

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)

Mestrado em Museologia e Patrimônio

AS COLEÇÕES E SEUS DESTINOS:

A COLEÇÃO LAURA ONOFRI DE FIGUEIREDO NO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

por

Thiago Lucas da Silva,
Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 02 – MUSEOLOGIA, PATRIMÔNIO INTEGRAL E DESENVOLVIMENTO

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST)

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de
Financiamento 001

Orientadora: Professora Doutora Karla Estelita
Godoy Waizbort

UNIRIO/MAST - RJ, abril de 2026.

FOLHA DE APROVAÇÃO

AS COLEÇÕES E SEUS DESTINOS:

a coleção Laura Onofri de Figueiredo no
Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Dissertação de Mestrado de Thiago Lucas da Silva, submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Documento assinado digitalmente
gov.br KARLA ESTELITA GODOY WAIZBORT
Data: 18/05/2026 14:17:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Karla Estelita Godoy Waizbort
(Orientador - PPG-PMUS UNIRIO/MAST)



Profa. Dra. Ludmila Leite Madeira Costa
(Membro Interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Profa. Dra. Raquel Villagrán Reimão Mello Seoane
(Membro Externo – FTM - RJ)

Rio de Janeiro, 17 de abril de 2026.

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

LL933 Lucas da Silva, Thiago
AS COLEÇÕES E SEUS DESTINOS: A COLEÇÃO LAURA ONOFRI DE
FIGUEIREDO NO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO / Thiago
Lucas da Silva. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2026.
83
Orientadora: Karla Estelita Godoy Waizbort.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio, 2026.
1. Museologia. 2. Coleções. 3. Theatro Municipal do Rio
de Janeiro. I. Godoy Waizbort, Karla Estelita, orient. II.
Título.

Agradecimentos

Este trabalho é resultado de um conjunto de contribuições que se deram ao longo de sua elaboração.

Ao longo de seu desenvolvimento, houveram mudanças de percurso que exigiram adaptação e persistência. Como nem todos os caminhos se mantêm lineares, foram necessárias reorientações e, nesse processo, foi fundamental o apoio da Profa. orientadora Karla Godoy, cuja disponibilidade e responsabilidade tornaram possível a conclusão desta pesquisa.

Destaco, também, o apoio e disponibilidade do CEDOC-FTMRJ, na pessoa de Raquel Villagrán e Joice Oliveira, museólogas, fundamentais para o acesso à coleção e para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço à banca, composta pelas Dras. Raquel Villagrán e Ludmila Costa pela disponibilidade e contribuições.

À Renato Mendonça, Historiador da Arte, Mestre, com quem divido os sonhos, as angústias, as óperas, os ballets, os brownies e a vida.

Reconheço e agradeço as diversas contribuições, formais e informais, que acompanharam este percurso. Ainda que não nominalmente aqui registradas, foram fundamentais para a sua realização.

RESUMO

LUCAS DA SILVA, Thiago. AS COLEÇÕES E SEUS DESTINOS: A Coleção Laura Onofri de Figueiredo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Orientadora: Karla Estelita Godoy Waizbort. UNIRIO/MAST. 2026. Dissertação.

A presente dissertação apresenta estudo acerca da da Coleção Laura Onofri de Figueiredo, atualmente sob a guarda do Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC-FTMRJ). A partir da trajetória dessa coleção, a pesquisa discute as relações entre museus e centros de documentação, memória e patrimônio, evidenciando os desafios da gestão de coleções, especialmente quando emergem tensões entre a memória individual de quem coleciona e o compromisso ético e político inerente ao patrimônio público. Ao reconstruir aspectos da trajetória de Laura Onofri de Figueiredo, compositora e educadora musical pouco reconhecida pela historiografia, o trabalho destaca a necessidade de decisões técnicas, éticas e interpretativas contínuas, capazes de contribuir para o fortalecimento da memória e para a valorização da presença das mulheres na construção artística e cultural do Brasil.

Palavras-chave: Museologia e Patrimônio; Museus e Centros de Documentação; CEDOC-FTMRJ; Laura Onofri de Figueiredo; Mulheres na Música Erudita no Brasil.

ABSTRACT

THE COLLECTIONS AND THEIR DESTINIES: The Laura Onofri de Figueiredo Collection at the Theatro Municipal of Rio de Janeiro

Supervisor: Karla Estelita Godoy Waizbort. UNIRIO/MAST. 2026. Master's thesis.

This study presents a case analysis of the Laura Onofri de Figueiredo Collection, currently held by the Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC-FTMRJ). Based on the trajectory of this collection, the research discusses the relationships between museums and documentation centers, memory and heritage, highlighting the challenges involved in collection management, especially when tensions arise between the individual memory of the collector and the ethical and political commitments inherent to public heritage. By reconstructing aspects of the trajectory of Laura Onofri de Figueiredo—a composer and music educator who has received little recognition in historiography—the study underscores the need for continuous technical, ethical, and interpretative decisions capable of strengthening memory practices and valuing the presence of women in the artistic and cultural construction of Brazil.

Keywords: Museology and Heritage; Museums and Documentation Centers; CEDOC-FTMRJ; Laura Onofri de Figueiredo; Women in Brazilian Classical Music.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

CEDOC-FTMRJ - Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro

SESEC-RJ - Secretaria Estadual de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro

EUA – Estados Unidos da América

MT – Museu dos Teatros

TM – Theatro Municipal

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

		Pág.
Figura 01	Reprodução do organograma proposto por Tessitore (2003).	18
Figura 02	Carta de Eliseu Visconti para a prefeitura do Distrito Federal, 1942.	27
Figura 03	Museu dos Teatros, instalado no salão Assírio do Theatro Municipal.	30
Figura 04	Museu dos Teatros, instalado no salão Assírio do Theatro Municipal.	30
Figura 05	Vitrine do Museu dos Teatros no salão Assírio do Theatro Municipal	31
Figura 06	Boletim informativo do Museu dos Teatros trazendo na capa fotografia do edifício em Botafogo, Julho de 1989.	32
Figura 07	Ilustração da fachada do Museu dos Teatros em material informativo, 1995.	32
Figura 08	Fachada do edifício onde funcionou o Museu dos Teatros.	33

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	02
Cap. 1 MUSEUS E CENTROS DE DOCUMENTAÇÃO COMO INSTITUIÇÕES DE MEMÓRIA	07
1.1 - OS CENTROS DE DOCUMENTAÇÃO COMO ESPAÇOS HÍBRIDOS DE MEMÓRIA	14
1.2 - O CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DA FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO	21
1.3 - O THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO COMO ESPAÇO DE MEMÓRIA	25
Cap. 2 ENTRE ACERVOS E COLEÇÕES: COLECIONISMO, PATRIMÔNIO E DILEMAS INSTITUCIONAIS	
2.1 – ENTRE ACERVOS E COLEÇÕES	37
2.2 - COLEÇÕES, MUSEUS E PATRIMÔNIO	44
Cap. 3	
A COLEÇÃO LAURA ONOFRI DE FIGUEIREDO	39
3.1 - ALGUMAS CONSIDERAÇÕES PRÁTICAS COM A COLEÇÃO LAURA ONOFRE DE FIGUEIREDO	41
3.2 - A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO LAURA ONOFRI DE FIGUEIREDO COMO UMA NARRATIVA DE SI	43
3.3 – A COLEÇÃO LAURA ONOFRI DE FIGUEIREDO E O CEDOC-FTMRJ	46
CONCLUSÕES	51
REFERÊNCIAS	57

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto a Coleção Laura Onofri de Figueiredo, que atualmente se encontra sob a guarda do Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC-FTMRJ). As questões que motivaram a elaboração do projeto de pesquisa para o mestrado em Museologia e Patrimônio surgiram durante minha experiência de estágio no CEDOC-FTMRJ, realizado de 2022 a 2023, enquanto cursava a graduação. Na ocasião, participei do arrolamento da Coleção Laura Onofri de Figueiredo, que é formada majoritariamente por partituras musicais e por cadernos de anotações, dados biográficos da própria musicista e de poetisas e poetas brasileiros, além de alguns outros objetos de suporte em papel, totalizando cerca de 300 itens.

Apesar de possuir estreita relação com a história do teatro no Brasil, a referida coleção não está diretamente ligada à memória do Theatro Municipal e pouco se sabe sobre sua formação. Os dados biográficos sobre Laura Onofri de Figueiredo também são pouco conhecidos. A partir de sua autobiografia, preservada na coleção, é possível reconhecer a musicista, que assinava com o título de Condessa di San Marco in Lamis, como uma personagem singular na história da música brasileira.

Natural do estado de Minas Gerais, Laura de Figueiredo (1908-1972) atuou como professora no Conservatório Brasileiro de Música e na Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Compôs canções populares para a era de ouro do rádio e dedicou-se à criação de música instrumental para ópera e balé. Na década de 1940, trabalhou juntamente com a bailarina e coreógrafa russa Maria Olenewa, para a qual musicou os versos de Marina Tricânico para o *ballet* A Cidade dos Brinquedos. Em 1949, recebeu o prêmio da Associação de Críticos Teatrais na categoria revelação e, em 1953, a medalha de ouro no concurso promovido pela mesma instituição.

Laura também atuou como crítica jornalística e colaborou com os jornais O Malho, Correio da Noite e Ilustração Brasileira. Pela relevância de sua atuação, tornou-se membra de diversas instituições ligadas à música, entre elas, o Conselho Consultivo da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, o Instituto Internacional do Teatro Infantil (patrocinado pela Unesco) e a Comissão Artística da Associação Brasileira de Imprensa.

