação para um discurso museológico – a exposição.

O conceito de documentação museológica defendido pela museóloga Rosana Nascimento (Idem), além de abranger os procedimentos que visam à proteção e ao controle, inclui também o estudo do objeto, que envolve as informações referentes à semântica (sentido e significado) e as informações específicas da tipologia do objeto, dando-lhe um caráter interdisciplinar.

Seguindo essa corrente teórica, Marín Torres (2002) denomina de documentação museográfica e conceitua:

[...] a documentação museográfica propriamente dita seriam os instrumentos para o controle administrativo, a gestão, o estudo científico e a conservação adequada, exposição e difusão dos fundos dos museus, que são, fundamentalmente, os livros de registro, inventários, catálogos e os guias. (MARÍN TORRES 2002, p. 50, tradução nossa)

Para a autora, a documentação museológica tem diversos papéis, como dar teor jurídico e administrativo às coleções, subsídios para a descrição e a classificação dos objetos, e possibilita a pesquisa e a comunicação. Compreende o livro de registro como instrumento administrativo e os inventários e catálogos como instrumentos científicos. Consequentemente, os instrumentos técnicos tornam-se também uma fonte de pesquisa, indispensáveis como suporte informacional às exposições nos museus.

Sob a perspectiva da Ciência da Informação, a documentação museológica é

[...]o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto, as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão do conhecimento. (FERREZ, 1991, p. 1).

Como visto, nessa área do conhecimento há tendências distintas no modo de conceber teoricamente a documentação museológica. Enquanto uma abordagem se preocupa com a proteção e o controle do suporte, a outra dá enfoque ao tratamento do conteúdo informacional do objeto. Isso afeta diretamente nas práticas desenvolvidas pelo museu, desde os instrumentos e procedimentos técnicos utilizados até na própria divisão organizacional da instituição.

A propósito, Ceravolo e Tálamo (2000) identificam dois enfoques no tratamento da documentação: um mais tecnicista e o outro com o cunho mais reflexivo. A documentação “reflexiva”, da escola europeia, está voltada para a pesquisa e, consequentemente, para o público externo, preocupa-se com o conteúdo informacional do objeto, ou seja, o objeto como documento. Por sua vez, a tendência “tecnicista”, uma abordagem norte-americana, tem o foco no tratamento do suporte e no acesso aos objetos, a partir de procedimentos documentários técnicos, cuja principal finalidade é o controle administrativo.

Nas *Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do CIDOC* (2014) são feitas distinções entre os instrumentos de inventário e de catalogação. Inventário é o registro de informações básicas de gestão do acervo referente a cada objeto, visando assegurar a responsabilidade legal e auxiliar na segurança; já o catálogo consiste em informações mais detalhadas que abrangem dados de contexto sobre o objeto, isto é, o conhecimento especializado. E destina-se a atender às necessidades de todas as disciplinas existentes em museus, como arqueologia, história da cultura, arte, ciência e tecnologia e ciências naturais.

É necessário ressaltar que a documentação museológica abrange tanto as atividades voltadas para a pesquisa como as atividades que visam o controle administrativo. Essa disciplina da Museologia não está reduzida somente aos dados de identificação e localização do objeto, uma vez que a documentação museológica possui instrumentos que implicam em pesquisa e é, portanto, um campo interdisciplinar que envolve, além do profissional museólogo, especialistas de diversas áreas do conhecimento que são definidos a partir da tipologia do acervo.

Em suma, a documentação museológica é o registro e o tratamento de informações sobre o objeto com a utilização de instrumentos e procedimentos próprios para assegurar a responsabilidade legal, auxiliar na proteção, facilitar o acesso, recuperar e difundir informação, além de subsidiar ações de educação e comunicação com o público. A partir de dados extraídos diretamente do objeto e/ou de outras fontes de informação produzidas dentro ou fora do museu, como publicações científicas e técnicas, e demais materiais que façam referência ao objeto ou à coleção.

3.2.1 Os Instrumentos Técnicos da Documentação Museológica

A documentação museológica possui instrumentos técnicos destinados ao gerenciamento do acervo e à catalogação de informações sobre cada objeto do museu, abrangendo também instrumentos específicos para a documentação dos objetos que estão sob a sua guarda. Os procedimentos da documentação museológica têm finalidades distintas para atender às necessidades relacionadas ao gerenciamento administrativo e à catalogação do acervo:

Quadro 2: PROCEDIMENTOS E INSTRUMENTOS TÉCNICOS DA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

	Procedimentos	Instrumentos
Gerenciamento (controle administrativo)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Entrada ▪ Aquisição ▪ Marcação ▪ Registro ▪ Localização / movimentação ▪ Avaliação do estado de conservação ▪ Inventariação 	Documentação de entrada Documentação de aquisição Sistema de numeração Arrolamento Ficha de localização (movimentação) Ficha de conservação Livro de Tombo ou de Registro Inventário Documentação de empréstimo

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Empréstimo ▪ Descarte 	Documentação de descarte
Catálogo (informações especializadas)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Classificação ▪ Pesquisa 	Tesouros Ficha de identificação Catálogo Dossiê do objeto ou da coleção

Fonte: a autora

Dentre os instrumentos técnicos, o inventário é uma das ferramentas de controle de acervo mais utilizadas nas instituições museológicas. Nascimento (1998) define o inventário como um instrumento legal de posse dos objetos pertencentes ao museu, de caráter administrativo, permitindo identificar a totalidade de objetos existentes no acervo. Na seleção dos metadados do inventário, devem ser consideradas as especificidades do acervo do museu, todavia, alguns campos são obrigatórios como número do objeto, denominação e observações. Os campos opcionais são: autoria, modo de aquisição, procedência, dimensões, material, técnica, época, origem, outros números, etc.

Existem normativas nacionais e internacionais estabelecidas como instrumentos de proteção que podem ser utilizadas como manuais para os museus criarem seus inventários ou outros instrumentos de controle.

- **Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados**⁴⁴. A Resolução Normativa nº 2, de 29 de agosto de 2014, do Instituto Brasileiro de Museus, estabelece os campos de informação sobre o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico. Os elementos de descrição para acervo museológico possuem 15 elementos, entre obrigatórios e opcionais, que abrangem dados de inventário, com finalidade de identificação, acautelamento e preservação.
- **Object Id**, criado em 1997 pelo Getty Information Institute, padrão internacional que descreve informações mínimas para a identificação de objetos artísticos, arqueológicos e culturais, com a finalidade de combater o tráfico ilícito.
- **Spectrum**, padrão internacional para gestão de coleções de museus do Reino Unido, criado em 1994 pela Collections Trust. Possui 21 procedimentos de

⁴⁴ Normalizado pela Resolução Normativa nº 1, de 31 de julho de 2014.

políticas de gestão de coleções museológicas, abrangendo desenvolvimento, informação, acesso, preservação e conservação do acervo.

A ficha de identificação do objeto ou ficha catalográfica é um instrumento individualizado que atende às necessidades da catalogação, visto que inclui os metadados do inventário, imagem(ns) do objeto e outros campos de informação mais descritivos como: descrição, histórico do objeto, dados iconográficos, estilísticos, referências, e outros. Os metadados devem responder às características do acervo, considerando que as tipologias possuem necessidades diferentes e, portanto, requerem soluções também diferentes. Vale ressaltar, a necessidade do uso de ferramentas de controle terminológico, como tesauros, para auxiliar na atividade de catalogação.

Para a catalogação de coleções museológicas, existem iniciativas desenvolvidas no Brasil e outras reconhecidas internacionalmente como as normas produzidas pelo CIDOC/ICOM e demais instituições. Destacam-se:

- **Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (SIMBA)**, de autoria de Helena Dodd Ferrez e Maria Elisabete Santos Peixoto, criado em 1992 e publicado em 1995, é um manual de catalogação do acervo do Museu Nacional de Belas Artes que atende exclusivamente às especificidades das coleções de artes visuais (pintura, escultura, desenho e gravura).
- **CDWA⁴⁵ – Categorias para Descrição de Obras de Arte**, criado pelo Getty Information Institute, em 1990. Conjunto de diretrizes que descreve o conteúdo de bancos de dados de arte, arquitetura e imagens. Inclui 540 categorias e subcategorias.
- **Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do CIDOC**, publicado em 1995 pelo CIDOC/ICOM, possui 22 grupos e categorias de informação para descrever dados sobre objetos. Informações que abrangem tanto dados de gerenciamento como de catalogação.
- **Manual de Normas: Documentando Acervos Africanos**, produzido pelo Conselho Internacional dos Museus Africanos (AFRICOM), em 1996, para os acervos dos museus de países africanos. Busca abarcar as coleções de ciências

⁴⁵ *Categories for the Description of Works of Art* (Categorias para a Descrição de Obras de Arte).

humanas (história, arqueologia etnografia arte) e ciências naturais (paleontologia zoologia, geologia e outras).

- **LIDO**⁴⁶, criado pelo CIDOC/ICOM, reconhecido como padrão em 2010. Suporta um alto nível de conteúdo de informações descritivas sobre as coleções de museus. Pode ser usado para diversas tipologias de acervo, por exemplo, arte, arquitetura, etnologia, história da tecnologia e história natural.

Outro instrumento que possui uma função essencial para a documentação de acervos museológicos são os vocabulários controlados, podendo ser uma lista de terminologia controlada ou algo mais complexo como um tesauro. De acordo com Harpring (2016):

Um tesauro combina as características de anéis de sinônimos e taxonomias, junto a características adicionais. Um tesauro é uma rede semântica de conceitos únicos, incluindo relacionamentos entre sinônimos, contextos mais genéricos e mais específicos (pai/filho) e outros conceitos relacionados. Tesauros podem ser monolíngues ou multilíngues. Eles podem conter três tipos de relações: de equivalência (sinonímia), de hierarquia (relação todo/parte, gênero/espécie ou de exemplo) e associativa. (HARPRING, 2016, p. 54)

O tesauro permite categorizar o objeto considerando a sua especificidade e facilita a recuperação de informações nas ações de pesquisas. Alguns tesauros são referências na prática da documentação nos museus.

- **Thesaurus para Acervos Museológicos**, de autoria de Helena Dodd Ferrez e Maria Helena Bianchini, publicado em 1987. Instrumento de controle terminológico produzido para garantir a recuperação de informações de objetos museológicos, a partir do estudo do acervo do Museu Histórico Nacional.
- **Tesauro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros**, de autoria de Helena Dodd Ferrez, disponibilizado em 2017. Versão atualizada do *Thesaurus para Acervos Museológicos*.
- **Introdução aos Vocabulários Controlados: terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais**, de autoria de Patricia Harpring, publicado por J. Paul Getty Trust, em 2013 e traduzido para o português em 2016. Busca otimizar o acesso de usuários com o uso de vocabulário controlado

⁴⁶ *Lightweight Information Describing Objects* (Informação Leve Descrevendo Objetos).

a partir de estruturas de equivalências e relacionamentos hierárquicos e associativos.

- **Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira**, lançado em 2004 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), possui 2.092 termos, elaborados a partir das coleções documentais e museológicas do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Essas ferramentas apresentadas é uma parte do vasto material já realizado no campo de documentação museológica. Algumas dessas publicações foram produzidas no Brasil e outras traduzidas para a língua portuguesa, auxiliando os profissionais que atuam na área da documentação em museus.

Evidencia-se, portanto, que a utilização dos instrumentos técnicos para o gerenciamento e para a catalogação do acervo museológicos é imprescindível para a identificação, proteção e preservação do objeto tanto nos aspectos da conservação física, assim como para a disseminação das informações acerca do objeto.

3.3 UMA ANÁLISE DO SISTEMA DE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DO MUSEU DE ARTE DA BAHIA

O Museu de Arte da Bahia (MAB), o mais antigo museu do Estado, remete à criação do então Museu do Estado da Bahia, anexo ao Arquivo Público, por meio da Lei estadual nº1.255, de 23 de julho de 1918 e regulamentada em 1920 pelo Decreto nº 2.220, de 26 de junho. Para Ceravolo (2011, p. 233), o Museu do Estado da Bahia é “bem mais do que o ponto inaugural do Museu de Arte da Bahia”.

O acervo do Museu incluía mobiliário, numismática, coleções etnológicas, objetos das ciências naturais, além de manuscritos e impressos. Em 1925, foi constituída no Museu a seção de Pinacoteca, a primeira oficial no Estado. Com a aquisição do palacete da família do ex-governador Góes Calmon pelo Governo da Bahia, no bairro de Nazaré em Salvador, em 1943 e a sua transferência em 1946, o Museu, dirigido pelo professor José Antonio do Prado Valladares, incorporou ao seu acervo coleções que faziam parte da residência, como móveis, porcelanas, pinturas, pratas, cristais e esculturas. A Pinacoteca foi desmembrada, em 1959, e a coleção de arte contemporânea foi transferida para o Museu de Arte Moderna da Bahia, que

tinha a direção da arquiteta Lina Bo Bardi. No início década de 1970, sob a gestão de Carlos Eduardo da Rocha, foram realizadas obras de reforma no Solar Góes Calmon que propiciaram, provisoriamente, que parte do acervo fosse salvaguardada no Museu do Recôncavo Wanderley Pinho (Candeias – BA), e também exposta nas salas do Convento do Carmo, em Salvador.

Na gestão do artista plástico Emanuel Araujo, o MAB mudou-se para a atual sede no Palácio da Vitória. O edifício foi amplamente restaurado juntamente com parte do acervo para a inauguração da nova sede em 5 de novembro de 1982. O Palácio fica localizado na Avenida Sete de Setembro, em um trecho conhecido como Corredor da Vitória, área nobre da cidade de Salvador. O texto do catálogo do Museu de Arte da Bahia apresenta um breve histórico do Palácio da Vitória, antiga residência de uma tradicional família da sociedade baiana e residência oficial:

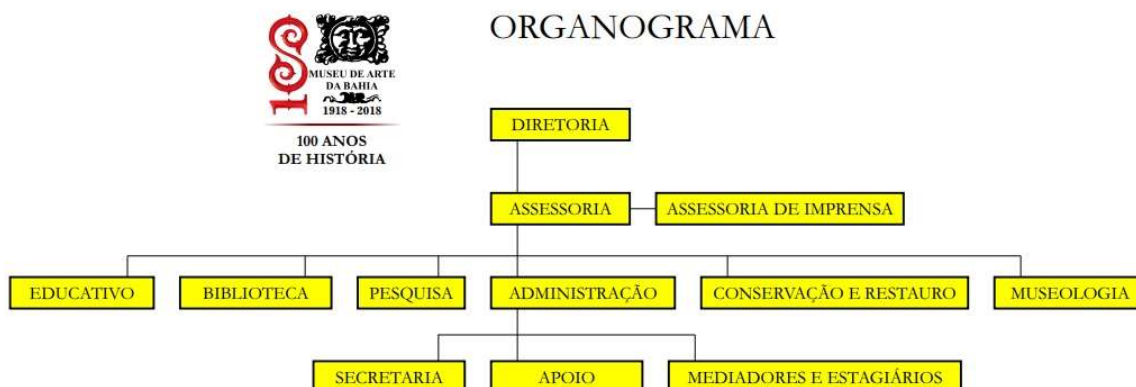
Neste local existiu, a partir do século XIX, o palacete do rico negociante de escravos José de Cerqueira Lima. Segundo o historiador Pedro Calmon, seu proprietário construiu “com equilibrada grandeza das mansões nobres desse tempo” e destaca que ficaram famosos os bailes ali realizados. (BAHIA, 1997, p. 12).

O lugar continuou a representar a elite dominante da cidade ao se tornar, em 1858, o Colégio São José, importante na vida cultural e social da época. No ano de 1879, o imóvel, adquirido pelo governo, transformou-se em residência oficial dos Presidentes da Província da Bahia e, com a instauração da República – 1889 -, em Palácio dos Governadores. Em 1925, o edifício foi totalmente reformado para sediar a Secretaria de Educação e Saúde.

No ano de 1989, o MAB foi fechado devido à situação precária na sua infraestrutura e, em 1991, com a direção da museóloga Sylvia Athayde, o Museu foi reformado e reaberto. “[...] passando a apresentar as suas coleções dentro de uma nova orientação museográfica, através de circuitos independentes: a coleção de pintura baiana e as artes decorativas, contextualizadas em diversos ambientes.” (BAHIA, 1997, p. 11 e 12). Em março de 2015, o Museu de Arte da Bahia passou a ser dirigido pelo curador Pedro Arcanjo.

O Museu de Arte da Bahia é um museu público estadual, vinculado diretamente ao Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), autarquia da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. De acordo com o organograma oficial do MAB (Figura 33), o Setor de Museologia, responsável pela documentação e o acondicionamento do acervo, está hierarquicamente subordinado ao Departamento de Assessoria do Museu.

Figura 33 – Organograma do MAB



Fonte: Museu de Arte da Bahia

O Sistema de Documentação Museológica (SDM) está vinculado ao setor responsável pela documentação museológica e a sua missão consiste em gerir um sistema de informação, manual ou informatizado, sobre os objetos que compõem o acervo ou estão sob a guarda do museu, com a finalidade de preservação de dados e de comunicação. É, portanto, necessário que todo o conteúdo informacional produzido ou coletado sobre o objeto seja registrado e atualizado no SDM.

Segundo Ferrez (1994), um sistema de documentação museológica se assemelha a um sistema da Ciência da Informação, denominado de “sistemas de recuperação de informação”. Tem a função de manter contato efetivo entre os objetos (fonte de informação) e os usuários, buscando a recuperação e a disseminação da informação. E possui os seguintes objetivos:

- Conservar os itens da coleção;
- Maximizar o uso da informação sobre os objetos;
- Maximizar o acesso aos objetos.

Na Teoria dos Sistemas, o SDM é um subsistema do sistema social museu. Para Luhmann (2006), sistema é a relação com seu ambiente e ele se organiza de forma hierárquica com subsistemas que se interagem. O ambiente pode ser compreendido como o meio virtual que envolve e influencia a operação do sistema. O funcionamento do SDM depende diretamente da *poiese* do seu sistema superior, o museu, e da relação com os seus subsistemas vizinhos, a pesquisa, a biblioteca, a conservação e restauro, entre outros. Nesse sentido, o SDM está

atrelado aos objetivos, interesses e decisões do museu e, paralelamente, influencia e sofre influências de outros subsistemas, contudo, contém aspectos próprios com especificidades que o define e o distingue dos demais.

Segundo Luhmann (2006), a *poiese* é a capacidade que o sistema tem de se alimentar, retroalimentar e produzir, contudo, por não ser um sistema autopoietico, ele não se autorregula, não possui a capacidade de reagir ao seu ambiente. O SDM, portanto, necessita de uma contínua produção de comunicações que são geridas por profissionais dos subsistemas relacionados à Museologia com o apoio dos demais subsistemas técnicos do museu como Pesquisa, Biblioteca, Arquivo, Educativo e outros.

As comunicações internas do SDM ocorrem quando:

- Os instrumentos técnicos da documentação (fichas catalográficas, inventários, livro de tombo, etc.) são continuamente atualizados;
- O subsistema Biblioteca torna-se suporte para a produção de informações no SDM;
- As informações produzidas pelos subsistemas Pesquisa e Educativo, referentes ao acervo do museu, são compartilhadas no SDM;
- Os subsistemas museológicos (Conservação e Restauração) alimentam o SDM com informações sobre as ações de conservação preventiva e curativa e as intervenções de restauro;
- São utilizadas as informações do SDM para dar suporte às exposições do acervo;
- O SDM é alimentado por informações geradas de pesquisas externas;
- Os profissionais do museu compartilham as ações que envolvem o acervo, permitindo interações entre os subsistemas do museu.

Caso o SDM não seja continuamente alimentado de informação, a sua *poiese* é nula. Segundo Luhmann (2006), a *poiese* de um sistema social ocorre quando comunicações se conectam a novas comunicações, visto que os sistemas sociais são regulados pela comunicação. Nesse sentido, os sistemas sociais são compreendidos, essencialmente, como sistemas comunicativos. Para Luhmann (2006), um sistema é regulado a partir de três referências, a sua relação com a sociedade, a sua relação com sistemas vizinhos e a sua autorrelação.

Trazendo para o SDM, a sua função social é produzir e disseminar informações sobre as coleções; o seu desempenho para com outros sistemas consiste em subsídio para ações

educativas e culturais; e sobre si próprio é gerir informação para a sua retroalimentação. Além de produzir conteúdo, o SDM deve coletar e selecionar informações de fontes externas oriundas de pesquisas acadêmicas, trabalhos especializados e demais referências, e ter a capacidade de comunicar-se com outros sistemas equivalentes, como biblioteca, arquivo e pesquisa.

Nessa perspectiva, Ceravolo (2012, p. 85) ver a documentação como “portal possível de comunicação, quer interna, com as instituições museológicas, quer externa, com e para o diverso entorno social e cultural, de modo a auxiliar os museus a se apresentarem e a dialogarem com o mundo não só através das exposições”. O SDM torna-se suporte informacional para disseminação da informação, a partir de ações e produtos: exposições, folders, catálogos, plataformas digitais de pesquisas, dentre outros. Acerca disso, Luhmann (2006) explica:

Logo a comunicação só pode se entendida como a disseminação da informação dentro de um sistema – como uma disseminação que utiliza a informação para conduzir à informação e desta forma muda a informação bem como o estado do meio no qual a informação cria formas. (LUHMANN, 2006, p. 71)

Para o autor, a comunicação não pode ser vista como transferência de informação, mas por interações que contem informações, isto é, processamento de informação, em que suas estruturas continuamente se modificam e se renovam. Essa mudança é estimulada pela quebra de expectativa da sua *autopoiese* quando a novidade (informação) causa irritação no interior do sistema e provoca um determinado comportamento. A *autopoiese* do sistema espera receber o provável, contudo, é a novidade que permite que o sistema evolua, a sua capacidade de reagir a novidades e compreendê-las. Na Teoria da Comunicação, algo previsível não pode ser considerado informação, portanto, sem informação (novidade) não existe comunicação.

É necessário um fluxo contínuo de informação para a regularização de um Sistema de Documentação Museológica. Do contrário, sem processos de comunicação que possibilitem cruzamentos e novas conexões de informação, corre o risco de se tornar um acumulado de fichas e de listagens de objetos, um sistema ineficaz ou nulo para o nível de alcance da sua capacidade. Quando acaba a comunicação, o sistema entra em colapso, ou seja, o SDM deixa de existir.

Cabe ressaltar que a informatização do SDM permite a relação entre dois sistemas distintos – o social e o mecânico. Segundo Stockinger (2001), o conceito de sistema também se aplica para os sistemas mecânicos que processam a informação por meio de comandos, operando de modo previsível e sob rotinas. Embora ele possa ter ações previamente programadas para a sua operação, um *software* de gestão de acervo, por exemplo, tem

funcionalidades para gerir as coleções do museu, contudo, precisa da entrada de dados realizada por profissionais que o operam o sistema.

3.4 A REPRESENTAÇÃO DA CADEIRINHA DE ARRUAR NO MUSEU

A documentação museológica do MAB é realizada de modo manual, não possui um sistema informatizado. A ficha catalográfica foi o instrumento disponibilizado para a análise das informações sobre a cadeirinha de arruar do acervo.⁴⁷ A ficha foi elaborada no modelo de editor de texto, em formato “doc” (Figura 34).

⁴⁷ Conforme informado pelo Setor de Museologia, a ficha catalográfica é o único instrumento individualizado referente aos objetos do acervo. Foi indicado o catálogo do MAB (1997) como referência para pesquisa sobre os objetos em exposição.

Figura 34 - Ficha de catalogação da cadeirinha de arruar do MAB

Coleção: Mobiliário

N.º de inventário: 43.400

Objeto: Cadeira de Arruar

Origem: Bahia

Materia: cedro, madeira pintada, tecido e couro.

Técnica:

Época: século XVIII/XIX

Estilo:

Dimensões: alt: 168 cm; larg: 60 cm comp: 310 cm

Modo de aquisição: compra

Inscrição:

Estado de conservação:

Procedência: Família Wilson/ Coleção Góes Calmon

Localização:

Intervenções: sofreu restauração

Observação: Segundo a Família Calmon, esta peça, provem da residência Wilson, no Campo Grande, atual Palácio de morada do arcebispo. Existem semelhantes no Instituto Histórico e no Liceu de Arte e Ofícios.

"Por muito tempo, a cadeirinha de arruar constituiu o único meio de condução na Cidade do Salvador. Em 1764, Mrs. Kindersley, uma visitante estrangeira, passando pela Bahia, assim a descreveu: "São de feitio oblongo e constituem num piso de madeira ligadas por alguns sarrafos. Um varal preso no teto estende-se para trás e para frente. O móvel não é fechado todo em volta pelas tabuas, mas do teto até o piso prende um cortinado de pano grosso, debruado, que seria mais indicado para climas frios. A parte traseira é ocupada por um assento de largura aproximada de duas mãos. Creio que uma pessoa acostumada, nele se acomode, porem, considerando a exigüidade do banquinho e as oscilações do veículo, um novato corre perigo de ser jogado fora, de um momento para outro. A cadeirinha é carregada pelo varal nos ombros dos escravos. Com cada passo dianteiro, lança um gemido a que o outro retruca, é a sua maneira de marcar passo. Mas esses gemidos melancólicos são muito desagradáveis com o tempo". Sylvia Athayde.

Descrição: Cobertura oval e abaulada, revestida de pano, com bordo chanfrado e dourado (atualmente bronzil), ornado de festões entalhados nas cabeceiras. Os dois varais, ligeiramente recurvos, terminam em cabeça de golfinho e são dotados de almofadas para ombros carregadores, presas na cobertura e na base. O estrado é oblongo, de cedro, formando uma só peça com a cadeira, cujas pernas são unidas por gradeado, tendo assento de palhinha (atualmente estofado), braços de madeira e costas altas. Restaurada, as cores não são mais originais.

Referências bibliográficas: Catálogo do Banco Safra "MAB", pg.331.

Autor da ficha

A propósito, foi observado que toda a informação produzida sobre a cadeirinha de arruar na documentação museológica do MAB consta em uma ficha catalográfica, elaborada pelo Departamento de Museologia. A ficha possui 18 campos: coleção; nº de inventário; objeto; origem; material; técnica; época; estilo; dimensões; modo de aquisição; inscrição; estado de conservação; procedência; localização; intervenções; observação; descrição; referências bibliográficas; e autor da ficha.

A partir da análise da ficha catalográfica, verifica-se as seguintes informações sobre o objeto: denominada de “cadeira de arruar”, compõe a coleção de mobiliário do MAB, de autoria desconhecida, produzida na Bahia entre os séculos XVIII e XIX, em material de cedro, madeira pintada, tecido e couro, com dimensões de 168 x 60 x 310 cm, possui intervenções de restauro. A sua procedência é a coleção particular Góes Calmon, adquirida pelo então Museu do Estado da Bahia, por meio de compra, no ano de 1943. Anteriormente, pertenceu à família Wilson, de origem inglesa. Consta no campo “observação” da ficha: “Segundo a Família Calmon, esta peça, provem da residência Wilson, no Campo Grande, atual Palácio da morada do arcebispo. Existem semelhantes no Instituto Histórico e no Liceu de Artes e Ofícios”.

É evidente, nesse caso, a falta de uma sistematização da documentação museológica. Não há um fluxo de comunicação que permita a atualização de informações e canais de conexão com fontes bibliográficas, arquivísticas ou material produzido pelo próprio museu, visto que toda a informação existente sobre o objeto nos setores de biblioteca e pesquisa deve estar integrada em um mesmo sistema, seja ele manual ou informatizado.

Na catalogação do MAB, a cadeirinha de arruar está inserida na coleção de mobiliário, provavelmente sugestionada pela sua tipologia, museu voltado para a arte decorativa, e por possuir somente um exemplar desse objeto. A única informação que faz alusão à cadeirinha como meio de transporte encontra-se somente no campo “observação”. Vale ressaltar que na ficha catalográfica o campo observação é destinado a dados complementares, informações que não cabem em outro campo específico. Devido a isso, essa falha na catalogação pode gerar equívocos de compreensão sobre a função original do objeto.

Para verificar se o conteúdo informacional da catalogação da cadeirinha de arruar é equivalente aos outros objetos da coleção de mobiliário, foram analisadas outras sete fichas catalográficas do acervo do MAB e foi verificada também uma ficha da coleção de objetos de uso feminino:

- Cadeira de bordar, século XVIII/XIX;

- Cadeira de costas altas, estilo D. João V. século XVIII;
- Cama, estilo D. João V, século XVIII;
- Cômoda, estilo D João V, século XVIII;
- Costureira com piano (miniatura), século XIX;
- Leque de mandarim (com respectiva caixa);
- Mesa de encosto, estilo D João V, século XVIII;

Vale ressaltar que as fichas desses objetos disponibilizadas⁴⁸ não estão no mesmo formato da ficha da cadeira de arruar, apresentam-se datilografadas e foram catalogadas no ano de 1947⁴⁹. No lado frontal da ficha, constam os seguintes campos de informação: número de registro; denominação do objeto; estilo; época; dimensões; material; origem de produção; descrição; no verso, estão registradas as informações referentes à procedência; bibliografia; modo de aquisição; estado de conservação; valor e referências⁵⁰, além de informações da catalogação: data, autor e visto.