Entre as principais obras da musicista, destacam-se a organização da antologia Brasil Poético Musical e suas composições para *ballet*, entre as quais se incluem uma adaptação do romance Iracema, de José de Alencar, e as produções originais baseadas nos mitos

brasileiros, como A Lenda das Amazonas, Muiraquitãs e Anaxibia. Seu maior projeto, no entanto, foi a instrumentação da ópera *La Divina Commedia*, baseada na obra homônima de Dante Alighieri, na qual trabalhou por aproximadamente uma década.

A origem da Coleção Laura Onofri de Figueiredo é imprecisa e, portanto, tão importante quanto pesquisar sobre quem foi essa mulher, nascida em Teófilo Otoni, interior de Minas Gerais, que assinava com o título de condessa de uma comuna na região de Puglia, província italiana de Foggia, é também investigar a história dessa coleção de partituras e questionar por que o Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi escolhido para guardar a referida coleção? O que justificaria a permanência definitiva da Coleção Laura Onofri de Figueiredo no CEDOC-FTMRJ, considerando sua relação com as demais coleções já incorporadas definitivamente pelo setor?

Há duas hipóteses quanto à organização da coleção: a de que ela tenha sido organizada pela própria Laura de Figueiredo ou que isso tenha sido feito por seus parentes, após o fim de sua vida. E, embora esteja alocada no CEDOC-FTMRJ, investiga-se a possibilidade de que a coleção tenha sido doada ao extinto Museu dos Teatros, cuja história tem uma ligação direta com a criação do Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Cabe destacar que não se verifica praticamente nenhuma informação sobre a vida da musicista na *Internet* ou em publicações e trabalhos de pesquisa sobre música ou acervos musicais no Brasil, e que seus dados biográficos permanecem tendo como única fonte a sua autobiografia datilografada presente na coleção. Por sua vez, os documentos de doação da coleção ao CEDOC-FTMRJ não foram identificados nos arquivados no setor, abrindo uma lacuna acerca de sua origem e formação – o que impulsiona o desenvolvimento da presente pesquisa acadêmica.

Tomando como base teóricos da museologia que versam sobre a formação de coleções, como Pomian (1984), Desvallées e Mairesse (2013); a história dos museus, como Suano (1986) e Almeida (2001); a memória, como Pierre Nora (1993); Patrimônio como Lima(2008) e Hernandez (2019), e também a relação entre museus e centros de documentação, Tessitore (2003) a pesquisa parte do estudo de caso da coleção Laura Onofri de Figueiredo para o debate de questões ampliadas relevantes ao campo da museologia.

Considerando a ausência de dados públicos sobre Laura Onofri de Figueiredo a presente pesquisa partiu do levantamento de informações sobre a biografia da musicista, a fim de confirmar sua identidade e dados sobre sua vida. Foram usadas como fontes primárias notícias em jornais das décadas de 1940 - 1960 acessadas na Hemeroteca Digital da

Biblioteca Nacional, documentos que estão sobre salvaguarda do CEDOC-FTMRJ e também da consulta em banco de dados *on-line* como o *FamilySearch*, a partir da reprodução digital de certidões lavradas em cartório como certidão de casamento de familiares, certidão de nascimento e de óbito, permitindo a análise e cruzamento de dados sobre sua vida privada e a interpretação da coleção como um registro pessoal associado ao que a Heymann (2012) define como escrita de si.

O acervo da referida coleção demonstra a grande relevância da musicista, que se tornou praticamente anônima com o passar do tempo. Considerando a memória pessoal da artista, as músicas por ela compostas e a possibilidade desse acervo ser utilizado em remontagens pelo próprio Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o estudo aqui proposto também pode desempenhar um papel crucial para tanto.

No primeiro capítulo deste trabalho, analisamos os museus e centros de documentação como instituições de memória, partindo da conceituação de Pierre Nora sobre os "lugares de memória". Observamos o surgimento dos centros de documentação na segunda metade do século XX como espaços híbridos de museus, arquivos e bibliotecas, em um momento de ampliação dos veículos de memória. O capítulo também se dedica a história do Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC-FTMRJ), traçando sua gênese a partir do antigo Museu dos Teatros e analisando sua estrutura, missão e práticas de gestão de acervos.

No segundo capítulo, examinamos a formação de coleções enquanto prática cultural, analisando sua transformação histórica e sua relação com a constituição de patrimônios e instituições de memória. Partindo da distinção conceitual entre "acervo" e "coleção", traçamos a trajetória do colecionismo desde as práticas funerárias e religiosas da Antiguidade até o surgimento dos gabinetes de curiosidades e dos primeiros museus modernos, a fim de observar como o ato de colecionar está relacionado a um sistema de significação do mundo. A discussão avança para o alargamento contemporâneo do conceito de patrimônio, e suas relações com a memória coletiva.

O estudo da Coleção Laura Onofri de Figueiredo será desenvolvido no terceiro capítulo, quando discutimos as hipóteses sobre a sua formação, considerando a fronteira entre arquivo pessoal e coleção intencional e também a problemática em relação à dissonância entre a coleção e a missão institucional do CEDOC-FTMRJ, observando a transfiguração dos sentidos atribuídos aos acervos ao serem patrimonializados, passando da esfera privada à esfera pública da sociedade. Desse modo, o estudo da Coleção Laura Onofri de Figueiredo, além de permitir desenvolver discussões mais abrangentes acerca das inter-relações entre a museologia e os centros de documentação, também oferece a possibilidade

de analisar os trajetos percorridos pelas coleções e suas ressignificações no decorrer do tempo, promovendo uma reflexão sobre as decisões a serem tomadas, no âmbito da prática museológica.

CAPÍTULO 1

MUSEUS E CENTROS DE DOCUMENTAÇÃO COMO INSTITUIÇÕES DE MEMÓRIA

1. MUSEUS E CENTROS DE DOCUMENTAÇÃO COMO INSTITUIÇÕES DE MEMÓRIA

A memória é um elemento fundamental da experiência humana, ela expressa a capacidade de registrar e conservar informações, sentimentos e experiências. Através da memória se preservam os conhecimentos adquiridos individualmente e compartilhados coletivamente. O tema da memória está presente no pensamento de diversos autores, mas adquire especial relevância para este trabalho a partir da distinção entre história e memória proposta por Pierre Nora (1993). Segundo o autor:

a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento [...]. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. [...] Uma sociedade que vivesse integralmente sob o signo da história não conheceria, afinal, mais do que uma sociedade tradicional, lugares onde ancorar sua memória. (Nora, 1993, p.9)

Nessa dicotomia apresentada pelo autor, a história aparece como esforço intelectual de reconstrução do passado, que resulta, invariavelmente, em uma representação problemática e incompleta, já que a experiência do passado não pode ser efetivamente reproduzida. A memória, por sua vez, é apresentada como algo vivo e dinâmico, que acompanha os grupos humanos em suas vivências contemporâneas articulando-se dialogicamente na intersecção entre passado e presente. Percebemos, portanto, que a história está baseada no rigor de metodologias científicas e representa um esforço racional e sistêmico voltado para a preservação de algo que se perdeu, enquanto a memória aparece carregada de subjetividade, podendo dispensar o rigor metodológico da história, a partir da articulação de lembranças de maneira vaga ou flutuante.

Se por um lado a memória pode ser interpretada como volátil, por estar sujeita a períodos alternados de lembrança e esquecimento, por outro lado, para Nora (1993) uma sociedade que vivesse integralmente sob o signo da história não conheceria, afinal, mais do que uma sociedade tradicional. A partir dessa observação, compreendemos que ambas se complementam: a memória ressignifica a história ao recontextualizá-la

por meio de sua dimensão sensível, reformulando a objetividade histórica conforme as demandas dos grupos sociais no tempo presente.

Entre 1978 à 1981 Pierre Nora promoveu um seminário na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (Paris) tendo como objeto de pesquisa a memória e a identidade nacional francesa frente às questões da atualidade política e cultural da época. Diversos pesquisadores reuniram-se em torno do projeto que teve seus resultados publicados em uma coletânea de livros intitulada *Les Lieux de Mémoire* (Os lugares da memória). O termo que dá título ao projeto editorial passou a ser usado desde então como palavra conceito. Como aponta Vieira (2017) O conceito “lugares de memória” foi elaborado por Nora após a conclusão dos estudos de caso, estes que foram realizados por uma série de outros pesquisadores sobre a orientação pessoal de Nora. Para Nora:

os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria (Nora, 1993, p.13).

Percebemos, portanto, que os lugares da memória estão baseados na necessidade de manutenção dos aspectos fundamentais às relações humanas, a lembrança das datas, acontecimentos e pessoas importantes, algo que não se dá de maneira natural, mas cuidadosamente estudada e metodologicamente aplicada por pessoas que buscam qualificação para isso, entre elas historiadores, arquivista, biblioteconomistas e museólogos, profissões que se baseiam na curadoria da memória.

Os lugares de memória são os espaços onde a memória se refugia e sem os quais ela seria varrida, ou apagada pela história. Segundo Nora (1993) são lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Nesse sentido, compreendemos que os lugares de memória são materiais, porque são espaços físicos concretos ou palpáveis, são funcionais, pois seu objetivo é lembrar, preservar e transmitir a memória, e são também simbólicos, uma vez que carregam significados que vão além do que é visível a partir das suas estruturas materiais.