Nessa análise, foi verificado que os campos *valor e referência* não constam na ficha da cadeirinha e os campos *localização, intervenções e observação* não constam nas outras sete fichas. Apesar de possuírem alguns metadados diferentes, conclui-se que ambas as fichas têm o mesmo nível de conteúdo informacional.

Foi realizada também uma análise comparativa com o SDM de dois museus que possuem cadeirinhas de arruar em seu acervo: o Museu Histórico Nacional (MHC) e o Museu Nacional dos Coches (MNC), de Portugal.

O Museu Histórico Nacional, unidade museológica do Instituto Brasileiro de Museus, foi criado em 1922, localiza-se no complexo arquitetônico da Ponta do Calabouço, no centro histórico do Rio de Janeiro. O acervo museológico tem cerca de 170 mil itens, formado por coleções que datam desde a Antiguidade até o século atual. Inserido nesse universo estão quatro exemplares de cadeirinhas de arruar. O SDM é gerenciado pelo Departamento de Acervo que possui três subsistemas: o Setor de Numismática, o Setor de Reserva Técnica e a Divisão de Controle do Patrimônio. O Setor de Numismática é responsável pelas coleções de moedas, medalhas, selos, selos sigilográficos e valores impressos. Na Divisão de Controle do Patrimônio são gerados todos os documentos de registro de entrada do acervo. O Setor de

⁴⁸ Fichas disponibilizadas pelo Setor de Museologia.

⁴⁹ Consta J. Valladares como o autor da catalogação.

⁵⁰ Correspondente a palavras-chave.

Reserva Técnica é responsável pelo acondicionamento e a elaboração do dossiê com ficha técnica e documentos de pesquisa do acervo tridimensional.

O Museu Nacional dos Coches, inaugurado em 1905, sob o nome de Picadeiro Real, na cidade de Lisboa, em Portugal. Especializado em meios de transporte de tração animal, o Museu detém uma coleção de viaturas de gala e passeio dos séculos XVI a XIX, a maioria vindas da Casa Real Portuguesa, além de bens da Igreja Católica e de coleções particulares. No seu acervo inclui ainda sete exemplares de cadeirinhas e outros objetos ligados à arte da cavalaria e à Família Real Portuguesa. O SDM é gerenciado pelo Departamento de Coleções e Inventário, responsáveis pela documentação e a pesquisa do acervo.

No SDM do Museu Histórico Nacional é produzido um dossiê de cada objeto do acervo que constam documentos e também os instrumentos referentes ao registro e à catalogação. O museu possui a documentação informatizada num sistema de controle de patrimônio (Figura 35) que tem informações em nível de inventário e está em processo de migração⁵¹ para o sistema de catalogação de acervo museológico, o Tainacan + Museu (Figura 36) e possui também o sistema externo o DocPro para pesquisa na rede *web* sobre as coleções museológicas, bibliográficas e arquivísticas.

Figura 35 - Ficha de Inventário de uma cadeirinha do Museu Histórico Nacional

12/04/2017

MHN - Museu Histórico Nacional - SERET

Ficha do Bem :17084 - CADEIRINHA

	Nro.Siga: 17084	Objeto: CADEIRINHA	Classe: 11.6 - TRANSPORTE TERRESTRE
	Autor/Fabrica: Em pesquisa	Local/Pais: - Em pesquisa	Data: [17-]
	Fonte: FRANCISCO MARQUES DOS SANTOS	Forma: Doacao	Processo: 5/1932
	Nros. de Reg.:		
	Medidas (A/L/C - em cms.): 205.00 / 70.00 / 310.00	Peso (em Kgs.): 0.000	Conservação: RT - Restaurado
	Materiais : MADEIRA, TECIDO, VIDRO, FERRO	Técnicas : ENTA PINTURA MARC	
	Origem: EXPO-DO MÓVEL AO AUTOMÓVEL	Localização Atual: EXPO-DO MÓVEL AO AUTOMÓVEL	Movimentado em: Em pesquisa
Obs.: LOCALIZAÇÃO: EXPOSIÇÃO DO MÓVEL AO AUTOMÓVEL EXPO ITEM 08 . MUSEU NACIONAL DOS COCHES – Guia. Lisboa: Ministério da Cultura/IPM/M.N.dos Coches, 2002. P.48. BOTELHO, Níza. Serpentinhas e Cadeirinhas de Arruar. In Anais do MHN vol.IV, 1943. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Imprensa Nacional, 1947. p.455. DUNLOP, Charles. Os meios de transporte do Rio antigo. S/local: Ministério dos Transportes/ Serviço de Documentação, 1972. P.14 e 15. DEBRET, Jean Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Tomo Terceiro. B. Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda.; S. Paulo: Ed. da USP, 1989. p.142/143.			
Termos: TRANSPORTES CADEIRINHA DE ARRUAR ANIMAIS. SERPENTES MULHER. SERPENTINA.			
Atualizado em: / /		Por:	

<< Primeiro < Anterior Próximo > Último >>

Voltar

Fonte: Museu Histórico Nacional

⁵¹ Devido à migração de dados não foi possível o MHN disponibilizar a ficha de catalogação emitida pelo sistema Tainacan + Museu.

Figura 36 – Tela do sistema de catalogação Tainacan + Museu



Fonte: Museu Histórico Nacional

O Museu Nacional dos Coches possui o sistema de documentação museológica informatizado, a plataforma Matriz. Ferramenta para uso de inventário, catalogação e gestão de acervos museológicos incluindo as ações de conservação e restauração, em consonância com a norma internacional ISO 21127:2006⁵². A ficha de inventário emitida pelo sistema possui metadados que abrangem informações sobre histórico do objeto e referências (Figura 37).

⁵² Norma de referência para a sistematização da documentação museológica e intercâmbio de informações.

Figura 37 - Ficha de Inventário de uma cadeirinha do Museu Nacional dos Coches

FICHA DE INVENTÁRIO	
Museu:	Museu Nacional dos Coches
N.º de Inventário:	V 0070
Supercategoria:	Arte
Categoria:	Meios de transporte
Denominação:	Cadeirinha
Título:	Cadeirinha do 1º Conde de Farrobo
Autor:	Desconhecido
Local de Execução:	Portugal (?)
Datação:	1830 d.C. - 1855 d.C.
Matéria:	Madeira; bronze; cetim; tafetá de seda; couro; vidro; franja de ouro.
Técnica:	Madeira entalhada e policromada; bronze laminado, repuxado, cinzelado e dourado; cetim lavrado e espolinado.
Dimensões (cm):	altura: 162; largura: 73; comprimento: 234 / 89 (c/ e s/ varais);
Descrição:	Cadeirinha em estilo Império, revestida exteriormente a couro negro com aplicações de bronze dourado e recortado e pregaria cinzelada. Interiamente é revestida de cetim cru lavrado e espolinado a fio de seda torço de cor amarela, com grandes motivos florais. Possui três cortinas de tafetá de seda vermelha, franjadas do mesmo, suspensas de um cordão superior por meio de finas argolas metálicas. O parsevã é forrado de couro vermelho e pregaria.
Incorporação:	Compra - Guilhermina Branco Bandeira.
Origem / Historial:	Esta cadeirinha pertenceu ao 1º Conde de Farrobo, Joaquim Pedro Quintela (1801-1869), que foi também 2º Barão de Quintela. Nascido em Lisboa em 11 de Dezembro de 1801, distinguiu-se pelas suas qualidades artísticas, tendo posto grande parte da sua imensa fortuna ao serviço das Artes e da Música. No seu palácio das Laranjeiras, o jovem capitalista fez erigir um teatro, frequentado pela mais distinta sociedade lisboeta da época. A sua devoção à causa constitucional conduziu-o ao Regimento de Cavalaria dos Voluntários do Comércio, onde logo foi promovido a coronel, posição essa que cimentou após a proclamação de D. Miguel de Bragança. A sua recusa em contribuir para o empréstimo decretado pelo novo monarca, resultou na perda de todas as honras e privilégios, levando-o a fugir a bordo de um navio inglês. Também quando se dispôs a entregar a D. Pedro IV uma avultada maquia foi perseguido pelos miguelistas, pelo que teve de se refugir em casa de um súbdito inglês sob o nome fictício de Mr. Smith. Com a vitória liberal, D. Pedro agraciou-o com o título de Conde, ao qual se juntaram outras mercês: Par do Reino, 2º senhor da Vila de Préstimo, 2º alcaide-mor da Sortelha, grã-cruz da Ordem de Nª Senhora da Conceição de Vila Viçosa e comendador das Ordens de Santiago e de Cristo. Foi ainda senador por Leiria e Lamego e comandante do Regimento Nacional de Cavalaria de Lisboa. Para além de mecenas reputado, o 1º Conde de Farrobo apoiou e financiou diversas iniciativas empresariais e manufactureiras. O título foi-lhe concedido em vida, por Decreto de 4 de Abril de 1833. Faleceu em Lisboa a 24 de Setembro de 1869 e foi imortalizado por Domingos Sequeira que dele fez um retrato a óleo, quando criança, actualmente exposto no Museu Nacional de Arte Antiga.
Bibliografia	
BESSONE, Silvana - Museu Nacional dos Coches, Lisboa. Lisboa: IPM/Panibas, 1993, pág. 110-111	
FREIRE, Luciano - Catálogo Descritivo e Ilustrado do Museu Nacional dos Coches. Lisboa: 1923, pág. 53, cat. 153	
GUEDES, Natália Correia - Museu Nacional dos Coches. Lisboa: A. P. Edições, 1986, pág. 63, 76-77	
KEIL, Luís - Catálogo do Museu Nacional dos Coches, 1943. Lisboa: 1943, pág. 33, cat. 66	
MACEDO, Silvana Costa - Museu Nacional dos Coches - Roteiro, 2ª ed.. Lisboa: IPPC, 1989, pág. n. 40	
Museu Nacional dos Coches (O) , in Grandes Museus de Portugal, fasc. III. Lisboa: Público/Presença, 1992, pág. 113, III/19	
SILVA, Maria Madalena de Cagigal e - O Museu Nacional dos Coches - O Edifício, o Museu, as Coleções, (Coleção "Albuns de Arte Portuguesa"). Lisboa: Imp. Nacional/Casa da Moeda, 1977, pág. est. 66	



2 imagens

Fonte: Museu Nacional dos Coches

Na análise das fichas, foi observado que o SDM do Museu Histórico Nacional adota no campo “classe” o esquema classificatório do *Thesaurus para Acervo Museológico*, classificando a cadeirinha como “transporte terrestre” e o Museu Nacional dos Coches utiliza o manual *Normas Gerais*, da coleção *Normas de Inventário*, para classificá-la, no campo “categoria”, como “meios de transporte”.

Maria Helena Ochi Flexor (2009) no livro *Mobiliário Baiano* trata a cadeirinha de arruar como um tipo de móvel de transporte que acompanhava o estilo decorativo do mobiliário de casa. Segundo Botelho (1943), as cadeirinhas eram vistas também nos interiores das residências, pois quando não estavam em uso eram guardadas, cobertas por pano para proteger da poeira, nos vestíbulos ou nos porões das residências dos seus proprietários e suspensas ao teto por meio de roldanas nos velhos sobrados de pé direito alto, com intuito de não ocupar espaço e nem bloquear a passagem.

O *Thesaurus para Acervos Museológicos* (1987) possui um plano geral de classificação⁵³ com 16 classes, 60 subclasses e 2.560 termos autorizados e não autorizados, dentro desse esquema classificatório a cadeirinha de arruar está ordenada nesta hierarquia:

- | | | |
|-------|----------------------|--------------------|
| 11. | TRANSPORTE | (classe) |
| 11.6. | TRANSPORTE TERRESTRE | (subclasse) |
| | CADEIRINHA | (termo autorizado) |

Em sua versão atualizada, denominada de *Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros* (2016)⁵⁴, o tesouro continua com 16 classes, no entanto, aumentaram as subclasses e os termos: 77 e 4.558, respectivamente. Nesse panorama, a classe “Transporte” foi substituída pela classe “Veículos e Acessórios”⁵⁵ e a cadeirinha está categorizada da seguinte forma:

- | | |
|----------|--------------------------------------|
| 12. | VEÍCULOS E ACESSÓRIOS |
| 12.4. | VEICULOS TERRESTRES E ACESSÓRIOS |
| 12.4.2 | VEÍCULOS TERRESTRES |
| 12.4.2.2 | VEÍCULOS TERRESTRES DE TRAÇÃO HUMANA |
| | CADEIRINHA |

⁵³ Bianchini; Ferrez (1987) utilizam tanto a denominação classe/subclasse como categoria/subcategoria.

⁵⁴ Ferramenta disponibilizada ao público em 2017.

⁵⁵ Em relação ao conteúdo da categoria, Ferrez (2016, p 13) define como: objetos usados para transportar ou conduzir pessoas, animais ou coisas, de um lugar para outro, e seus respectivos acessórios.

Quadro 3: CATEGORIZAÇÃO DA CADEIRINHA DE ARRUAR (TESAURO)

Descritor (termo autorizado ou termo preferido)	CADEIRINHA
NA (Nota de Aplicação ou de Alcance)	Liteira pequena e mais simples, de uso individual e urbano, especialmente para transportar senhoras à missa, carregada por dois homens. Consiste em um assento com encosto, coberto e geralmente fechado, montado sobre dois longos varais, um à frente e outro atrás. A cadeirinha do Rio de Janeiro é reconhecível pela sua cobertura, sempre enfeitada de ornatos mais ou menos dourados, ao passo que a da Bahia, com a parte superior lisa, é em geral menor e mais levemente construída.
UP (Usado Por)	Cadeirinha de arruar Serpentina (transporte)
TG (Termo Genérico)	Liteira
SCA (classe/subclasse)	1204 Veículos Terrestres e Acessórios

Fonte: FERREZ (2016)

A propósito, a classificação tem o papel de classificar coisas e ideias, e classificar subentende-se ordenar por classes, fundamentada em algum tipo de lógica. A aplicação de um tesauro ou vocabulário controlado nas tarefas de indexação para a documentação museológica possibilita uma padronização na terminologia e uma recuperação da informação mais eficiente, como estabelecido no plano geral de classificação do *Tesauro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros* que optou por organizar os termos (denominações de objetos) com base na sua função original por compreendê-lo como a característica imutável e comum a todos os artefatos.

Com base na obra de Robert G. Chenhall, Ferrez afirma:

[...] função original é o único denominador comum que está presente em todos os artefatos. O conceito de função original é, por conseguinte, uma parte essencial deste princípio, pois é o atributo imutável presente em todos os objetos, ou seja, é a única característica que pode ser utilizada como fundamento para uma classificação sistematizada, independentemente do uso que esses objetos possam vir a ter mais tarde. Basta aqui lembrar que muitos objetos utilitários do passado cumprem, hoje, função decorativa.(FERREZ, 2016, p. 8)

Nesse sentido, o comparativo referente à classificação adotada de modo diverso entre o Museu de Arte da Bahia e os outros dois museus, o Museu Histórico Nacional e o Museu

Nacional dos Coches mostra que mesmo não existindo uma única representação possível e correta, é necessário considerar que a função original do objeto aqui em questão é transportar pessoas, portanto, essa classificação no instrumento de catalogação deve estar explícita para garantir maior precisão na recuperação da informação sobre o objeto.