Na perspectiva de Nora, são considerados lugares de memória tanto os espaços institucionalmente destinados à sua salvaguarda, tais quais museus, arquivos e bibliotecas, quanto outros espaços, entre eles monumentos, catacumbas, igrejas,

cemitérios e territórios geográficos marcados por eventos significativos para a coletividade, como, por exemplo, uma praça onde ocorreu uma grande manifestação popular.

Cabe destacar que essa perspectiva surgiu em um contexto histórico marcado pela ampliação significativa dos meios de registro e conservação da memória, tanto coletiva quanto individual. Considerando, especialmente o avanço das tecnologias de comunicação e informação, a partir das quais tornou-se possível registrar experiências cotidianas em uma escala inédita, por meio de dispositivos como câmeras fotográficas, filmadoras portáteis (como as fitas VHS) e gravadores de áudio, que ampliaram o acesso aos registros visuais e sonoros. Paralelamente, a circulação massiva de materiais impressos como jornais, revistas, panfletos, cartazes e livros contribuiu para a multiplicação dos suportes da memória. Todos esses elementos passaram a desempenhar um papel central na construção e preservação das narrativas individuais e coletivas. Lembrando que entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980, quando foi cunhado o termo, ainda não era possível prever o impacto dos computadores pessoais, mas Nora já considerava, a partir das mudanças que percebia na sociedade uma expansão na materialização da memória. Nas palavras do autor:

a materialização da memória, em poucos anos, dilatou-se prodigiosamente, desacelerou-se, descentalizou-se, democratizou-se. Nos tempos clássicos, os três grandes produtores de arquivos reduziam-se às grandes famílias, à Igreja e ao Estado. Quem não se crê autorizado hoje a consignar suas lembranças, a escrever suas Memórias, não somente os pequenos atores da história, como também os testemunhos desses atores, sua esposa e seu médico? (Nora, 1993, pp. 15-16).

A dilatação da materialização da memória foi acompanhada pela sua descentralização, isto é, deixou de estar concentrada nos produtores de arquivos apontados pelo autor como clássicos: as grandes famílias nobiliárquicas e burguesas, as organizações religiosas, e os aparelhos oficiais de Estado. Essa descentralização, por consequência, resultou em uma democratização da memória, permitindo às pessoas comuns registrar, documentar e narrar as suas próprias experiências a partir de seus pontos de vista.

Essa ampliação gerou também mudanças nas formas de preservação documental. Entre as décadas de 1960 e 1980, esse movimento se materializou na criação de novas estruturas institucionais voltadas à salvaguarda da memória: os centros de documentação. Esses espaços passaram a compartilhar com os museus a função de coletar, conservar, preservar e difundir dados que proporcionam a geração

de memória. No entanto, apresentam também particularidades em seus modos de organização, uso e tipologia dos acervos.

Os museus, provavelmente, são as instituições de memória mais antigas que conhecemos. A sua origem está associada ao *Mouseion* da grécia antiga, como demonstra Suano (1986):

na grécia o *Mouseion* ou a casa das musas, era uma mistura de templo e intuição de pesquisa, voltado sobretudo para o saber filosófico. As musas na mitologia grega eram as filhas que Zeus gerara com Mnemosine, a divindade da memória. As musas, donas da memória absoluta, imaginação criativa e presciência, com suas danças, músicas e narrativas, ajudavam os homens a esquecer a ansiedade e a tristeza. O *mouseion* era esse local privilegiado onde a mente repousava e onde o pensamento profundo e criativo, liberto dos problemas e aflições cotidianos, poderia se dedicar às artes e às ciências. As obras de arte expostas no Mouseion existiam mais em função de agradar as divindades do que para serem contempladas pelos homens (Suano, 1986, p. 10.).

A descrição de Suano demonstra a interpretação que se possui do *Museion* desde o renascimento, interpretado como um espaço de memória viva, onde as pessoas se reuniam para repousar a mente, estudar, dialogar e se dedicar ao pensamento criativo voltado para as artes e para a ciência. Este espaço era protegido pelas musas, que simbolicamente eram filhas da deusa da memória e asseguravam sobre o seu amparo a fuga para a ansiedade, tristeza e aflições da vida cotidiana. Outro aspecto relevante sobre o *Mouseion* apontado pela autora, diz respeito às obras de arte que constituíam o podemos interpretar como um acervo, que não estava voltado necessariamente ao interesse dos seus frequentadores, mas possuíam um caráter devocional. Embora seja difícil para nós compreendermos os significados que o *Mouseion* de fato possuía na sociedade grega, essa interpretação moderna demonstra a importância adquirida pelos acervos materiais na caracterização dos museus, caracterizando o ressurgimento desses espaços na modernidade a partir da formação das coleções principescas, que representavam a memória do poder das famílias nobiliárquicas e burguesas mais abastadas. Como demonstra Suano (1986), são essas grandes coleções principescas e reais do Renascimento que vão dar origem a instituição museu que conhecemos hoje.

A vinculação dos museus modernos com as estruturas oficiais de poder influenciou as tipologias de acervo que passaram a compô-los. Mesmo com as diversas transformações pelas quais os museus passaram ao longo do tempo, eles permaneceram, em grande medida, associados à preservação da memória das instâncias clássicas do Estado, da Igreja e das elites sociais. Seus acervos

permaneceram majoritariamente compostos por objetos como obras de arte “consagradas”, documentos oficiais, artefatos científicos e históricos. Essa orientação limitou, por muito tempo, a incorporação de outras materialidades emergentes, como os novos artefatos de memória surgidos no século XX, justamente o momento em que se expandiram os arquivos devido a uma nova necessidade apontada por Nora (1993): não somente guardar, tudo conservar dos sinais indicativos da memória mesmo sem saber exatamente de que memórias são indicadores. Nesse contexto os centros de documentação surgiram como espaços contemporâneos de memória, acolhendo precisamente os documentos que não encontravam espaço nos museus, bibliotecas e arquivos tradicionais.

Os centros de documentação são instituições de memória caracterizadas por acervos que, frequentemente, combinam fundos arquivísticos, coleções bibliográficas e museológicas. Enquanto entidades essencialmente híbridas, esses espaços demandam a atuação de profissionais de diferentes áreas, como arquivistas, biblioteconomistas e museólogos.

Quanto à criação dos primeiros Centros de Documentação no Brasil, Cavalcanti (2019) aponta que

Nos anos de 1970 se configura um contexto político social particular, no Brasil, que permite o surgimento dos centros de documentação, especialmente nos espaços universitários. Podemos identificar, neste momento, o surgimento de centros de documentação voltados para a pesquisa histórica, como, por exemplo, o Arquivo Edgar Leuenroth (AEL), que foi o primeiro arquivo brasileiro de história social a se constituir, no ano de 1974. durante o período do governo civil militar (Cavalcanti, 2019, p.78).

Entre os diversos fatores históricos, políticos, culturais e educacionais que contribuíram para a formação do contexto no qual surgiram os primeiros centros de documentação, Cavalcanti destaca a intensa atuação dos chamados brasilianistas, pesquisadores estrangeiros que, com o apoio de agências norte-americanas, realizaram extensos estudos sobre a história e a sociedade brasileira durante a década de 1960. Nas suas palavras, “a temática dos brasilianistas nos é importante porque, a partir de suas pesquisas, passamos a tomar conhecimento dos diversos problemas que surgem no Brasil relacionados às pesquisas acadêmicas.” (Cavalcanti, 2019, p. 79)

Segundo a autora, entre os problemas assinalados pela presença desses pesquisadores estrangeiros no país estavam a dificuldade de acesso aos documentos, a falta de estrutura financeira de apoio à pesquisa, a inexistência de uma lei que

regulamentasse o funcionamento dos arquivos e a própria educação universitária, voltada essencialmente para a licenciatura e não para a formação de pesquisadores.

Além disso, o interesse geopolítico dos EUA na América Latina contribuiu para que o governo brasileiro percebesse que poderia utilizar os meios acadêmicos para obter informações sobre a população do país, o que levou à criação, no ano de 1975, do Programa de Apoio à Cultura (Procultura), a partir do qual se direcionaram recursos para a implementação de projetos na área de Ciências Sociais, sendo um estímulo para a criação dos centros de documentação.

De acordo com Cruz e Tessitore (2016):

A emergência dos Centros de Documentação universitários, nos anos 1970, acompanhando a constituição dos cursos de pós-graduação, foi bastante significativa, diante do acesso restrito à informação vivido naqueles anos. Abrigando, preferencialmente, arquivos e coleções de grupos políticos, operários, sindicais e de movimentos organizados, em suas várias tendências, e reunindo um conjunto riquíssimo de títulos da imprensa operária e militante, esses Centros não só possibilitavam suprir carências de informação, como se firmavam como mais um espaço de preservação de memórias, sobretudo de origem privada, contribuindo para o alargamento dos horizontes da história e da memória, como um direito de todo cidadão (Cruz, 2016, p. 43).

Sendo assim, a criação dos centros de documentação universitários foi essencial para suprir carências informacionais, e o contexto político em que foram criados contribuiu para que assumissem um papel fundamental na documentação de histórias não oficiais, tornando-se espaços de preservação de memórias do proletariado, grupos sindicais e movimentos políticos, configurando-se como parte de um movimento que buscava o fortalecimento da democracia e da cidadania.

Por sua vez, a associação dos centros de documentação com os cursos de Ciências Sociais contribuiu para que seu perfil documental fosse construído, a partir de uma perspectiva política que buscava preservar a memória de grupos percebidos como marginalizados pelas demais instituições voltadas à preservação da memória. Desse modo, os centros de documentação surgiram como locais que incentivavam a reflexão sobre os processos políticos e históricos mais recentes.