Ao compreender a função da classificação no SDM torna-se nítido que classificar é informar, de forma ágil, a função do objeto. Ressalva-se que esse não é o único meio de identificá-la e, tampouco, de obter uma leitura abrangente sobre o objeto musealizado, considerando a necessidade do conhecimento especializado para alimentar a ficha de catalogação.

Uma classificação adequada proporciona inter-relações e conexões com os diversos sentidos atribuídos ao objeto, tornando-se, assim, um instrumento que além de padronizar dados contribui para o fluxo de informações no SDM. Em suma, classificar a cadeirinha de arruar como um meio de transporte é evidenciar um dado que está inserido em um contexto mais amplo de significações. Acompanhando esse entendimento, Castro (2009, p. 29) defende a importância da classificação para o objeto musealizado: “[...] o objeto museológico torna-se passível de um sistema de classificação. Sua significação no contexto dos documentos culturais só pode ser adequadamente considerada se for bem classificada e claramente definida.”

No seu papel inerente de documentar o objeto, a documentação se torna uma forma de representação da realidade, realizada por meio da linguagem, com a responsabilidade de representar o objeto sem comprometer o seu significado. Para Scheiner (1998, p.56): “No museu, a representação passa a depender da classificação e do inventário, ou seja, da constituição de um quadro especializado onde todos os signos reconhecíveis encontrem lugar da sua própria ordenação.” Quando o objeto não está inserido em uma forma de categorização corre o risco de não ter sua representação na coleção do museu.

Trazendo para a prática, verifica-se que a representação está sujeito ao modo que o objeto é documentado no museu e, caso haja equívocos na sua aplicação, pode causar distorções o que influenciará nas interpretações dentro da exposição. Desse modo, um sistema de documentação deve ser compreendido como um processo informacional com a responsabilidade de atender às demandas de informações vindas do museu e, sobretudo, da sociedade.

Sem a comunicação não existem relações humanas
nem vida humana propriamente dita.

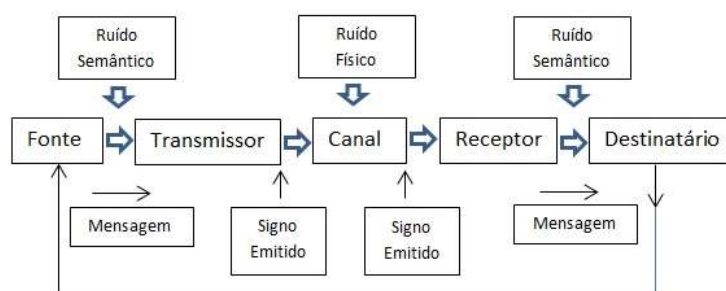
Niklas Luhmann (2006, p. 39)

4 A COMUNICAÇÃO ENTRE O OBJETO E O PÚBLICO NA EXPOSIÇÃO

4.1 A COMUNICAÇÃO E SEUS EFEITOS

As primeiras teorias concebiam a comunicação como algo meramente técnico, comunicação como transmissão de mensagem de um emissor para um destinatário. No modelo matemático Shannon & Weaver (Figura 38), esse processo é representado por uma fonte que produz a mensagem, um transmissor que a codifica e transforma em signo, um canal que transporta os signos, um receptor que decodifica os signos em mensagem e um destinatário (pessoa ou coisa) que recebe a mensagem (COELHO NETTO, 1980).

Figura 38 - Modelo Shannon & Weaver



Fonte: Coelho Netto (1980)

Esse modelo foi criado para solucionar problemas técnicos que afetam um sistema de comunicação, abrangendo nível técnico e semântico. Hoje, nos estudos da comunicação, receptor e destinatário são tratados como termos sinônimos⁵⁶. A comunicação deixa de ser um processo matemático e é vista como um processo seletivo de repertório para ambos os lados, a partir da interação entre aquele que emite e aquele que recebe a mensagem.

O processo de comunicação é caracterizado por três componentes: informação, mensagem e compreensão. Para Stockinger (2001), há uma diferença elementar entre informação e mensagem: a informação é a novidade a ser comunicada, a mensagem é a forma que a comunicação é realizada. A comunicação se completa no último elemento, a compreensão. É quando o observador distingue a mensagem (forma) da informação (conteúdo).

Em sua teoria, Luhmann (2006) é categórico ao afirmar que a novidade é um pré-requisito para que algo, de fato, mereça ser comunicado. A despeito disso, Stockinger (2001)

⁵⁶ GOMES, Itania M. M. 2004, p. 17.

reforça esse pensamento compreendendo a comunicação como um fenômeno que ocorre quando a informação (novidade) necessita ser interpretada. Conclui-se, então, que sem a existência do novo ou do excepcional a comunicação não acontece.

A Teoria da Comunicação aqui referida parte da premissa de que toda comunicação é improvável. Uma comunicação tem maior probabilidade de fracasso do que de êxito, podendo ocorrer diversos obstáculos de ordem espacial, temporal e cultural que precisam ser superados para que a comunicação possa acontecer. Diante disso, Luhmann (2006) analisa os meios para reduzir essas incertezas e garantir o sucesso comunicativo ao identificar as três improbabilidades da comunicação.

A primeira improbabilidade consiste no destinatário compreender a comunicação emitida, ou seja, é necessário que ele possua um repertório que seja suficiente para o entendimento da mensagem; em segundo lugar, é improvável que a comunicação chegue ao destinatário, está na possibilidade da mensagem ser transmitida às pessoas que estão em tempo e espaço distintos; a última improbabilidade consiste na comunicação ser aceita, a mensagem ser acolhida pelo receptor para que se obtenha o resultado esperado.

Estas improbabilidades não são somente obstáculos para que uma comunicação chegue ao destinatário, actuam ao mesmo tempo, como «factores de dissuasão», que introduzem a abster-se de uma comunicação que se considera utópica.” (LUHMANN, 2006, p. 43)

Essas improbabilidades não atuam apenas como barreiras na comunicação, mas também como fatores que levam os indivíduos a se absterem de comunicar por não terem garantias suficientes do sucesso comunicativo. “Quando uma comunicação foi correctamente entendida dispõe-se de maior número de motivos para ser rejeitada.” (LUHMANN, 2006, p. 44). A partir dessa perspectiva, a comunicação é considerada como um processo seletivo desenvolvido em três etapas: produção de informação, difusão e aceitação do conteúdo informativo.

É possível trazer o fenômeno da improbabilidade da comunicação no contexto espaço museu quando observado que essas variáveis apontadas por Luhmann são reproduzidas no espaço expositivo, entre o objeto (emissor) e o público (receptor). A incomunicabilidade do objeto na exposição pode ocorrer devido a diversos fatores, desde a limitação do repertório do indivíduo que o observa até a complexidade da linguagem utilizada na exposição.

Nem toda mensagem emitida será bem sucedida, pois nem tudo que é comunicado será acolhido pelo outro como condição necessária para sua mudança de comportamento. O sucesso comunicativo está inserido na seleção evolutiva, o que interfere na continuidade da comunicação, isto é, no processo de seleção do conteúdo informativo a ser passado adiante.

“[...] o problema central da teoria da comunicação - o problema da contingência irreprimível da aceitação/rejeição das mensagens comunicadas”. (LUHMANN, 2006, p. 116). Visto o seu caráter contingente, possibilidade de sucesso ou fracasso, o processo de comunicação gera expectativas, pressupondo que toda comunicação possui uma determinada intencionalidade.

O modelo comunicacional de Lasswell (1987, p. 105) descreve, objetivamente, o ato de comunicação com apenas cinco questões: “Quem; diz o quê; em que canal; para quem; com que efeito?” Essas perguntas representam, respectivamente, o emissor da mensagem; o conteúdo da mensagem emitida; a análise dos *media*; a audiência, a quem se destina a mensagem; e, por último, os efeitos causados no público. Assim, a comunicação não existe meramente para transmitir informações, mas para provocar mudanças de comportamento, produzir determinados efeitos ou para atingir determinados objetivos. Quanto maior o conteúdo de informação da comunicação, maiores serão os seus efeitos.

Nessa perspectiva, Gomes (2004) explica o conceito de efeitos:

[...] os efeitos pressupõem a finalização do processo de comunicação. Considerar os “efeitos” implica conceber o processo comunicativo como a produção e a transmissão de um estímulo comunicativo (em geral, de uma mensagem dotada de um conteúdo estrategicamente orientado) realizadas por um emissor, dotado de intenções e objetivos, e a produção de um impacto num determinado público. (GOMES, 2004, p. 15)

Uma mensagem será significativa, isto é, produzirá efeitos, se o repertório do receptor quanto o repertório do emissor tiver alguma área em comum. Caso não haja nada em comum, irá gerar somente ruídos. E se ambos possuírem repertórios idênticos, a mensagem que chegar ao receptor não provocará mudança de comportamento por não haver novidades. Repertório está relacionado ao conhecimento prévio do indivíduo sobre um determinado assunto. Coelho Netto (1983, p. 123) trata como “uma espécie de vocabulário, estoque de signos conhecidos e utilizados por um indivíduo”.

No museu, os efeitos são os resultados causados pela exposição no público, a última etapa do processo comunicativo entre o objeto e o seu observador. A não compreensão ou o baixo entendimento da mensagem causa pouco impacto no comportamento do público e quanto mais extenso o repertório da mensagem sobre o objeto na exposição mais efeito ela provoca (mais modificações); e quanto mais restrito o repertório menor possibilidade de modificação no comportamento do público.

O objeto por si mesmo só consegue transmitir informação caso o indivíduo possua um repertório de conhecimento e valores que lhe dê acesso, no entanto, é necessário que seja

ativado potencialmente o conteúdo informacional do objeto para que a experiência na exposição seja mais satisfatória.

Nas primeiras fases dos estudos sobre os efeitos dos *media* sobre a audiência, no início do século XX, o receptor é visto como um indivíduo manipulado, de comportamento moldado e facilmente influenciável, cujo papel é receber passivamente a mensagem produzida pela fonte, e, de modo inverso, o emissor era visto como o onipotente e ativo, com total controle da situação. Percebe-se, portanto, que nesse entendimento do processo da comunicação o emissor se utiliza do receptor para alcançar o objetivo esperado.

Gomes (2004) define receptor como qualquer indivíduo envolvido no processo comunicativo de modo ativo que, além de utilizar ouvido e cérebro, participa desse processo com o uso de todos os seus sentidos, experiências de vida e influências culturais. Esse conceito está inserido nos estudos atuais da recepção em que se observam os contextos que influenciam diretamente na relação *media*/audiência como as questões culturais, as características do indivíduo e o ambiente.

No campo dos museus, há avanços para um modelo que o público deixa de ser um agente passivo e incorpora um papel mais proativo nas exposições participando criativamente também de outras ações do museu, enquanto o museu perde a autoridade do emissor onipotente.

Nessa perspectiva, uma mudança de enfoque sobre os museus propõe novas interações que rompem com as linguagens expositivas tradicionais, de apelo exclusivamente visual, que utilizam códigos não acessíveis para o público, em geral, tornando-se, por vezes, um ambiente frio, distante e elitista.

Desse modo, é importante ressaltar que é função do museu disseminar informação sobre os bens culturais preservados. No entanto, para que cumpra a sua missão junto à sociedade é necessária a interação dos seus subsistemas (Museologia, Educativo, Arquivo, Pesquisa, Biblioteca, etc.) o que irá repercutir na sua *poiese* e, conseqüentemente, na comunicação entre o objeto e o público no espaço expositivo e em outros meios comunicacionais.

4.2 MUSEU, LUGAR DE COMUNICAÇÃO

A concepção de museu do Conselho Internacional de Museus (ICOM) compreende como relevante a atividade de comunicação do patrimônio material:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva,

investiga, **comunica e expõe o patrimônio material** e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite. (ICOM, 2007, grifo nosso).

A definição do ICOM impõe ao museu a responsabilidade de mediar o objeto, abrangendo a mediação como todo o processo de musealização desde a aquisição até à exposição do objeto no museu. A comunicação relativa ao objeto musealizado ocorre de modo contínuo no SDM e a interação direta com o público se dá no espaço expositivo. É necessário, portanto, ativar e explorar o vasto conteúdo informacional do objeto, de inesgotáveis possibilidades, tendo como suporte as informações geridas pelo SDM.

[...] na exposição permanente do museu, desde a perspectiva didática, é apropriado oferecer uma explicação que ajude a compreensão do que se expõe [...] A contextualização global se alcançará a partir de um sistema integrado de documentação informação e conhecimento que sustente o desenvolvimento dos meios de difusão necessários em cada caso. (USILLOS GUTIÉRREZ, p. 61).

A comunicação com o público é a última etapa no processo de musealização do objeto e tem o seu início na musealidade. O museu comunica de modo específico utilizando, principalmente, a linguagem não verbal dos objetos por meio de exposições, publicações e ações educativas, incluindo nesse contexto o universo virtual. É na exposição que o museu potencializa o “fato museal”⁵⁷, a relação profunda entre o homem e o objeto. Por ser um espaço de interação social, essa relação é mais intensa no cenário expositivo devido ao público ter acesso às coisas a partir de uma experiência poética (CURY, 2005a). O objeto no espaço expositivo se torna protagonista por contar uma história, testemunhar um fato, comprovar um experimento, do mesmo modo que consegue despertar emoções e sensações dentro de um universo lúdico ou científico.

Segundo Castro (2009), a comunicação no museu⁵⁸ pressupõe a mediação do objeto que ao abandonar sua função original torna-se signo comunicacional e informacional. Essa transformação que sofre o objeto dentro do museu pressupõe a emissão e a recepção de mensagem, cujo um dos canais mais utilizados no museu é a exposição.

⁵⁷ Conceito de Guarnieri (1990, p. 7). O fato museal ou fato museológico: “‘Relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir’, relação esta que se processa ‘num cenário institucionalizado, o museu’”.

⁵⁸ A autora utiliza o termo comunicação museológica.