Como aponta Cavalcanti (2019),

Até a década de 1970 podemos afirmar, com certa margem de segurança, que a preocupação com a chamada memória documental,

no Brasil, era restrita a algumas poucas pessoas e instituições. Com relação à pesquisa no campo da História, a memória (mal) preservada se relacionava a lugares como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e arquivos públicos, sempre com ênfase na documentação relativa à Colônia e ao Império (Cavalcanti, 2019, p.80).

Desse modo, os centros de documentação, ao receberem em seus acervos documentos de origem extra oficial, como materiais produzidos por grupos populares, registros pessoais, arquivos familiares e até mesmo documentação empresarial, passaram a desempenhar um papel fundamental na preservação e no acesso à informação sobre aspectos da memória social que não se encaixariam no âmbito de outras instituições, assumindo a responsabilidade de salvaguardar tipologias documentais que, em geral, não encontrariam espaço em arquivos estatais ou em museus de abordagem mais tradicionalista.

Para Tanno (2018), o surgimento dos centros de documentação pode ser entendido como parte de “um processo que buscava alargar o próprio conceito de patrimônio e abarcar manifestações culturais de grupos populares, até então fora da proteção dos bens tombados pelo Iphan.” (Tanno, 2008, p. 93).

Cabe lembrar que, a partir da década de 1960, um intenso debate internacional levou à incorporação de novos elementos ao conceito de patrimônio, que deixou de ser estritamente ligado à materialidade tradicionalmente valorizada pelas instituições de memória. Como demonstram Fabrino e Duarte (2022),

é apenas a partir dos anos de 1960 que se iniciam os debates que permitirão incorporar novos elementos na equação patrimonial: mais tipos de manifestações culturais, os seus atores e a discussão dos valores subjacentes aos processos de patrimonialização. Essas mudanças também afetaram o modo como os bens já protegidos vinham sendo interpretados, promovendo uma revisão crítica sobre os critérios de valor, as histórias representadas e os silenciamentos que marcaram a constituição dos acervos patrimoniais desde o século XIX. Dessa forma, o alargamento do conceito de patrimônio não só possibilitou o reconhecimento de novas expressões culturais, mas também desestabilizou as hierarquias simbólicas previamente estabelecidas, abrindo espaço para leituras mais inclusivas e plurais da memória coletiva (Fabrino, 2022, p. 256).

Desse modo, os centros de documentação, surgiram, em um momento de turbulência política, como uma resposta alternativa às lacunas informacionais, assumindo a responsabilidade de documentar e proteger acervos de grupos como a classe operária e estudantil, e movimentos sociais que não encontravam espaço em outras instituições de memória. É importante salientar que na década de 1970, o próprio

entendimento de patrimônio passava por um processo de ampliação, a partir de discussões interdisciplinares que representaram o ponto inicial para a reconfiguração desse conceito, como será discutido no próximo capítulo.

Assim como os museus, os centros de documentação passaram a reunir, catalogar e conservar objetos. No caso dos centros de documentação, com foco em documentos entendidos de forma ampliada, que podem incluir desde manuscritos e fotografias até partituras, projetos arquitetônicos e figurinos. Essa diversidade de acervos aproxima-os dos museus, especialmente daqueles de perfil mais interdisciplinar ou voltados para a história social e a cultura material.

Além disso, ambas as instituições desenvolvem ações voltadas à difusão do conhecimento. Os museus, por meio de exposições e atividades educativas; os centros de documentação, por meio da produção de instrumentos de pesquisa, serviços de consulta especializada e suporte às atividades acadêmicas. Em ambos os casos, há o reconhecimento da importância do acesso público à informação e ao patrimônio cultural como um direito social e uma ferramenta de construção cidadã.

Outro ponto de convergência está na missão institucional de salvaguarda da memória coletiva. Tanto museus quanto centros de documentação são espaços que abrigam e atribuem sentido a narrativas diversas. Nesse sentido, contribuem para a ampliação do escopo da memória social, incorporando experiências plurais.

Embora os centros de documentação não se configurem como museus, aproximam-se destes ao atuarem como instituições de memória, cuja função vai além da simples guarda de documentos, assumindo um papel ativo na produção, preservação e democratização do conhecimento. Para cumprir com seu objetivo de reunir, preservar, organizar e gerir documentos e contribuir com o ensino e à pesquisa nas diversas áreas de especialização às quais se dedicam, os centros de documentação, assim como os museus, necessitam estabelecer uma política eficaz de preservação de seus acervos.

1.1 Os centros de documentação como espaços híbridos de memória

Embora inicialmente os centros de documentação tenham se concentrado em objetos tradicionalmente entendidos como documentos, isto é, aqueles que possuem suporte em papel, como panfletos, cartas, manifestos impressos, cartilhas e livros, gradualmente, esses espaços passassem a abrigar uma vasta diversidade de objetos. O conceito de objeto de museu passou por diversas ressignificações ao longo do tempo, desde a criação da Classificação Decimal Universal por Paul Otlet, no início do século

passado. Chegando na atualidade ao conceito de documento comumente aceito entre os teóricos do campo da museologia e bem definido por Padilha (2014), como sendo:

qualquer objeto produzido pela ação humana ou pela natureza, independentemente do formato ou suporte, que possui registro de informação. O documento pode representar uma pessoa, um fato, uma cultura, um contexto, entre outros. Ele se caracteriza como algo que prova, legitima, testemunha e que constitui de elementos de informação (Padilha, 2014, p.13).

Esta fundamentação conceitual, baseada na função informativa do documento, permite interpretar como documento qualquer objeto que, de alguma forma, registre ou represente informação. A principal característica do documento passa a ser a de “representante” de algo, ou seja, ele funciona como uma evidência da existência de uma pessoa, um fato ou um contexto cultural, histórico, social ou natural. Sua função informativa essencial está intimamente ligada ao contexto em que é produzida. Isso significa que a interpretação de um documento não se limita ao que ele apresenta de forma direta, isto é, à sua forma física, imagética, mas também a todo o contexto de sua existência, das condições de sua produção e do impacto que exerce sobre indivíduos e sociedades.

Passamos, com isso, a considerar tipologias documentais, que podem ser agrupadas de acordo com suas semelhanças físicas ou por suas conexões temáticas e históricas. A gestão desses documentos nos centros de documentação é feita a partir das particularidades de cada acervo, uma vez que esses espaços geralmente se caracterizam como estruturas híbridas. Seus documentos apresentam características dos campos da arquivologia, da biblioteconomia e da museologia. Segundo Tessitore 2003:

O Centro de Documentação representa uma mescla das entidades anteriormente caracterizadas, sem se identificar com nenhuma delas. Reúne, por compra, doação ou permuta, documentos únicos ou múltiplos de origens diversas (sob a forma de originais ou cópias) e/ou referências sobre **uma área específica da atividade humana**. Esses documentos e referências podem ser tipificados como de arquivo, biblioteca e/ou museu.

Tem como características: possuir documentos arquivísticos, bibliográficos e/ou museológicos, constituindo **conjuntos orgânicos** (fundos de arquivo) ou reunidos artificialmente, sob a forma de **coleções**, em torno de seu conteúdo. ser um órgão **coleccionador e/ou referenciador**; ter acervo constituído por documentos únicos ou múltiplos, produzidos por diversas fontes geradoras; possuir como finalidade o **oferecimento da informação cultural, científica ou social especializada**; realizar o processamento técnico de seu acervo,

segundo a natureza do material que custodia. (Tessitore, 2003, p.14 - grifo nosso)

A definição proposta por Tessitore (2003) destaca a relação dos centros de documentação com instituições de memória já consolidadas, como museus, arquivos e bibliotecas. Segundo a autora, esses centros se constituem como uma espécie de 'síntese' dessas entidades, sem, no entanto, identificarem-se plenamente com nenhuma delas. Classificados como espaços destinados à reunião de documentos, compreendidos, de forma ampliada, como qualquer objeto capaz de preservar informações sobre uma determinada área da atividade humana, os centros de documentação apresentam, assim, um escopo de atuação bastante abrangente.

Ao tratar das características desses centros, Tessitore (2003) observa que seus acervos podem ser organizados tanto em conjuntos orgânicos – como os fundos arquivísticos –, quanto sob a forma de coleções. Essa flexibilidade se evidencia no fato de que muitos desses espaços passaram a incorporar acervos de natureza variada, como é o caso do CEDOC-TMRJ, que inclui partituras, plantas arquitetônicas, pinturas e figurinos, entre outros objetos. Além disso, há coleções que já ingressam nos centros com uma estrutura própria, tal como a Coleção Laura Onofri de Figueiredo.

Tessitore (2003) também ressalta que os centros de documentação, além de desempenharem o papel de colecionadores, atuam como fontes de referência. Seu principal objetivo é oferecer informação especializada à sociedade, por meio da organização, preservação e disponibilização dos documentos sob sua custódia. Dessa forma, compartilham com museus, arquivos e bibliotecas uma missão institucional voltada à difusão do conhecimento e à preservação da memória.

O acúmulo de acervos fez com que os centros de documentação se tornassem responsáveis por organizar, conservar e dar visibilidade aos registros históricos e simbólicos que compõem a trajetória de um grupo social, uma instituição ou até mesmo uma organização empresarial. Uma vez que o reconhecimento da importância da preservação da memória passou a ser cada vez mais difundido na sociedade, isso levou diversas organizações a investirem na criação de centros de documentação próprios. Esses espaços passaram a acolher os registros que não seriam facilmente incorporados ao acervo de outras instituições dedicadas à preservação da memória, como arquivos estatais e museus.