Cury (2005c) defende o “modelo da interação” fundamentado por Hooper-Greenhill⁵⁹ que nega a cadeia linear emissor-mensagem-receptor no espaço museu. Enquanto conceito, a interação é um lugar dialógico de encontro entre o museu e o público

porque é o espaço de construção de valores e o emissor e o receptor situam-se em relação a esses valores. O sentido do processo comunicacional desloca-se da mensagem para a interação, espaço de estruturação do significado, entendendo que o sentido maior do processo de comunicação está na dinâmica da interação a partir do encontro. (CURY, 2005c, p. 78)

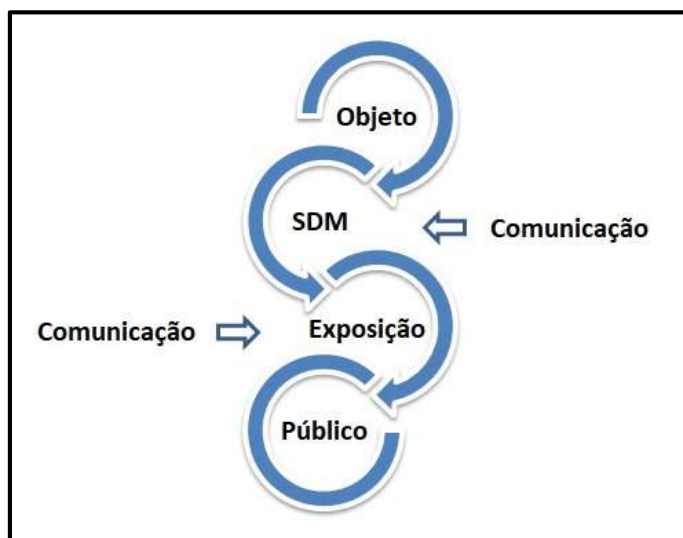
Desse modo, o foco desse modelo emergente não está na mensagem, mas na dinâmica do encontro dos dois polos, emissão e recepção, uma relação de participação recíproca entre o museu e o público. Evidencia-se, portanto, a necessidade do museu sair da sua tradicional “zona de conforto” para que seja cada vez mais um lugar de diálogo e discussão, ativando todo o seu potencial comunicativo e nessa direção cumpra a sua missão social.

Nesse sentido, a Declaração de Caracas, produzida em 1992, fez relevantes críticas ao papel comunicacional dos museus, sobretudo, aos museus latino-americanos, destacando-se algumas considerações: o objeto não possui valor em si mesmo, no entanto, representam valores e significados; os museus, geralmente, não exploram o potencial de sua linguagem e dos seus recursos comunicacionais; o museu deve permitir a emissão e a recepção de mensagens com base nos códigos comuns acessíveis à maioria do público; o processo de comunicação não é unilateral, mas um diálogo contínuo entre o emissor e o receptor.

A Declaração de Caracas teve como pauta rediscutir a missão do museu no mundo contemporâneo e, a partir desse debate, considera a função museológica como um processo de comunicação que norteia todas as atividades do museu. O documento compreende o museu não apenas como fonte de informação, mas como um meio de comunicação que transmite mensagens por meio da linguagem específica das exposições.

Todavia, a comunicação nos museus não ocorre somente na relação objeto/público, ela se dá internamente quando os seus subsistemas como Museologia, Arquivo, Biblioteca, Pesquisa e Educativo se comunicam entre si de modo que possam gerar informações que irão alimentar, por exemplo, o SDM.

⁵⁹ Especialista inglesa na área de comunicação e estudo de público em museus.

Figura 39 - Fluxo da informação objeto / público

Fonte: a autora

Esse ciclo (Figura 39) mostra o fluxo da informação relativa ao objeto. Essa comunicação no museu (emissor) se inicia no SDM, sistema que coleta, processa, representa e dissemina a informação sobre o objeto (fonte) que será disponibilizada na exposição (canal), espaço de interação que proporciona a comunicação com o público (destinatário). O diagrama destaca que a comunicação é gerada tanto no SDM quanto na exposição. Observa-se que a disseminação de informação que ocorre no espaço expositivo referente ao objeto é consequência de comunicações que acontecem dentro do SDM, sistema que gerencia informações sobre o acervo.

Luhmann (2006) afirma que a comunicação é a disseminação da informação dentro de um sistema. Logo, entende-se que a disseminação da informação sobre o objeto deve acontecer dentro do SDM e não apenas na exposição. A comunicação contínua no SDM irá gerar mais produção de informação e consequentemente a possibilidade de novos conteúdos, novas narrativas e novas interações entre o museu e o público.

4.3 A EXPOSIÇÃO E O OBJETO MUSEALIZADO

A exposição é para o museu um canal de comunicação com o público. Em sua concepção, pode ser compreendida como um conjunto de sentidos, ideias e conceitos que se expressam, geralmente, por meio de objetos. No museu, ela é concebida enquanto conteúdo e forma. A forma é a execução do projeto que inclui espaço arquitetônico, ambientação, módulos

temáticos e diversos recursos expográficos como objetos musealizados e cenográfico, texto, imagem, áudio, vídeo, legenda, iluminação, expositores e mobiliário. O conteúdo é a informação, o sustentáculo da exposição.

O êxito comunicacional de uma exposição depende de variados fatores, inicia-se na concepção expográfica utilizando equipe de profissionais multidisciplinar para seleção de objetos, estudo de espaço, aporte teórico fundamentado por pesquisas e informações geradas pelo SDM, o uso de recursos expográficos para uma adequada contextualização temática, estimulando experiências e percepções no público tanto no processo cognitivo como no aspecto afetivo.

O uso de diferentes recursos comunicacionais de interação e mediação tem um mesmo propósito: transmitir informação. As múltiplas opções do uso da informação em variados suportes, e de modo simultâneo, permitem ir além do uso comum da legenda que limita o conteúdo informacional do objeto e as possibilidades de interação com o público.

Nas exposições, é comum as informações se reduzirem numa legenda contendo apenas dados de identificação (autoria, denominação, época, material/técnica e dimensões) sem considerar o potencial informativo do objeto. Essa realidade pode causar algumas distorções nas informações ou propriamente a falta de informação quando expõe um objeto. A contextualização é imprescindível para uma concepção expográfica que apresente, além da descrição física, a informação semântica contida no objeto, os valores atribuídos e significados.

Outra realidade que os museus devem enfrentar é a adequação aos meios de comunicação atuais, compreendendo que a utilização de recursos tecnológicos facilita a comunicação na exposição trazendo uma linguagem mais dinâmica e contemporânea, ultrapassando os aspectos reducionistas de vivências que prevalecem geralmente no espaço expositivo.

Portanto, deve-se considerar as novas ferramentas como um meio para transmissão de informação sobre o objeto; o uso da tecnologia além de contribuir na comunicação pode oferecer ao público experiências interativas. Alguns recursos tecnológicos e interativos se destacam nos museus como: projeção de imagens e vídeos, cabines com monitores e fones de ouvido, audioguia, audiodescrição, aplicativo para *QR Code*⁶⁰ com identificação dos objetos em exposição, realidade virtual e realidade aumentada em 3D, holografia, totens e mesas com recursos interativos e de multimídia, aplicativos dos museus com compartilhamento em redes sociais dentre outros.

⁶⁰ *Code QR (Quick Response)*, traduzido literalmente para o português significa Código de Resposta Rápida.

O recorte temático numa exposição delimita a abordagem, considerando que há múltiplas possibilidades de representações do objeto, tendo em vista o seu contexto histórico e cultural. No entanto, o museu deve apresentá-lo numa narrativa que esteja aberta a outras possibilidades de interpretação, e não reduzi-lo, para que desperte no público o interesse em buscar mais informações sobre o tema e sobre os objetos expostos. Desse modo, a exposição não deve ser elaborada pelo museu como uma verdade absoluta e nem considerada pelo público como algo incontestável.

A seleção do que expor implica não somente na escolha do objeto, mas, sobretudo, no que será informado e no que será omitido. Para Castro (2009, p. 131) o “silêncio museal é impregnado de alta taxa de comunicação”.

De fato, o museu ao conceber uma exposição escolhe uma narrativa e seleciona as informações que considera relevantes para comunicar com o público e, por outro lado, o público seleciona o conteúdo que irá apreender sobre a exposição, podendo rejeitar ideias apresentadas durante sua experiência expográfica.

Partindo da premissa da improbabilidade da comunicação, o museu tem o objetivo de levar uma mensagem ao público e o público, enquanto receptor, poderá compreendê-la ou não, portanto, quanto mais vetores comunicacionais utilizados na exposição, maiores são as possibilidades da mensagem ser assimilada. Sem vetores comunicacionais há o risco da mensagem não ser compreendida ou até mesmo do público ter a percepção incorreta.

Caso o visitante não possua um repertório que lhe dê acesso à mensagem contida no objeto, há possibilidade de assimilar que a cadeirinha de arruar é um mobiliário de interiores como uma cadeira comum, em vez de compreender que essa cadeira foi um dos meios de transporte mais utilizados nos centros urbanos do Brasil. O entendimento se torna ainda mais complexo para o público por ela ter entrado em desuso no final do século XIX.

Diante disso, a cadeirinha de arruar deve ser percebida como um artefato que coube ao tempo passado, significa costumes antigos, modo de vida e relações do período colonial, mas que ao mesmo tempo tem resquícios na sociedade atual. Enquanto objeto portador de informação, deve ser considerado o seu caráter interpretativo, que fez parte da cultura material daqueles que utilizavam e, na atualidade, torna-se um documento que simboliza, sobretudo, a escravidão no Brasil.

Ao tratar o museu como um meio de comunicação, Bourdieu e Darbel (2016) enfatizam o nível de informação disponibilizado ao público em geral nas exposições e que poucos dominam a convenção:

[...] a frequência de museus obedece a uma lógica bem conhecida da teoria da comunicação já que, à maneira de um emissor de rádio ou televisão, o museu propõe uma informação que pode se dirigir a qualquer sujeito possível sem implicar em um custo maior e só adquire sentido e valor para um sujeito capaz de decifrá-la e saboreá-la. [...] embora essa informação única possa ser desigual e diferentemente decifrada por sujeitos diferentes, ocorre que se pode pressupor que a frequência assídua implica o controle do código da mensagem proposta e a adesão a um sistema de valores que serve de fundamento à outorga de valor às significações decifradas, à decifração dessas significações e ao deleite proporcionado por tal decifração. (BOURDIEU; DARBEL, 2016, p. 109)

Nesse sentido, os museus, especialmente os museus de arte não utilizam códigos acessíveis para os diferentes segmentos de público, tornando a experiência para aqueles que não conseguem decodificá-los desinteressante, sem sentido, em suma, não produzirá efeitos; contrapondo aqueles outros que possuem repertório capaz de entender os significados de uma exposição com o mínimo de informações, mas o suficiente para sua fruição, por ativar a memória de outras experiências, aprendizados e sensações vividas. Conclui-se, portanto, que essas exposições não são concebidas para o “público comum”, mas para o público cativo, especializado, que detém os meios de decodificar a mensagem e de se apropriar da informação.

O museu, portanto, deve considerar as diferentes formas e níveis de leitura do seu discurso expositivo para atingir os diferenciados públicos quando elabora uma exposição, considerando que: “[...] o público não é uma massa homogênea com comportamento constante. Constitui-se, sim, em grupos com distinções sociais que manifestam suas diferenças na recepção”. (CURY, 2005b, p. 371). Para a autora, tanto o público como as ações museológicas não são universais mesmo havendo temas transversais de interesse comum, esses devem ser produzidos e apresentados com códigos específicos para cada contexto cultural.

É importante ressaltar que o objeto musealizado é portador de informação, mas não fala por si só, seja ele de cunho artístico, científico ou histórico. A assimilação do público na exposição não ocorre de modo automático, depende de uma narrativa que não esteja esvaziada de sentidos e conteúdo.

[...] a informação contida no objeto não chega ao usuário de museu por estar envolvida no segredo no silêncio da exposição, no sigilo da reserva técnica, no ocultamento documentário. [...] Oculta-se o objeto conhecido, aquele que tem expressão e significação. O rompimento do segredo implica exteriorizar a informação, possibilitar a comunicação. (CASTRO, 2009, p. 105, 106)

A sacralização do objeto no museu o torna intocável, no sentido da matéria, e inacessível, no sentido da informação, criando uma linha tênue que perpassa entre o expor e o ocultar, entre a informação e a desinformação. A valorização do objeto musealizado não deve

se restringir à preservação da sua integridade física, deve, portanto, ser considerado também o seu valor semântico

4.3.1 A Cadeirinha de Arruar na Exposição do Museu de Arte da Bahia

A atual exposição de longa-duração do Museu de Arte da Bahia, instalada no primeiro andar do imóvel, foi inaugurada há vinte e quatro anos, no ano de 1994. Dividida em dois circuitos principais: artes decorativas e artes plásticas. A cadeirinha de arruar está exposta no *hall* denominado de Galeria Histórica⁶¹, na parte central da ala que dá acesso a dois circuitos: à direita está o módulo denominado *Escola Baiana de Pintura*; e à esquerda é dedicado às artes decorativas, predominando mobiliário baiano, porcelanas e pratarias.

Do lado direito da cadeirinha (Figura 40), compõem o espaço a pintura *Feira de Água de Meninos*, 1940, de Manoel Inácio de Mendonça Filho; abaixo um par de porcelanas francesas em forma de coelho, século XIX, do francês Jacob Petit, sobre um console, em jacarandá e mármore, século XIX; em sequência, duas pinturas *Paisagem do Rio de Janeiro*, 1940, de João José Rescala, e *O Caju*, 1928, de Francisco Terêncio Vieira de Campos.

Figura 40 - Composição (sentido direito)



Fotógrafa: Amanda Oliveira (2016)

Do lado esquerdo (Figura 41), está exposta a pintura *Mãe Preta*, 1912, de Lucílio de Albuquerque; abaixo uma travessa em louça oitavada, da marca inglesa Davenport, século XIX, sobre uma arca, em jacarandá, século XVIII; seguem a litogravura *Negra*, de Manoel Lopes Rodrigues, 1889; a pintura *Paisagem – Amazonas*, 1938, de João José Rescala; abaixo uma porcelana chinesa “Família Rosa” em forma de medalhão, período Chien Lung, do século XIX,

⁶¹ BAHIA, 1997, p. 14.

sobre um console em jacarandá e mármore, século XIX. Na ala oposta, estão expostas pinturas representativas do Império e da República no Brasil, além de móveis como bancos em palhinha e outros objetos (dois consoles e dois castiçais) com a função exclusivamente decorativa para compor o ambiente. Na extensão do *hall*, plantas naturais decoram o espaço.

Figura 41 - Composição (sentido esquerdo)



Fotógrafa: Amanda Oliveira (2016)

Outro aspecto a destacar é a falta de ambientação do espaço que corrobora para um entendimento de um lugar de passagem. A não existência de “diálogo” entre os objetos (descritos acima) que estão expostos no mesmo ambiente da cadeirinha proporciona um aspecto meramente decorativo ao espaço por não existir uma narrativa explícita que fundamente a composição.

Vale ressaltar que a presença da pintura *Mãe Preta* e da litogravura *Negra* junto com a cadeirinha de arruar, objetos que remetem aos tempos de escravidão, não sustentam uma abordagem temática por não criar uma conexão devido à proximidade com outros elementos que compõem o espaço e, também, à falta de informação que remetesse a essa temática. Em suma, o conjunto de objetos apresenta-se descontextualizado na exposição.