Nas últimas décadas, os centros de documentação passaram a atuar ativamente na preservação da memória e no fomento à pesquisa, assumindo um papel estratégico

na articulação entre fontes documentais e produção de conhecimento. Os centros de documentação não apenas disponibilizam referências aos pesquisadores, mas também se constituem como núcleos dinâmicos, capazes de atrair novas contribuições documentais de indivíduos e instituições vinculados a seus campos temáticos de atuação. Para Tessitore (2003):

a acumulação desse acervo possibilita aos Centros cumprirem suas funções de preservação documental e apoio à pesquisa, no mais amplo sentido: não só colocando à disposição do pesquisador referências para a localização das fontes de seu interesse, mas também tornando-se um pólo de atração da produção documental de pessoas e entidades que atuam ou atuaram no seu campo de especialização. A aquisição, o armazenamento e o processamento técnico desse acervo possuem características biblioteconômicas, arquivísticas e/ou museológicas devido à própria diversidade do material reunido – diversidade que é, ao lado da especialização temática, a marca distintiva dos Centros de Documentação, e que está presente também em suas atividades referenciadoras (Tessitore, 2003, p.16).

Essa dinâmica de aquisição contínua reforça a identidade dos centros de documentação como espaços vivos de memória e saber, cuja vocação se manifesta tanto na conservação quanto na ampliação do acervo. As práticas de aquisição, armazenamento e processamento técnico, permeadas por princípios biblioteconômicos, arquivísticos e museológicos, evidenciam o caráter híbrido dessas instituições, cuja complexidade exige abordagens interdisciplinares.

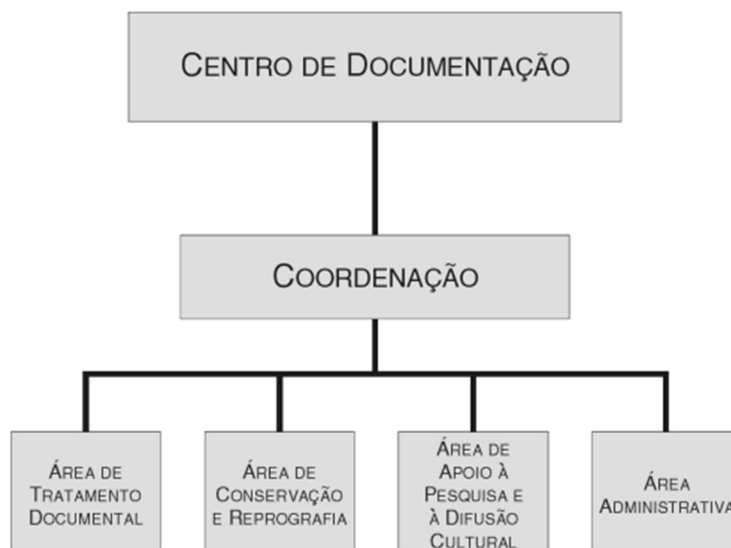
A diversidade do material reunido, aliada à especialização temática, torna-se, portanto, um diferencial essencial, não só para a gestão do acervo, mas também para as ações de referência e disseminação da informação. Essa multiplicidade contribui para que os centros de documentação se consolidem como pontos de convergência entre memória, identidade e pesquisa acadêmica. Para Castro e Gastaud (2017):

arquivos, bibliotecas, museus e centros de documentação têm em comum o fato de salvaguardarem documentos que são patrimônio e, conseqüentemente, uma memória relativa a eles. Além disso, essas instituições compartilham a possibilidade de desenvolver atividades semelhantes com o seu acervo (Castro, 2017, p.267).

Desse modo, arquivos, bibliotecas e museus possuem funções convergentes no que diz respeito à preservação, organização e difusão de bens culturais e informacionais. Embora possuam naturezas institucionais distintas, compartilham o compromisso com a valorização da memória e da identidade cultural, atuando como guardiões de testemunhos materiais e simbólicos do passado.

No manual para implementação de centros de documentação, desenvolvido por Tessitore (2003), a autora divide as principais atividades a serem exercidas por essas instituições em quatro áreas de atividade, sendo elas: 1. Tratamento documental; 2. Conservação e reprografia; 3. Apoio à pesquisa; 4. Administração, representadas visualmente no seguinte organograma:

FIGURA 01: Reprodução do organograma proposto por Tessitore (2003).



Fonte da imagem: TESSITORE, Viviane. Como implantar centros de documentação. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2003, volume 9. (Projeto como fazer).

Nessa estrutura organizacional, a coordenação de um centro de documentação aparece como responsável por exercer a gestão e consolidação institucional desse tipo de espaço, articulando os aspectos técnico-científicos e sendo responsável pelo planejamento, formulação de políticas, mediação institucional e a promoção científica e cultural.

Também estaria entre as suas responsabilidades a definição das diretrizes de atuação do centro, ou seja, a manutenção da visão crítica e atualizada sobre o papel da instituição frente às demandas contemporâneas de preservação da memória, acesso à informação e suporte à pesquisa, além da coerência entre os objetivos institucionais e as atividades desenvolvidas, como a organização do acervo, a produção editorial e a prestação de serviços especializados.

A coordenação também assume, nesse sistema, o papel de representante institucional, sendo responsável por articular a presença do centro em diferentes

espaços públicos, acadêmicos e técnicos, atuando, portanto, como ponte entre a instituição e a sociedade.

Por sua vez, a área de tratamento documental seria a esfera mais técnica e especializada dentro da estrutura funcional do centro, sendo responsável pelo conjunto de práticas voltadas à recepção, organização e catalogação do acervo. Essa área assume a responsabilidade de assegurar que os documentos sejam tratados de forma adequada, sendo o principal espaço de atuação dos profissionais de museu, bem como de arquivistas e bibliotecários.

No que diz respeito à classificação e catalogação do acervo, atividades fundamentais para a construção de instrumentos de pesquisa, cada centro de documentação adota uma metodologia própria, baseada nas tipologias de acervo que possui e nos recursos que tem disponíveis, considerando desde o espaço para disposição do acervo físico até os programas digitais de gestão aos quais tem acesso.

Também estão entre as funções da área de tratamento documental a contribuição na elaboração de materiais voltados para a disseminação da informação, como atividades de digitalização de acervos e elaboração de material de divulgação, como catálogos e guias. Pode também fornecer apoio técnico a pesquisadores e acompanhar os processos de ampliação do acervo por meio de doações, compras e permutas, desempenhando um papel fundamental na mediação entre o acervo e os usuários, além de ser responsável pela manutenção física e intelectual dos documentos.

Já a área de conservação e reprografia seria o espaço de atuação de profissionais de conservação e restauro, sendo de sua responsabilidade a aplicação de ações preventivas e corretivas com o intuito de desacelerar os processos naturais de deterioração dos materiais, considerando fatores ambientais, biológicos e químicos. Isso inclui o controle de temperatura, umidade e luminosidade nos espaços de guarda, bem como a aplicação de tratamentos específicos em materiais frágeis ou danificados, atuando para a preservação da integridade física dos documentos.

Além disso, também seria de sua responsabilidade participar do planejamento e execução de uma política institucional de reprodução documental, observando as necessidades de conservação e de difusão do acervo. Seria parte de suas atribuições coordenar a adoção de dinâmicas contemporâneas, como a incorporação de tecnologias digitais e sistemas automatizados, contribuindo para a modernização das rotinas técnicas e para a gestão eficiente do acervo, promovendo atividades como microfilmagem, digitalização e impressão de microformas, ou ainda outros recursos que

objetivam manter o acesso ao conteúdo informacional, sem comprometer os suportes originais.

Outro aspecto importante dessa área dos centros de documentação seria, eventualmente, a prestação de serviços e consultoria técnica a pesquisadores, instituições e órgãos externos, juntamente com a equipe da área de tratamento documental.

Embora os profissionais das áreas já citadas também tenham entre suas atribuições o suporte à pesquisa, a proposta de Tessitore (2003) conta com uma área específica de apoio à pesquisa e à difusão cultural, responsável não somente por receber pesquisadores externos, mas também por realizar pesquisas internas que dão suporte às atividades de tratamento documental e contribuem para a qualificação dos serviços oferecidos. Atuando na elaboração de obras de referência, como catálogos, guias e repertórios, que organizam e sistematizam o conteúdo informacional dos acervos e ampliam sua visibilidade. Podendo ter como profissionais especialistas nas áreas de especificidade dos acervos, cuja atuação facilitaria a compreensão das informações preservadas pelos documentos, indicando caminhos metodológicos para a organização das coleções.

Também estaria entre as atribuições do setor de pesquisa o encaminhamento, acompanhamento e distribuição de publicações realizadas pelo centro, consolidando sua presença como produtor de conhecimento e contribuindo para sua inserção nos circuitos acadêmicos e culturais, além da promoção de eventos científicos, treinamentos e ações de extensão, reforçando o caráter educativo do centro e possibilitando a formação contínua tanto de seus colaboradores quanto do público externo.

Por fim, a área administrativa teria como responsabilidade viabilizar a execução das atividades técnicas e científicas por meio da gestão organizacional, logística e burocrática da instituição, mantendo uma atuação transversal e possibilitando a operacionalização das demais áreas.

Sendo o setor responsável pelo desenvolvimento das atividades administrativas, como controle de documentos, gestão de processos internos e externos, elaboração de relatórios e supervisão de rotinas financeiras, de estoque e de pessoal, além de assegurar a guarda e a organização dos documentos de gestão, que são essenciais para a memória institucional e para o planejamento estratégico das ações desenvolvidas.

A proposta de Tessitore (2003) representa a estrutura ideal de um centro de documentação. No entanto, na prática, a maioria dessas instituições atua com número muito limitado de funcionários, o que compromete a implementação integral das áreas e funções previstas. Essa limitação impacta diretamente a qualidade dos serviços prestados, restringe a capacidade de tratamento técnico do acervo, dificulta o planejamento de ações educativas e culturais e sobrecarrega os profissionais com múltiplas atribuições. Além disso, a escassez de recursos financeiros e humanos afeta a manutenção de políticas de conservação e dificulta o desenvolvimento de sistemas de informação eficientes, comprometendo a missão institucional de preservar, organizar e difundir a memória documental de forma ampla e acessível.

1.2 O Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi inaugurado em 14 de julho de 1909 e pode ser entendido como um dos principais símbolos da *Belle Époque* carioca, como se convencionou chamar o período relativo aos anos iniciais do século XX, fazendo referência às grandes transformações urbanas promovidas na cidade do Rio de Janeiro, então capital da república, pelo prefeito Pereira Passos.

O projeto de modernização do Rio de Janeiro no início do século, tinha como inspiração a reforma urbanística de Paris, ocorrida entre 1852 e 1870 e apresentava a construção de um teatro como símbolo máximo de sofisticação e cultura. O projeto arquitetônico foi decidido por meio de concurso público, no qual foram vencedores Francisco de Oliveira Passos (filho do prefeito, pseudônimo Áquilla) e o arquiteto francês Albert Guilbert (pseudônimo Isadora), ambos assumiram como inspiração arquitetônica as formas do *Palais Garnier*, a casa de ópera de Paris.

O projeto arquitetônico, além de contar com o trabalho de artesãos europeus, como os mestres vidraceiros alemães Feuerstein e Fugel, que desenvolveram os vitrais, também reuniu os artistas brasileiros mais renomados da época. Foi atribuído a Rodolfo Amoedo a criação dos painéis decorativos para o *foyer*, e a Henrique Bernardelli a pintura das rotundas. Rodolfo Bernardelli ficou responsável pelas esculturas em mármore que adornam o exterior da construção, enquanto Eliseu Visconti assumiu a pintura dos painéis decorativos alocados no teto do *foyer* principal, no andar do balcão nobre, e também a pintura A Dança das Horas que decoram o *plafond* da sala de espetáculos. O artista colaborou, ainda, com a pintura acima do arco do proscênio e do

pano de boca do palco, bem como com a produção de cerâmica vitrificada para o revestimento dos banheiros. Para Dias (2012):

O Theatro Municipal é, sobretudo, uma obra requintada de acabamento e emprego de materiais nobres com preocupação de luxo [...]. Por certo foram chamados a colaborar os maiores artesãos disponíveis no Rio de Janeiro e grandes artistas que regressavam da Europa com novos pontos de vista sobre pinturas e decorações de monumentos públicos (Dias, 2012, p. 315).

A suntuosidade arquitetônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi acompanhada pelo propósito de inseri-lo no circuito internacional das artes cênicas. E, ao longo do século XX, tornou-se palco privilegiado de temporadas internacionais, recebendo artistas de renome mundial, como a soprano grega Maria Callas, o trompetista Louis Armstrong, e figuras icônicas da dança como Anna Pavlova e Rudolf Nureyev, além de companhias de prestígio, como o Ballet Bolshoi.

Afirmando sua posição de destaque na cena cultural mundial, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro se consolidou como uma das mais importantes casas de espetáculo da América Latina, destacando-se por sua intensa programação de óperas, concertos sinfônicos e apresentações de balé, e desde a década de 1930, passou a manter também seus próprios corpos artísticos.

Segundo o site da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a Orquestra Sinfônica foi criada oficialmente em 1931, o Coro surgiu em 1936 e o Ballet foi fundado em 1937, firmando-se como uma companhia de dança pioneira no país. Ao longo das décadas, esses grupos desempenharam papel fundamental na programação artística da casa, contribuindo para a valorização da produção nacional e para a recepção de repertórios internacionais. Essa estrutura permitiu ao Theatro manter uma agenda contínua de espetáculos e oferecer à sociedade acesso à música clássica, à ópera e à dança, além de atuar como formador de plateia e de novos talentos artísticos. A criação desses corpos estáveis consolidou o Theatro Municipal como um centro de excelência na formação e difusão das artes cênicas e musicais no Brasil.

Tendo sua administração inicialmente ligada à Prefeitura do Distrito Federal, com a mudança da capital para Brasília, da década de 1960, o Theatro passou a ser de responsabilidade do Governo do Estado da Guanabara, e em 1975, com a incorporação do antigo Estado da Guanabara (que correspondia à cidade do Rio de Janeiro) ao Estado do Rio de Janeiro o Theatro Municipal teve a sua gestão transferida para o governo estadual, que criou a Fundação Teatro Municipal e que mantém até hoje a sua

administração por meio da Secretaria Estadual de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro (SECEC-RJ).

O Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal foi criado em 1986 e de acordo com informações coletadas no site institucional tem como missão:

coletar, preservar, pesquisar e comunicar a memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, (...), reunindo os acervos museológico, bibliográfico e documental ligados ao TM desde sua construção em 1904. (...) Em seu acervo encontram-se itens como os projetos originais para construção do Theatro e seus estudos de decoração, desenhos e estudos das pinturas decorativas de Eliseu Visconti, todos os programas de apresentações realizadas desde a inauguração do TM, fotografias de mais de 100 anos de apresentações e artistas que passaram em seu palco, mobiliários e objetos originais e também itens de pessoais e de figurino de grandes artistas que fizeram parte da história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC. Theatro Municipal. jul. 2025).

Contando com mais de 70 mil itens, o CEDOC-FTMRJ organiza o seu acervo em dois grandes grupos, designados respectivamente documental e museológico. A parte designada documental reúne fotografias, programas de espetáculo, libretos, partituras, manuscritos, cartões postais, cartazes, folhetos, livros e periódicos. A parte nominada museológica, que abrange mais de 600 itens, agrupa pinturas, porcelanas, cristais, desenhos, escultura, indumentária, numismática, mobiliário, objetos pessoais de artistas e objetos de cena.

Além do CEDOC, o Theatro Municipal também conta em sua estrutura organizacional com um arquivo musical e um setor educativo autônomos, sendo atribuição do arquivo musical a gestão das partituras que permanecem em uso contínuo pela orquestra, coro e ballet, e ao setor educativo o desenvolvimento de atividades como visitas guiadas¹ e demais atividades atribuídas.

As atribuições técnicas do CEDOC- FTMRJ incluem a disponibilização de informações sobre a memória institucional e o patrimônio musealizado e a gestão de acervos, envolvendo, portanto, atividades de catalogação, reprografia e preservação, a organização de exposições temporárias, bem como o apoio à pesquisa interna, realizada por alunos da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa (EEDMO-FTMRJ), alunos do curso de Pós- Graduação em Ensino de Dança Clássica - em parceria com a

¹ Segundo o Site institucional: O setor educativo, por meio de suas ações, promove diversos tipos de visitas ao Theatro Municipal, tais como, visita guiada, visita brincada, visita contada, visita guiada — bastidores, visita História da Arte, visita fantasma. A visita guiada acontece regularmente e permite com que o público tenha conhecimento histórico e cultural *in loco*.

Fonte: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/setor-educativo/>

EEDMO-, bailarinos, figurinistas, cenógrafos, músicos e diretores, e externa, realizada por estudantes universitários e pesquisadores independentes.

O CEDOC-FTMRJ está fisicamente alocado em dois espaços do prédio histórico do Theatro, sendo eles uma sala de trabalho, localizada no quarto andar, precisamente localizado no andar da Galeria, lateral da Rua Treze de Maio, e uma reserva técnica no subsolo, com entrada pelo Salão Assyrio. Em 2022, período de minha experiência pessoal e profissional como estagiário na instituição, o CEDOC-FTMRJ contava com quatro funcionárias contratadas, incluindo a chefe do setor, e mais duas vagas de estágio, contabilizando seis pessoas ao total. Cinco profissionais eram da área de museologia e uma de história.

Enquanto a coordenação atuava na gestão do setor na manutenção do fluxo informacional com a diretoria da instituição, uma das funcionárias atuava no controle das plantas arquitetônicas, que compreendem uma grande parcela do acervo, enquanto as outras duas realizavam o inventário e reprografia dos programas dos espetáculos desde a sua fundação até atualidade. Uma estagiária assumiu a responsabilidade pelas pesquisas enquanto eu me tornei responsável pelo tratamento documental de coleções ainda não incorporadas ao acervo, dedicando-me ao arrolamento de partituras musicais e alguns outros documentos presentes no acervo Laura Onofri de Figueiredo e posteriormente no arrolamento de documentos da pasta de Ary Menna Barreto, superintendente do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, datados de 1949 - 1951. A atividade era dividida em dois momentos: na parte da manhã nos dedicávamos às nossas responsabilidades e à tarde, trabalhávamos juntos na reserva técnica fazendo o tratamento de conservação preventiva das plantas e de outros objetos. Além disso, também colaborávamos com o Arquivo Musical, fazendo a organização e higienização das partituras a serem usadas pela orquestra e coro durante a temporada artística.