Embora esteja num local aparentemente de destaque na exposição, a cadeirinha de arruar encontra-se numa área de fluxo de visitantes, direcionada para duas entradas que estão em sentidos opostos, tornando-a, por vezes, imperceptível para uma parte do público que se direciona às salas expositivas ou quando fazem o fluxo de saída (Figuras 42, 43).

Figura 42 - Sala Escola Baiana de Pintura

Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2016)

Figura 43 - Sala das artes decorativas

Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2016)

No ano de 2016⁶², o único recurso expográfico disponível era um texto com uma ilustração, preso à parede num suporte de acrílico, em tamanho A4, para mostrar como era utilizada a cadeirinha de arruar. A distância entre essa legenda e a cadeirinha se tornou uma barreira para o público ter acesso à informação por não estar perceptível no ambiente (Figuras 44, 45).

Figura 44 - Legenda da cadeirinha de arruar

Fotógrafa: Amanda Oliveira (2016)

Figura 45 - Localização da legenda da cadeirinha

Fotógrafa: Amanda Oliveira (2016)

⁶² Observação realizada nos meses de setembro, outubro e novembro.

Houve um incremento na exposição de longa-duração, em 2017⁶³, com a implantação do aplicativo “Visita Guiada”, desenvolvido pela empresa Tao Interativa Ltda (Figuras 46, 47). O aplicativo é um guia sonoro explicativo das obras da exposição de longa-duração do MAB e funciona em dispositivos móveis, nos idiomas português e inglês (Figuras 48, 49, 50, 51). Para ter a experiência no museu é necessário que o visitante tenha acesso à internet⁶⁴, instale o aplicativo e, depois de instalado, aponte o leitor no *QR Code*, localizado ao lado da legenda e será feita a leitura do (Figuras 52, 53). Para ouvir o áudio, o visitante tem que conectar o seu fone de ouvido ao dispositivo⁶⁵. Inicialmente, apenas alguns objetos da exposição, incluindo a cadeirinha de arruar, foram selecionados para compor o projeto. Nas observações realizadas, não foram verificadas recomendações dos mediadores para os visitantes instalarem o aplicativo, assim como não foi identificado no museu nenhum tipo de divulgação impressa. A pouca divulgação desse recurso tecnológico impossibilitou que maior número de visitantes tivesse a oportunidade de ter essa experiência interativa. Na plataforma *Play Store*, do Google, há o registro de apenas “mais de 10 *downloads*”⁶⁶. No mês de agosto, o aplicativo instalado não funcionava nos dispositivos móveis.

Figura 46 - Tela inicial



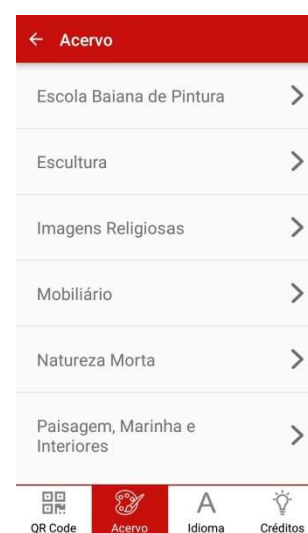
Fonte: Aplicativo Visita Guiada

Figura 47 - Tela com créditos



Fonte: Aplicativo Visita Guiada

Figura 48 - Tela menu acervo



Fonte: Aplicativo Visita Guiada

⁶³ Observação realizada nos meses de março, maio e agosto.

⁶⁴ Não foi disponibilizado Wi-Fi para os visitantes.

⁶⁵ Transcrição do áudio: Cadeirinha de arruar. Madeira pintada, tecido e couro. Bahia. Século XVIII a XIX. De modelos diversos, as cadeirinhas foram crescendo em número. Ainda no século XVIII, era rara a família de recursos que não possuía pelo menos uma. As mais ricas tinham duas ou três, pois senhoras e senhorinhas de respeito não deveriam se expor aos olhos dos passantes, nem tampouco às condições precárias das vias públicas.

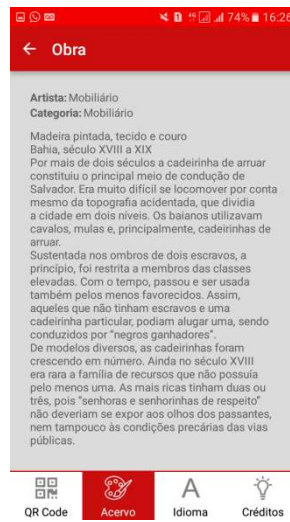
⁶⁶ Informação verificada em 20 de março de 2018.

Figura 49 - Tela mobiliário



Fonte: Aplicativo Visita Guiada

Figura 50 - Texto cadeirinha



Fonte: Aplicativo Visita Guiada

Figura 51 - Tela para ouvir áudio



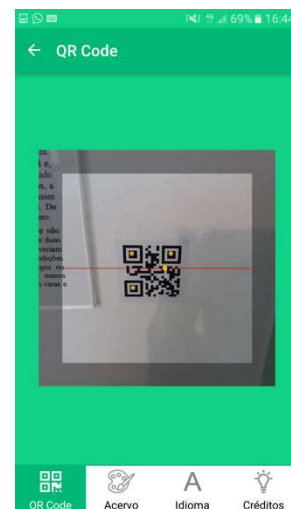
Fonte: Aplicativo Visita Guiada

Figura 52 - Legenda e QR Code



Fotógrafa: Amanda Oliveira (2017)

Figura 53 - Leitura do QR Code



Fonte: Aplicativo Visita Guiada

A exposição de longa-duração do MAB resume-se à legenda com dados de autoria; denominação do objeto ou título da obra; período e local de produção. As informações sobre a cadeira de arruar apresentadas na exposição ultrapassam esses poucos elementos descritivos da legenda com o acréscimo de um texto com imagem que aborda o seu uso. O texto se limita a

explicar a diferença entre a cadeirinha e a liteira⁶⁷, além de enfatizar os hábitos das senhoras ricas que a utilizavam.

Outra forma de mediação disponibilizada pelo Museu é realizada por monitores, presentes em todo o circuito expositivo. Tem a função de prestar informação sobre o público, assim como fazer a guarda e proteção do acervo em exposição. O conteúdo informativo transmitido por esses profissionais se enquadra no mesmo padrão apresentado no texto.

Posto isso, o modo que se encontra exposta a cadeirinha de arruar não permite que o público a perceba num contexto mais amplo de significações. A falta de fluxo de informação no SDM reflete na exposição do acervo visto que não são apresentadas ao público informações relevantes como o contexto histórico da época e mais informações sobre a cadeirinha do MAB: família ao qual pertenceu, período que foi utilizada, origem e fabricação, etc.

O MAB insere a cadeirinha numa leitura expográfica que sugestiona a uma interpretação de que esse objeto é um mobiliário tal como canapés, bofetes, arcas e cômodas. Ainda que o seu uso não fosse de interiores de residência, ele pode ser representado como um móvel, mas a sua função original deve estar evidenciada na exposição: veículo sem rodas movido por homens para o transporte de pessoas.

4.3.2 A cadeirinha de arruar na exposição do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional dos Coches

Atualmente, o Museu Histórico Nacional apresenta ao público seis exposições temáticas de longa-duração. A exposição *Do Móvel ao Automóvel: Transitando pela História*, localizada no térreo, mostra a coleção de transporte terrestre do Museu, reunindo cadeirinhas de arruar, liteiras, berlindas⁶⁸, traquitanas, veículos da Casa Real Portuguesa e um automóvel do início do século passado que pertenceu ao Barão do Rio Branco.

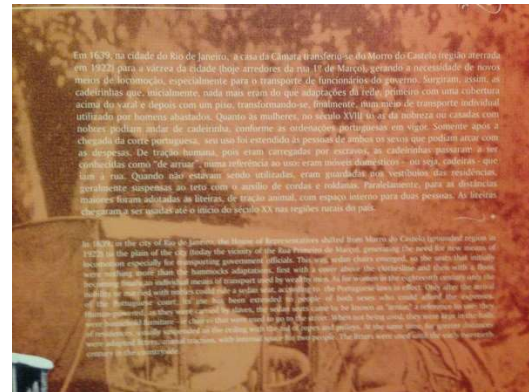
A exposição utiliza recursos expográficos como maquetes que reproduzem o uso de alguns meios de transporte, legendas, painéis com textos sobre a exposição e sobre os objetos, nos idiomas português e inglês, além do recurso de audiodescrição para atender às pessoas com deficiência visual (Figuras 54, 55, 56, 57).

⁶⁷ No texto não é informado que a liteira é de tração animal.

⁶⁸ Carruagem leve de quatro rodas, puxada por dois a quatro animais.

Figura 54 - Texto da exposição com ilustração

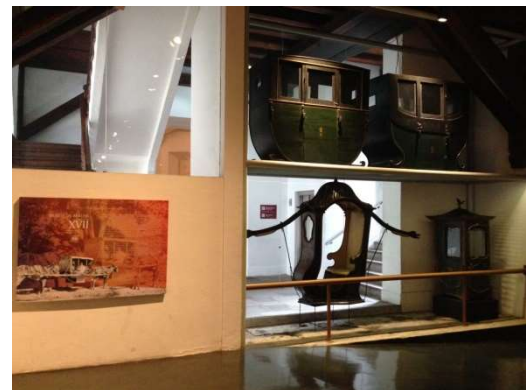
Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

Figura 55- Texto sobre a cadeirinha de arruar

Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

Figura 56 - Maquete: uso da rede

Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

Figura 57- Liteiras e cadeirinhas

Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

Compõem a exposição duas cadeirinhas de arruar: uma em estilo D. José I, século XVIII, com denominação de serpentina⁶⁹, que está suspensa por um suporte que a deixa na altura como se estivesse carregada; o outro exemplar⁷⁰ é em formato de caixa, de fabricação francesa, em estilo Luiz XV, século XVIII (figura 58). Acima das cadeirinhas, estão expostas duas liteiras. A proximidade desses dois objetos no mesmo ambiente dá ao público a oportunidade de identificar as suas diferenças, que equivocadamente é utilizado como sinônimo por alguns autores. O painel com informações e imagens sobre as cadeirinhas e liteiras que estão expostas apresenta pouco conteúdo. (Figura 59).

⁶⁹ Denominada de serpentina pelo MHN devido ao varal ter a forma de cabeça de serpente nas suas extremidades.

⁷⁰ Conforme documentação do MHN, é uma cadeirinha para criança. Pertenceu a uma Princesa da França.

Figura 58 - Cadeiras de arruar do MHN



Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

Figura 59 - Texto cadeirinhas e liteiras



Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

Inseridas na coleção de meios de transporte terrestre, as cadeirinhas de arruar do MHN estão dentro de uma narrativa expositiva que de imediato o público compreende que a sua função era de transportar pessoas. A informação textual apresentada na exposição sobre a cadeirinha aborda a origem na cidade do Rio de Janeiro; tipo de pessoas da sociedade que podiam utilizá-la; e explica as características que diferenciam a cadeirinha da liteira. O texto não traz informações sobre os carregadores. A exposição demonstra um potencial criativo ao utilizar como recurso uma maquete para reproduzir a gravura *Volta à cidade de um proprietário de chácara*, do Debret, dando um sentido lúdico capaz de despertar o interesse do público infantil.

Vale ressaltar que o conteúdo informativo apresentado nessa exposição de longa-duração, tanto referente aos dados de catalogação como às informações de pesquisa, é resultante do funcionamento do SDM do Museu.

As cadeirinhas de arruar compõem junto com outros veículos a coleção de meios de transporte terrestre do MHN e esse contexto contribui para que elas estejam inseridas numa exposição que sua narrativa evidencia a sua função original, permitindo ao público compreender como foi o seu uso nas ruas da antiga capital do Brasil.

A exposição de longa-duração do Museu Nacional dos Coches, localizada no primeiro piso do pavilhão, apresenta uma narrativa histórica sobre a evolução técnica e artística dos meios de transporte de tração animal, assim como as cadeirinhas de arruar utilizadas pelas cortes europeias até o surgimento do automóvel. Compõe a exposição: coches, berlindas, seges, carruagens, carrinhos de passeio, carros de caça, liteiras, cadeirinhas⁷¹, entre outros veículos,

⁷¹ Em Portugal, não se utiliza o termo arruar.

além de indumentárias e utensílios ligados à arte da cavalaria e à Família Real Portuguesa (Figura 60). Estão expostas sete cadeirinhas de arruar⁷² que pertenceram à Família Real, à Rainha D. Maria I, ao 1º Conde de Farrobo, à Igreja de Santos-o-Velho, e à Igreja da Madalena, utilizada para o transporte de doentes (Figura 61). As cadeirinhas estão dispostas no mesmo espaço, de modo sequencial, seguidas pelas liteiras.

Figura 60 - Exposição MNC



Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

Figura 61- Cadeiras do MNC



Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

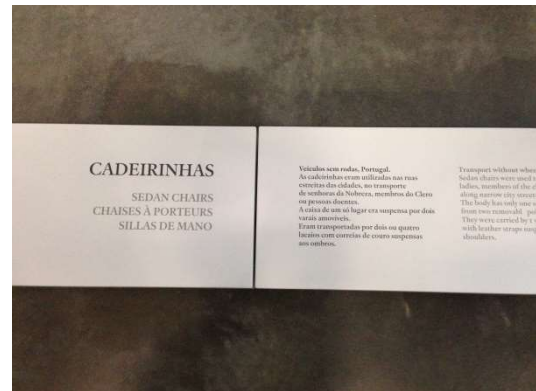
O MNC utiliza na exposição recursos como legendas, totens digitais, monitores e projeções de vídeos. A tradicional legenda é disponível nos idiomas português, inglês, francês e espanhol e está fixa numa placa presa ao chão. Essa localização prejudica a leitura do texto, pois a distância força que o visitante incline o corpo para poder ler. A legenda tem informações que possibilitam o público compreender como era o seu uso, pois informa como, quem e onde se utilizava esse meio de transporte em Portugal. No texto, informa ainda que o serviço de carregador era realizado por dois ou quatro lacaios⁷³ (Figuras 62, 63).

Figura 62 - Público na exposição



Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

Figura 63 - Legenda



Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

⁷² Além dessas, uma cadeirinha está exposta no outro edifício do MNC, no antigo Picadeiro do Palácio Real de Belém.

⁷³ Criado trajado de libré.