Em 2022, o CEDOC também recebeu temporariamente uma estagiária voluntária do curso de conservação e restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) para trabalhar nas plantas que precisavam de consolidação de suporte, mas o setor não possuía nenhum profissional de restauro fixo em seu corpo de funcionários, desse modo, periodicamente, toda a equipe composta em sua maioria por museólogos era solicitada para auxiliar ações de conservação e restauração. A equipe do CEDOC-FTMRJ juntamente com demais equipes técnicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro também era mobilizada pela para participar das ações educativas do Theatro como auxiliares na recepção dos

estudantes de escolas, em sua maioria públicas, no Projeto Escola, nos dias de espetáculos voltados exclusivamente para esse público.

O CEDOC-FTMRJ, mesmo não seguindo exatamente a estrutura organizacional proposta por Tessitore (2003), cumpre com todas as atribuições definidas pela autora, isto é:

reunir, custodiar e preservar documentos de valor permanente e referências documentais úteis ao ensino e à pesquisa em sua área de especialização; estabelecer uma política de preservação de seu acervo, disponibilizar seu acervo e as referências coletadas aos usuários definidos como seu público; divulgar seu acervo, suas referências e seus serviços ao público especializado; · promover intercâmbio com entidades afins. (Tessitore, 2003, p.16)

O distanciamento estrutural do organograma proposto pela autora não significa, portanto, um descompasso com as diretrizes propostas, mas, sim, uma adaptação das práticas de gestão de acervo às necessidades e realidades específicas da instituição, demonstrando que a eficiência na execução das funções essenciais do centro de documentação pode ser alcançada de diversas formas. Em todo caso, as instituições de memória, de maneira geral, enfrentam no Brasil, grandes desafios relacionados à distribuição de recursos financeiros, o que acaba limitando sua capacidade de atuação. Essa escassez de recursos impacta diretamente o tamanho das equipes, os salários dos funcionários e a execução de ações práticas de conservação, comprometendo a eficácia de suas atividades.

1.3 O Theatro Municipal do Rio de Janeiro como espaço de memória.

Embora o CEDOC-FTMRJ só tenha sido criado em 1986, a relação da casa com a preservação da memória remonta a 1942, quando o artista Eliseu D'Angelo Visconti doou à Prefeitura do Distrito Federal os estudos dos projetos realizados para o Theatro. Em uma carta enviada por Visconti ao prefeito do Rio de Janeiro, o artista informa:

Dirijo-me a V. Excia. pela presente para oferecer a municipalidade do Distrito Federal sob a vossa digna gestão, os desenhos originais que precederam e serviram de base à execução do pano de boca e de outras decorações por mim executadas no “Foyer”, no “Proscênio”, e na sala de espetáculo do Teatro Municipal. Esses estudos, do qual envio uma detalhada relação, estiveram em meu poder durante 37 anos e sempre zelei carinhosamente pela sua conservação, com o objetivo de um dia podê-los oferecer a cidade que foi o berço da minha formação intelectual e estética, para que, incorporados ao seu patrimônio de arte pudessem os meus trabalhos exercer uma função educativa, expostos ao público.

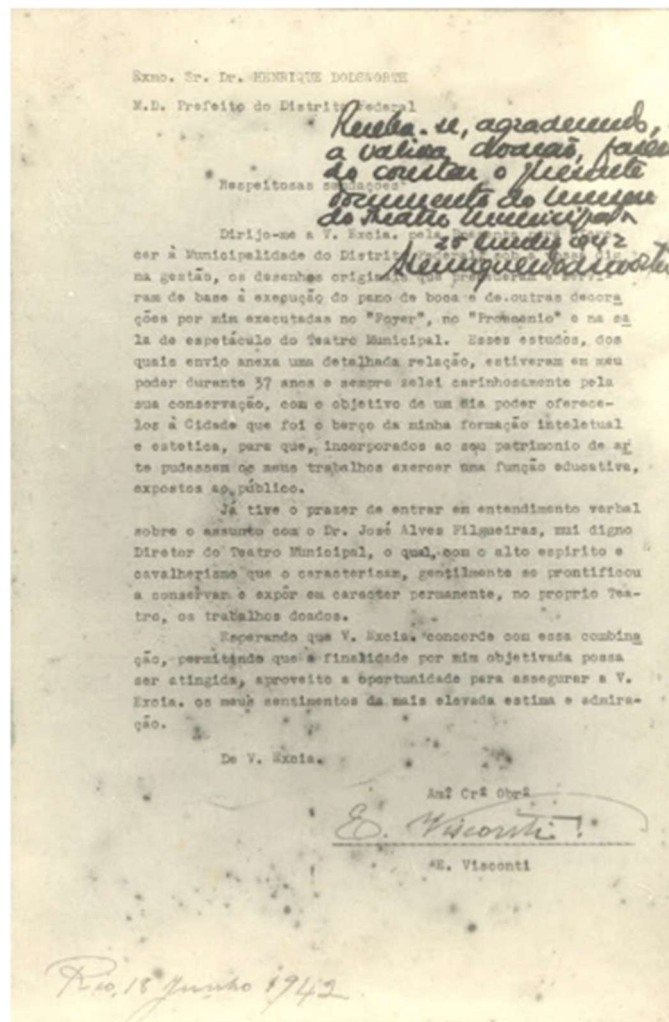
Já tive o prazer de entrar em entendimento verbal sobre o assunto com o Dr. José Alves Filgueiras, mui digno diretor do Teatro Municipal, o qual, com alto espírito e cavalheirismo que o caracterizam, gentilmente se prontificou a conservar e expor, em caráter permanente no próprio teatro, os trabalhos doados. (Visconti, Eliseu, 1942, np.)

Na carta, enquanto expressa o desejo de ceder seus desenhos originais, que serviram de base para as decorações do Theatro, Visconti menciona que esses estudos estiveram sob sua guarda por trinta e sete anos e que foram cuidadosamente conservados com a intenção de serem incorporados ao patrimônio artístico do Rio de Janeiro. Com isso, reconhece a importância da cidade na construção de sua identidade artística, ao mesmo tempo em que afirma sua posição na construção da identidade cultural da cidade, conferindo à sua doação um caráter simbólico de pertencimento e de legado cultural.

O artista também informa ao prefeito que já conversou verbalmente com José Alves Filgueiras, então diretor do Theatro Municipal no ano de 1942 , e que ele se prontificou a conservar e exhibir permanentemente os seus trabalhos, ou seja, o acordo já estava firmado entre o artista e o diretor da instituição e a solicitação à prefeitura tratava-se de uma formalidade técnica.

A carta, datada de 18 de junho de 1942, tem a sua resposta em 25 de junho do mesmo ano, escrita à mão sobre a cópia datilografada do artista.

Figura 02 - Carta de Eliseu Visconti para a prefeitura do Distrito Federal, 1942.



Fonte da imagem: CEDOC -TMRJ

A doação de Eliseu Visconti resultou no processo de elaboração de uma nova instituição cultural: o Museu dos Teatros. Oficialmente criado em 1949, pela Lei nº 425, de 28 de novembro, o museu foi instalado solenemente no Salão Assírio do Theatro Municipal, em 20 de janeiro de 1950, e contava com a direção e organização de Stella Pacheco Werneck.

De acordo com Dias (2012),

O Museu dos Teatros foi inaugurado em 20 de janeiro de 1950, e através de doações espontâneas de colecionadores particulares, colaboradores dotados de espírito público e da classe artística e seus familiares, que ofertaram objetos e documentos ligados à vida profissional dos artistas. Em 1973 o Salão Assyrio, onde então

funcionava o Museu, foi transformado em restaurante de luxo. Sendo o Museu, com todo seu acervo, transferido para um prédio no bairro de Botafogo. (Dias, 2012, p.316)

Em um material de divulgação elaborado pelo próprio museu, em 1978, a sua história é relatada da seguinte maneira:

A ideia da criação do Museu dos Teatros nasceu, em 1942, quando o pintor Eliseu D'Angelo Visconti, em carta dirigida ao Prefeito do então Distrito Federal doou ao município os estudos por ele realizados para a decoração do Teatro Municipal.

Essa coleção valiosa, embora pequena, foi o início do atual acervo do museu, reunido pela Sra. Stella Pacheco Werneck, durante os 26 anos de trabalho que dedicou a esta casa.

Em 28 de novembro de 1949, a Lei Municipal nº 425 cria o Museu dos Teatros que é solenemente instalado a 20 de janeiro do ano seguinte, no Salão Assírio, uma das dependências do Teatro Municipal. A própria lei define suas finalidades: reunir e preservar peças relacionadas com a história do teatro na cidade do Rio de Janeiro.

Desde então, esteve o museu subordinado a várias entidades até que, com a criação da Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro, a 9 de abril de 1975, passou a constituir uma de suas unidades administrativas.

Em virtude das obras realizadas no Teatro Municipal, foi o museu fechado à visitação pública em setembro de 1976, reabrindo, provisoriamente, sua exposição, nos prédios nºs 103 e 105 da rua São João Batista, em Botafogo.

O Museu dos teatros, além do seu acervo, oferece ainda ao público uma biblioteca especializada, da qual constam antigas e valiosas revistas sobre teatro e música e uma coleção de 1400 "pastas de estudos" (Maduro, 1978, p.13-14).