O destaque da exposição é o uso da tecnologia em prol da informação. Cada módulo possui totens digitais informativos, com tela sensível ao toque, e disponibiliza a informação na forma de hipertexto, nos idiomas português, inglês, francês e espanhol (Figuras 64, 65, 66, 67). O totem referente às cadeirinhas e liteiras possui um *menu* que o visitante pode selecionar as opções:

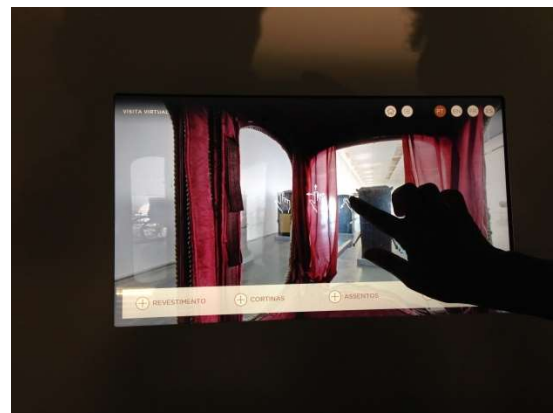
- Visita virtual: ver em 360° a parte interna e externa da cadeirinha, além dos detalhes do revestimento, cortina e assento.
- Enquadramento histórico: informações e imagens do contexto histórico, dos costumes da época que contribuíam para o uso da cadeirinha.
- Caracterização técnica: informações e imagens sobre a fabricação, características físicas, estilos, tipos de decorações e informações sobre os lacaios (carregadores).
- Ambiente da época: imagens da utilização da cadeirinha nas ruas.
- Era uma vez: numa linguagem apropriada para o público infantil, mostra como era o uso da cadeirinha e os costumes da época.

Figura 64 - Totem interativo MNC



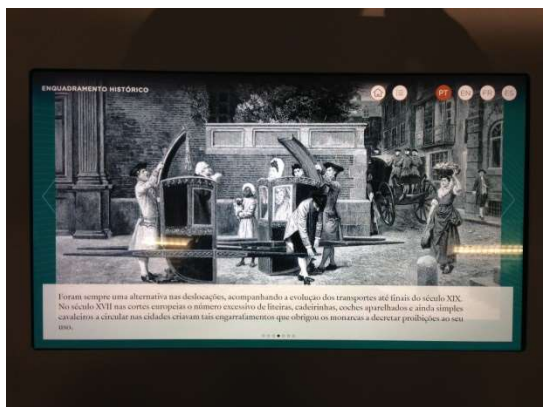
Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

Figura 65 - Visita virtual ao interior da cadeirinha



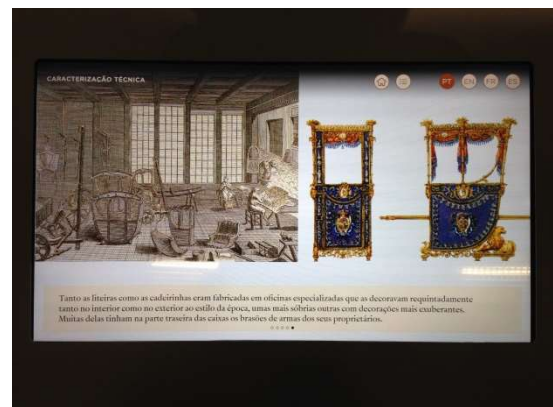
Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

Figura 66 - Enquadramento histórico



Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

Figura 67 - Caracterização técnica



Fotógrafo: Alexandre Feitosa (2017)

Ainda que a temática da exposição de longa-duração seja sobre meios de transporte, o MNC apresenta um conteúdo sobre a cadeirinha de arruar que extrapola o tema, disponibilizando ao público informações como: quem podia utilizar, as permissões e proibições de uso, locais e situações que se usava, quem eram os carregadores e como transportavam, a evolução da cadeirinha e sua fabricação. A exposição não se aprofunda em todos esses assuntos, contudo, a informação apresentada é suficiente para o entendimento amplo do que foi esse objeto dentro dos costumes de Portugal.

A princípio, a exposição do MNC pode se destacar pela tecnologia utilizada que a torna mais interativa na relação com o público. De fato, ferramentas tecnológicas permitem ativar outros sentidos, tornando, para o visitante, a experiência no museu mais dinâmica e atrativa. Todavia, esse recurso é só um meio, o destaque da exposição é o seu conteúdo. Visto que a informação na exposição pode estar apresentada de diversas formas e suportes como numa plotagem com texto e imagem ou em qualquer outro recurso, mas o necessário é que apresente conteúdo ao público.

4.3.3 Uma Análise Comparativa sobre as Exposições

As diferenças e aproximações nas exposições apresentadas entre o Museu de Arte da Bahia, o Museu Histórico Nacional e o Museu Nacional dos Coches se inicia pela tipologia dos museus. A denominação já indica que o MAB é um museu de arte, mais especificamente voltado para a arte decorativa. Contudo, é na coleção apresentada na exposição que é possível afirmar a sua inclinação para as expressões artísticas. Do mesmo modo, é percebido o MHN, no entanto, para a história, principalmente pela composição do seu acervo que reflete nas exposições de longa-duração. O Museu Nacional dos Coches possui um acervo que conta a evolução dos meios de transporte de gala e de passeio do século XVI até o século XIX. Ainda que tenha um cunho artístico, o MNC está focalizado na história.

Diante disso, verifica-se que a cadeirinha de arruar está inserida em dois contextos distintos devido à tipologia que podem provocar visões e soluções expográficas diversas. No entanto, deve ser considerado que isso não é fator determinante para que o museu apresente ou não informações na exposição. Logo, há de se ponderar que isso influencia na forma, mas não no conteúdo.

O conteúdo apresentado acentua as diferenças entre as exposições. O MNC apresenta as informações numa linguagem didática com o uso da interatividade que se assemelha aos

museus de ciência, conseguindo se comunicar com diversos públicos, além de oferecer uma maior variedade de elementos que permitem que o visitante compreenda de modo mais abrangente o contexto histórico e cultural do uso da cadeirinha em Portugal.

Numa linguagem tradicional com o uso de textos e imagens, o MHN traz uma narrativa expográfica que permite ao público assimilar que esse objeto foi um meio de transporte urbano, e um pouco do contexto histórico no Rio de Janeiro. A exposição do MAB possibilita, para quem consegue ter acesso à informação, compreender a cadeirinha de arruar como um tipo de locomoção e não como um mobiliário. Assim como no MHN, no MAB não é evidenciado o papel dos carregadores, pois o foco de ambos os textos é para quem a utilizava.

O apelo estético da cadeirinha de arruar é tratado como algo secundário nas exposições do MNC e do MHN ao privilegiar as informações contextuais do objeto. No entanto, não é negado o seu potencial contemplativo. Diferentemente, é a proposta expositiva do MAB que estimula no público a experiência estética. Ainda que seja uma exposição que busque a estética o conteúdo informacional é insuficiente.

É importante destacar que as informações produzidas e gerenciadas pelos SDMs refletem no conteúdo que se encontra disponível nas exposições dos museus, tanto no MNC como no MHN, porém em níveis distintos. A falta de disseminação de informações no SDM do MAB repercute no seu espaço expositivo, interferindo diretamente na comunicação com o público.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho realizado permitiu compreender como o SDM influencia na representação do objeto no museu. O estudo de caso da cadeirinha de arruar do MAB foi um recorte que possibilitou verificar o processo de informação sobre as coleções do Museu, cuja realidade pode ser comum a outras instituições museológicas. A falta de informação estruturada e de atualizações no SDM demonstra como o MAB se afasta do entendimento do museu como um centro de informação ou conhecimento.

A pesquisa desenvolvida constata, inicialmente, aspectos significativos relacionados à cadeirinha de arruar. Além da variação do termo cadeirinha de arruar, o estudo sobre esse objeto identificou as nomenclaturas utilizadas para designar a cadeirinha de arruar no Brasil, há autores que a tratam com a denominação de liteira ou serpentina. Contudo, nesse trabalho verificou-se que esses três objetos são meios de locomoção distintos.

Verificou-se, também, que o tradicional uso da cadeirinha em Salvador demandou uma produção própria como o fabrico da família Vergne, assim como outras oficinas que produziram um modelo adaptado à realidade local. A fabricação interna possibilitou até mesmo a sua exportação já no século XVIII.

O aparato da cadeirinha de arruar nas ruas foi um dos principais assuntos dos viajantes estrangeiros no Brasil. Ainda que para alguns deles a cadeirinha não fosse novidade, a relação entre os senhores brancos e os escravos fizeram desse costume algo peculiar que diferencia da sua prática na Europa. Apesar dos relatos representarem uma visão exótica sobre uma realidade distinta ao seu universo cultural, os registros textuais e imagéticos dos diários dos viajantes é um dos principais testemunhos do uso da cadeirinha em Salvador e no Rio de Janeiro.

Ainda há pouco estudo sobre a cadeirinha de arruar, uma vez que ela foi o meio de locomoção mais comum na capital baiana, entre os séculos XVIII e XIX e, por esse motivo, gerou a atividade que mais ocupou a mão-de-obra escrava nas ruas de Salvador. Vale ressaltar que a atividade de carregador não foi apenas para fazer as suas senhoras irem e virem, os carregadores de cadeirinha, que serviam como escravos de ganho, tornaram-se para alguns proprietários o seu principal meio de sustento.

No Brasil, a cadeirinha de arruar não deve ser tratada apenas como um meio de transporte que foi utilizado por quase três séculos. Considerando o seu contexto histórico, esse objeto deve ser interpretado, também, como um símbolo da cultura material produzida pela escravidão no país.

A representação do objeto no museu se inicia na documentação museológica, a partir dos procedimentos e instrumentos técnicos. Uma adequada estruturação da informação realizada pela documentação museológica significa intensificar as possibilidades de comunicação e disseminação dessa informação, compreendendo que o museu tem a competência de produzir conhecimento quando proporciona a interação efetiva entre o objeto e o público.

O SDM depende da sua *poiese* e a contínua produção de informação é determinante para que o museu cumpra o seu papel social, visto que a documentação é uma atividade voltada para subsidiar ações de preservação, educação e comunicação.

A partir da análise do estudo de caso do SDM do MAB, constatou-se que a falta de atualização nos instrumentos da documentação museológica e, sobretudo, a ausência de comunicação entre os subsistemas do museu, como Museologia, Conservação e Restauro, Pesquisa e Biblioteca impossibilitam a produção e a gestão de informação sobre os objetos e as coleções. Essa realidade torna a *poiese* do SDM nula por não existir uma comunicação contínua para produção e alimentação de informação.

Por não existir um fluxo de informação interna é gerado um esforço do sistema museu e seus subsistemas para atender às eventuais urgências que necessitam de pesquisa sobre o acervo, como nos casos de exposições temporárias e publicação de catálogos, visto que essas informações já poderiam estar catalogadas e hipertextualizadas no SDM. Consequentemente, o conteúdo produzido para essas finalidades acaba não sendo inserido no SDM, causando, por vezes, informações ambíguas sobre o objeto.

No estudo comparativo foi observado que o MHN e o MNC possuem uma regular produção no SDM o que repercute diretamente na catalogação do objeto. Outro fator importante é a classificação da cadeirinha de arruar. Em ambos os museus, ela está classificada como um meio de transporte, contudo, na documentação do MAB não existe o campo de informação “classificação”. A falta de classificação do objeto e a inserção da cadeirinha na coleção de mobiliário são fatores que interferem na sua representação na exposição do Museu.

Há equívocos na representação da cadeirinha de arruar no MAB. O objeto está apresentado na exposição como mais um mobiliário do acervo em um ambiente sem nenhum tipo de contextualização, refletindo a pouca informação e as falhas na catalogação do SDM. Caso o visitante tenha um repertório que permita decodificar as mensagens contidas na cadeirinha, ou tenha acesso ao texto informativo, irá perceber que aquele objeto exposto foi um meio de transporte utilizado no Brasil. A falta de disseminação de informações sobre as

coleções no SDM do MAB repercute no seu espaço expositivo, provocando falhas que refletem não apenas no conteúdo apresentado na exposição, mas na concepção expográfica que envolve a narrativa, a seleção, a disposição dos objetos no espaço, e a composição do ambiente.

Por outro lado, verificou-se que o conteúdo informacional apresentado nas exposições do MHN e do MNC foi elaborado a partir de dados e informações produzidas e geridas pelo SDM, abrangendo dados técnicos dos objetos expostos, informações sobre o contexto histórico e o uso da cadeirinha de arruar, além de outras informações desse meio de transporte. É importante destacar que as informações produzidas e gerenciadas pelos SDMs refletem no conteúdo que se encontra disponível nas exposições dos museus, tanto no MNC como no MHN, porém em níveis distintos.

Pode-se afirmar, portanto, que o estudo comparativo entre os museus demonstrou que o MAB não prioriza a informação sobre as coleções. O objeto é tratado como se comunicasse por si mesmo, transferindo para o público a responsabilidade de deter a informação sobre aquilo que é exposto, podendo induzir ao erro de interpretação. De modo oposto, está o MHN e, sobretudo, o MNC que privilegiam o SDM o que reflete na informação disponibilizada na exposição de longa-duração.

Como repercussão já dessa pesquisa, foram identificadas, em abril de 2018, alterações na exposição de longa-duração do MAB referente à cadeirinha de arruar. Isso ocorreu após publicação, em setembro de 2017, do artigo *A cadeirinha de arruar do Museu de Arte da Bahia: um veículo de informação*, apresentado no XIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT). A crítica apontada nesse artigo em relação à exposição motivou a instalação de um suporte com texto⁷⁴ informativo ao lado da cadeirinha de arruar.

Nesse aspecto, as mudanças ocorridas no MAB em relação à cadeirinha de arruar são superficiais, considerando que o problema observado nessa Instituição não é algo específico da exposição. A questão é sistêmica. Mesmo possuindo cinco subsistemas da área técnica que deveriam garantir a preservação, a produção e a disseminação de informações sobre os objetos e coleções, o sistema MAB, com base na definição de museu do ICOM, não funciona.

É de conhecimento do campo museológico os problemas dos museus brasileiros devido à falta de profissionais especializados e à carência de recursos para o desenvolvimento das suas atividades. Essa realidade não é algo distante do MAB. Contudo, essas questões não são o ponto crucial, pois são as práticas corriqueiras já estabelecidas, provavelmente a longo tempo, no

⁷⁴ Trechos do novo texto utilizou o referido artigo como referência. Diferentemente do texto anterior que focava nas “senhoras e senhorinhas” da época que tinham o costume de utilizá-la nos eventos sociais, o texto atual traz como novidade a cadeirinha de arruar inserida no contexto do sistema escravista no Brasil.

ambiente do sistema MAB que impedem as comunicações necessárias, entre os seus profissionais, para a *poiese* do sistema e, conseqüentemente, do museu atingir o seu objetivo, a comunicação com o público.

O problema da falta de informação sobre as coleções do Museu de Arte da Bahia é evidenciado pela sua importância histórica como o mais antigo museu do Estado. Em suma, conclui-se que o MAB não cumpre com a sua função de museu por não desenvolver ações voltadas para a produção e disseminação de informação. Essa pesquisa constata, portanto, que o exemplo da cadeirinha de arruar do MAB é apenas um recorte que faz parte da realidade do MAB e pode, também, ser uma realidade comum a outras instituições museológicas.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Minas de prata*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1865. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/00546110/005461-1_COMPLETO.pdf> Acesso em: 14 out. 2015.

ANDRADE, Maria José de Souza. *A mão de obra escrava em Salvador*, 1811-1860. São Paulo: Corrupio, 1988.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ASSOCIAÇÃO DE FACULTATIVOS. Registro clínico. 9 de fevereiro de 1867. Laudo médico do carregador de cadeirinha. *Gazeta Médica da Bahia*, 25 jun. 1867, ano 1, n. 24, p. 281. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/165646/288>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

AUGEL, Moema Parente. *Visitantes estrangeiros na Bahia oitocentista*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BAHIA. Mensagem e relatórios. 1893. Relatório da Inspetoria de Higiene sobre o uso indevido de cadeiras de arruar na Enfermaria do Barbalho, 1893, p. 14. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/720887x/396>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

BAHIA. Relatório dos trabalhos do Conselho Interino do Governo da Província da Bahia. 1853. interesse de suprimir alguns impostos inclusive sobre africanos carregadores de cadeirinhas, p. 66. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/130605/1040>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

BAHIA. Mesa de Rendas Provinciaes. Declarações. 26 de maio de 1849. Apreensão de duas cadeirinhas por falta de pagamento de impostos. *Correio Mercantil*, Salvador. 30 mai. 1849, n. 120, p. 3. . Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/186244/9190>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

BAHIA. Mesa de Rendas Provinciaes. Declarações. 25 de novembro de 1848. Pagamento de impostos sobre africano livre ou liberto que se ocupar em carregar cadeira de arruar, e sobre cadeiras de aluguel. *Correio Mercantil*, Salvador. 4 dez. 1848, n. 271, p. 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/186244/8746>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

BAHIA. *O Museu de Arte da Bahia*. São Paulo: Banco Safra, 1997.

BRASIL. Resolução Normativa nº 1, de 31 de julho de 2014. Normatiza o Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=19&data=01/08/2014>>. Acesso em: 10 set. 2015.

_____. Resolução Normativa nº 2, de 29 de agosto de 2014. Estabelece os elementos de descrição das informações sobre o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico que devem ser declarados no Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=01/09/2014&jornal=1&pagina=14&totalArquivos=120>>. Acesso em: 10 set. 2015.

BARBUY, Heloisa. Entre liteiras e cadeirinhas. In: MUSEU PAULISTA, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: USP, 1992. p. 19-21.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOTELHO, Nilza. Serpentinhas e cadeirinhas de arruar. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. p. 445 - 472.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre: Zouk, 2016.

CALMON, Pedro. *Espírito da sociedade colonial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. (Col. História Social do Brasil, 1).

CAMARGO-MORO, Fernanda de. *Museu: aquisição/documentação*. Rio de Janeiro: Eça, 1986. (Col. Eleutherias).

CANSTATT, Oscar. *Brasil: terra e gente (1871)*. Brasília / DF: Senado Federal, Conselho Editoria, 2002.

CARDIM, Fernão. *Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica pela Bahia, Ilheos, Porto Seguro, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro, S. Vicente (S. Paulo), etc. desde o anno de 1583 ao de 1590, indo por visitador o P. Christovão de Gouvêa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1847.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*. São Paulo: Global, 2003.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. *O museu do sagrado ao segredo*. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

CERAVOLO, Suely Moraes. Apontamento sobre a documentação de museus. In: *Observatório da Museologia Baiana*. Postado em: 25 nov. 2012. Disponível em: <<http://observatoriadamuseologiabaiana.blogspot.com.br/2012/11/apontamentos-sobre-documentacao-de.html>>. Acesso em: 26. out. 2015.

_____. Museus e geração de informação: embates práticos. *Anais do II Seminário Serviços de Informação em Museus: o trabalho da informação em instituições culturais: em buscas de conceitos, métodos e políticas de preservação*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. p. 81 - 94.

_____. O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959). *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 19, n. 1, p. 189-246, jun. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142011000100007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 20 out. 2016.

CERAVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima. G. M. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. In: *Anais do VIII Encontro Nacional em Ciência da Informação (ENANCIB)*. Salvador, Bahia, 2007. Disponível em: <<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/viiienancib/paper/viewFile/2831/1959>>. Acesso em: 3. set. 2015.

_____. Tratamento e organização de informações documentárias em museus. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo*, v.10, p. 241-253, 2000.

CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009. (Col. Museu, memória e cidadania).

COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates Semiótica)

COLLECTIONS TRUST. Spectrum 4.0: o padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido Collections Trust. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. (Gestão e documentação de acervos: textos de referência; v.2).

COMITÊ INTERNACIONAL DE DOCUMENTAÇÃO. CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. *Declaração dos princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC)*. Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

_____. Statement of principles of museum documentation. Draft to be discussed on the Annual General Meeting in Gothenburg. *CIDOC Newsletter*, n. 1 Berlim / Alemanha, 2006. p. 14-16.

_____. *What is LIDO – Lightweight Information Describing Objects*. Disponível em: <<http://network.icom.museum/cidoc/working-groups/lido/what-is-lido/>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (ICOM). *Manual de normas: documentando acervos africanos*. Centro de Estudos de Sociomuseologia. Portugal: 2009.

_____. Declaração de Caracas. In: *Cadernos de Sociomuseologia*. n. 15. Portugal: 1999.

_____. *Definição de museu*. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 27 out. 2016.

_____. *Object Id*. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 27 out. 2016.

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

_____. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. In: *História, ciências, saúde* – Rio de Janeiro, 2005b.

_____. *Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo / Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005c.

_____. Museologia e tolerância cultural. Perspectivas para uma cidadania mundial. In: Encontro Anual do ICOFOM LAM, n. 12. Salvador, 2003. Rio de Janeiro: TacnetCultural, 2004.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, São Paulo, SP: EDUSP, 1989, tomo 2.

_____. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, São Paulo, SP: EDUSP, 1989, tomo 3.

DELALEX, Hélène. *La galerie des carrosses*: Château de Versailles. Paris / França: Éditions Artlys, 2016.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Editor). *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo / SP: Pinacoteca; Secretaria de Estado da Cultura; Governo do Estado de São Paulo, 2013.

EDELWEISS, Frederico G. *A serpentina e a cadeirinha de arruar*: (achegas históricas). Salvador: Beneditina, 1968.

ERDKAMP, Paul. *The Cambridge companion to ancient Rome*. Cambridge University Press: Cambridge / Inglaterra, 2012. p. 254 - 260.

EWBANK, Thomas. *A vida no Brasil ou diário de uma visita à terra do cacau e da palmeira*. Belo Horizonte: São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, Itatiaia, 1976.

FERREZ, Helena Dodd. *Tesouro de objetos do patrimônio cultural nos museus brasileiros*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio; Secretaria Municipal de Cultura, 2016.

_____. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. *Anais do Fórum Nordeste de Museus*, 4. IBPC / Fundação Joaquim Nabuco, Recife: 1991. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/38689114/Documentacao-Museologica-Helena-Dodd-Ferrez>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

FERREZ, Helena Dodd.; BIANCHINI, Maria Helena S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro. Fundação Nacional Pró-Memória, Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987. 2. v.

FERREZ, Helena Dodd. PEIXOTO, Maria Elisabete S. *Manual de catalogação*: pinturas, esculturas, desenhos e gravuras. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1995, p. 9.

FLEXOR, Maria Helena O. Os ofícios mecânicos e os escravos. In: ARAUJO, Emanuel (Org.). *Arte, adorno, design e tecnologia no tempo de escravidão*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013, p. 51-73.

_____. *Mobiliário baiano*. Brasília, DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2009.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 14. ed. rev. São Paulo: Global, 2003. (Col. Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil, 2).

GOMES, Itania Maria Mota. *Efeito e recepção*: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004.

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

GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés. *Museología y documentación: criterios para la definición de un proyecto de documentación en museos*. Espanha: Trea, 2010.

HABSBURGO, Maximiliano de. *Bahia 1860: esboços de viagem*. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro, 1982.

HARPRING, Patricia. *Introdução aos vocabulários controlados: terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado: Pinacoteca de São Paulo: ACAM Portinari, 2016.

IBAÑEZ, Alexandre; GONTIJO, Staël. *Marília de Dirceu - a Musa, a Inconfidência e a Vida Privada em Ouro Preto no Século XVIII*. Belo Horizonte: Gutenberg Editora, 2012.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Tesouro de folclore e cultura popular brasileira*. 2004. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/>>. Acesso em: 10 out. 2017.

INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. *O Museu Nacional dos Coches*. Lisboa / Portugal: IPM, 2007.

J. PAUL GETTY TRUST. *Categories for the description of works of art (CDWA): describe and catalogue works of art architecture, and cultural heritage*. Disponível em: <http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/index.html>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Jornal *A Marmota* (25/7/1849). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *A Verdadeira Marmota*. (13/9/1951 a 18/2/1952). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *A Tolerância*: jornal político, litterario e comercial. (27/7/1849). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *Correio Brasiliense*: folha oficial, litteraria e mercantil. (26/9/1839). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *Correio Mercantil*: jornal politico, comercial e litterario. (8/5/1838 a 1/9/1849). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *Diario da Bahia*: jornal mercantil, politico, e litterario. (18/2/1835). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *Grito da Razão*. (13/7/1824). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *Idade D'Ouro do Brazil*. (20/10/1812 a 4/2/1823). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *Jornal da Bahia*. (21/5/1855). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *O Cosmorama na Bahia*. (27/10/1849). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *O Farol* (14/10/1828). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *O Guaycuru*: os princípios são tudo, os homens pouco. (28/10/1847 a 27/2/1851). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *O Investigador Brasileiro*. (15/11/1831). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *O Mercantil*. (4/12/1845 a 1/7/1848). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *O Monitor*. (24/9/1880). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Jornal *Suplemento ao Bahiano*. (6/6/1829). Disponível: em <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

LASSWELL, Harold D. A estrutura e a função da comunicação na sociedade. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural: leituras de análises dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e “cultura de massa” nessa sociedade*. 5.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. p. 105-117.

LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LINDLEY, Thomas. *Narrativas de uma viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1969.

LISBOA, José da Silva. Carta para Domingos Vandelli, datada da Bahia, 18 de Outubro de 1781. *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 32, 1914. Naturalismo. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_032_1910.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2017.

LOUREIRO, Maria Lucia de N. M.; LOUREIRO, José Mauro Matheus. Documento e musealização: entretecendo conceitos. *Midas*, 1 | 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/midas/78>> Acesso em: 13 jan. 2017.

LUHMANN, Niklas. *A improbabilidade da comunicação*. Lisboa / Portugal: Vega, 2006.

MARÍN TORRES, Maria Teresa. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Espanha: Trea, 2002.

MATOS, Gregório de. *Gregório de Matos – obra poética completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/Cronica%20do%20Viver%20Baiano%20Seiscentista.pdf> Acesso em 27 fev. 2017

MENSCH, Peter van. *O objeto de estudo da museologia*. Tradução de Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994. (Col. Pretextos museológicos, 1).

MENSCH, Peter van; POUW, Piet J. M.; SCHOUTEN, Frans F. J. Metodologia da museologia e treinamento profissional. *Cadernos Museológicos*. Rio de Janeiro: IBPC, 1990.

NASCIMENTO, Rosana Andrade Dias do. *Curso de Museologia/ FCH 337 - Classificação e Documentação*. Universidade Federal da Bahia/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Cópia impressa.

_____. Documentação museológica e comunicação. *Cadernos de Museologia*, Lisboa / Portugal. v. 3, p. 31-39. 1994.

NINA RODRIGUES, Raymundo. *Os Africanos no Brasil*. 2. ed. São Paulo, SP: Nacional, 1935. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/os-africanos-no-brasil>>. Acesso em: 25 out. 2017.

PALANQUIM CHINÊS. Revista Macau, Macau / China, n. 40, out. 2014.

PINHEIRO, Eloísa Petti. *Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos* (Paris, Rio e Salvador). Salvador: EDUFBA, 2011.

QUERINO, Manuel. *A Bahia de outrora*. Salvador: Ed. Livraria Progresso, 1955.

REIS, João José. *De olho no canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da abolição*. Afro- Ásia, Salvador, n. 24, p. 199-242, 2000.

_____. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SAMPAIO, Consuelo Novais. *50 anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX*. Rio de Janeiro: Versal, 2005.

SCHEINER, T. *Apolo e Dioniso no Templo das Musas. Museu: gênese, ideia e representações nos sistemas de pensamento da sociedade ocidental*. 1998, 152 f. Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1998.

SILVA, Wenceslau Pereira da Silva. Parecer em que propõe os meios mais convenientes para suspender a ruína dos três principais gêneros do comércio do Brasil: açúcar, tabaco e sola. Bahia, datada da Bahia, 12 de fevereiro de 1738. *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 31, 1913. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_031_1909.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2017.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Através da Bahia: excertos da obra Reise in Brasilien*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/16/atraves-da-bahia-excertos-da-obra-reise-in-brasilien>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

SOUZA, Patricia March de. *Visualidade da escravidão: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista*. 2011. 263 f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

STOCKINGER, Gottfried. *Para uma teoria sociológica da comunicação*. 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/stockinger-gottfried-teoria-sociologica-comunicacao.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

TAUNAY, Afonso de E. *Na Bahia de Dom Joao VI*. Salvador: Imprensa Official, 1928.

Fontes Iconográficas

CALLCOTT, Maria. *Private cadeira*. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/callcott/icon393042i28.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2017.

Educational Technology Clearinghouse. *Liteira romana*. Disponível em: <https://etc.usf.edu/clipart/80300/80316/80316_romanlitter.htm>. Acesso em: 20 jul. 2017.

GAENSLY, Guilherme. *Teatro São João*. Salvador, BA: [s.n.], [1870-1880]. 1 foto, p&b, 18,5 x 24,5. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon206333/icon206333_11.jpg> Acesso em: 13 abr. 2017.

JACOTTET, Louis-Julien. *Hospice de N. S. da Piudade a Bahia*. Paris, França: Lith. de Thierry Frères, [1835]. 1 grav, pb. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994_150.jpg>. Acesso em: 1 mar. 2017.

JULIÃO, Carlos. *Cadeira*. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1_2_8i13.jpg>. Acesso em: 1 mar. 2017.

LEWIS, H. *Cadeira: Pernambuco*. [S.l.: s.n.], [1848]. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/lewis/icon393042i32.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2017.

_____. *Tipivao: Pernambuco*. [S.l.: s.n.], [1848]. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/lewis/icon393042i31.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2017.

The British Museum. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=119644&partId=1&searchText=the+nomarch&page=1>. Acesso em: 4 nov. 2017.