A história do Museu dos Teatros (MT) revela que sua criação foi uma estratégia formal para atender à necessidade do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, uma instituição voltada para a criação e apresentação de espetáculos artísticos, de gerenciar e expor um acervo documental, a partir da doação de Eliseu Visconti. Na década de 1940, ainda não existia a concepção de centros de documentação, logo, convencionou-se atribuir esse trabalho ao modelo institucional que tradicionalmente era responsável pela preservação desse tipo de acervo, o museu.

O Museu dos Teatros foi idealizado para suprir o compromisso assumido pela prefeitura do Distrito Federal com a memória do artista Eliseu Visconti, e, a partir da sua elaboração institucional, expandiu esse compromisso para a preservação da história do teatro na cidade do Rio de Janeiro.

O Museu dos Teatros desenvolveu suas atividades durante 25 anos no Salão Assírio do do Theatro Municipal. Em um material de divulgação publicado em 1958, Stella Pacheco Werneck, informa a sua metodologia de organização do acervo em dois setores: o primeiro dedicado a estrutura física do teatro (plantas arquitetônicas, cenografias, fotografias dos espaços, etc.) e, o segundo, dedicada à “arte teatral”, este se dividia ainda em quatro subgrupos, denominados: música, arte lírica, bailado e arte dramática. De acordo com a autora, essa divisão é pensada devido ao crescimento acelerado do acervo na primeira década de existência do Museu.

Segundo Werneck (1958):

Começou assim o Museu a adquirir prestígio entre aqueles que, ligados ao teatro por laços profissionais ou amadoristas, se compraziam em ver nele o instrumento de perpetuidade da arte cênica. Foi assim que as instalações primitivas tiveram de sofrer alterações sucessivas, a curtos intervalos, para atender ao contínuo fluxo de material de exposição. O crescimento rápido do Museu deu origem à necessidade de se estabelecer uma sistemática racional para o agrupamento e a classificação, em categorias distintas, de todas as peças que compunham seu patrimônio, de acordo com a natureza de cada uma delas[...] Estes setores ocupam locais separados dentro do recinto do museu e em cada um deles encontram-se agrupados telas, estatuetas, indumentárias, peças de adorno, retratos e documentos sobre o assunto focalizado, com destaque, sempre que necessário, de figuras representativas do respectivo gênero teatral. (Werneck, 1958, pp.5-6)

Quando observamos as imagens da época, percebemos como a expografia do museu articula na prática essa divisão. Eram utilizadas cortinas aplicadas às colunas do Salão Assírio, as cortinas dividiram o salão em nichos que permitia a setorização dos temas em pequenos espaços. Os tapetes orientavam o percurso dos visitantes, e a construção de uma espécie de tablado acarpetado delimitava o espaço expositivo.

Figura 03- Museu dos Teatros, instalado no salão Assírio do Theatro Municipal.



Fonte da imagem: CEDOC-FTMRJ

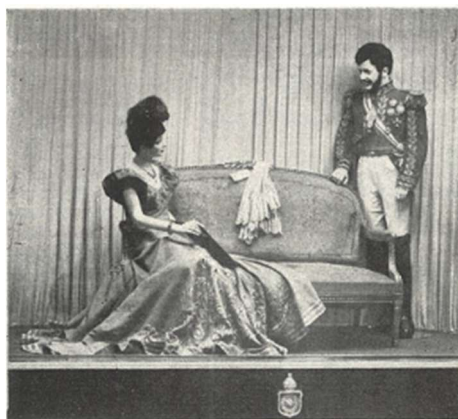
Enquanto os objetos maiores eram dispostos sobre o tablado ou presos às colunas e paredes, os objetos menores eram expostos em vitrines de madeira, algumas delas ainda são utilizadas nos dias de hoje pelo CEDOC-FTMRJ na realização das exposições temporárias no *Foyer* do Theatro.

Figura 04- Museu dos Teatros, instalado no salão Assírio do Theatro Municipal.



Fonte da imagem: CEDOC- TMRJ

Figura 05- Vitrine do Museu dos Teatros no salão Assírio do Theatro Municipal.

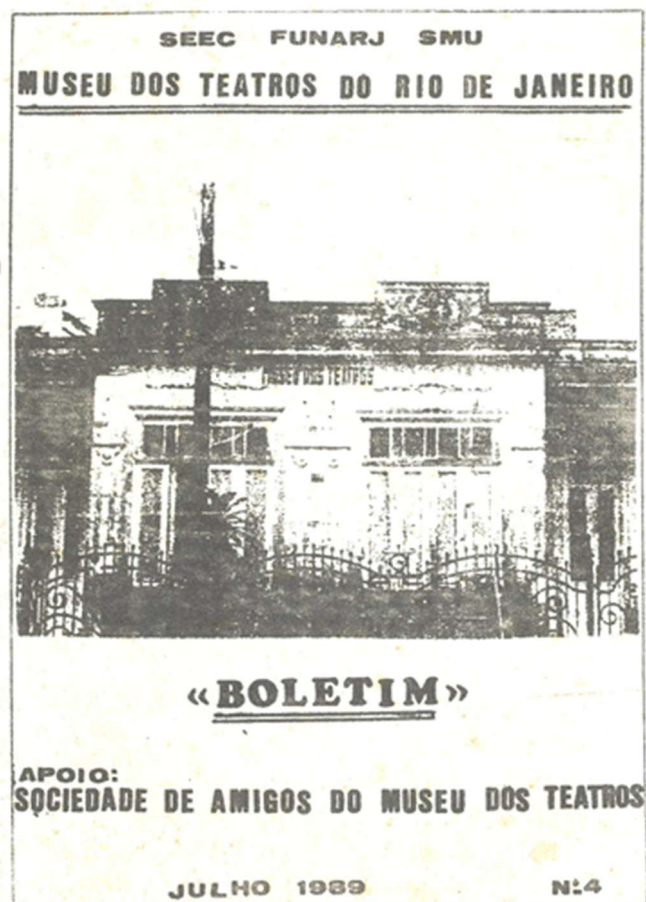


. Fonte da imagem: CEDOC-FTMRJ

Nas imagens, também chamam atenção a utilização de manequins para a exposição de figurinos e objetos de cena, criando pequenos dioramas, o que demonstra o alinhamento com as práticas museológicas da época.

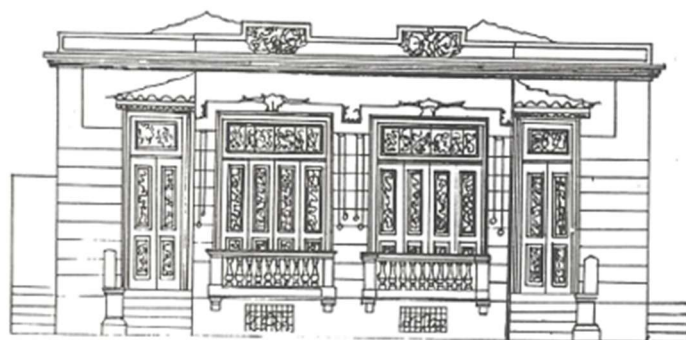
O Museu dos Teatros permaneceu desde a sua criação diretamente ligado ao Theatro Municipal, como uma parte integrante do mesmo. Em 1960, quando o município do Rio de Janeiro deixou de ser Capital Federal, a gestão do Theatro passou ao Estado da Guanabara, e em 1975 com a incorporação da Guanabara ao Estado do Rio de Janeiro, o Theatro Municipal passou a ser gerido pelo Governo Estadual do Rio de Janeiro. Também em 1975 foram criadas, para a gestão dos aparatos culturais do Estado, a Fundação Estadual de Teatros do Rio de Janeiro (FUNTERJ) e a Fundação Estadual dos Museus do Rio de Janeiro (FEMURJ), respectivamente designadas a gerir os teatros e museus estaduais. Em 1976, o Museu dos Teatros foi desmembrado do Theatro Municipal ao ser transferido da FUNTERJ, instituição que geria os teatros, para a FEMURJ, instituição que geria os museus. Nesse momento o Theatro Municipal passava por reformas estruturais e o acervo do Museu dos Teatros foi transferido para um edifício em Botafogo. O museu foi aberto ao público dois anos mais tarde, em 1978, e desempenhou suas atividades durante 9 anos nesse endereço, mas teve de fechar as portas em 1987 por dificuldades estruturais, reabrindo somente 7 anos mais tarde.

Figura 06- Boletim informativo do Museu dos Teatros trazendo na capa fotografia do edifício em Botafogo, Julho de 1989.



Fonte da imagem: CEDOC-FTMRJ

Figura 07- Ilustração da fachada do Museu dos Teatros em material informativo, 1995.



Museu dos Teatros

Fonte da imagem: CEDOC-TMRJ

Figura 08 - Fachada do edifício onde funcionou o Museu dos Teatros.



Fonte: Google Maps, 2023.

Enquanto o Museu dos Teatros estava fechado em Botafogo, a direção do Theatro Municipal, que já possuía o arquivo musical, com a função de coletar, de conservar e de arquivar as partituras musicais das obras realizadas, sentiu a necessidade de criar um setor administrativo interno para a gestão da memória da programação como um todo, incluindo ópera e *ballet*. Assim surgiu, em 1987, o Centro de Documentação (CEDOC-FTMRJ).

As primeiras atividades realizadas pelo CEDOC-FTMRJ, ainda na década de 1980, foram o levantamento de todos os programas de música, ópera e *ballet* realizados desde a abertura da casa e a criação de um sistema de armazenamento dos novos programas, isso foi possível graças a doações espontâneas de diversas origens. O CEDOC-FTMRJ também reuniu e catalogou as 565 plantas dos projetos originais da construção do Theatro, e as 600 plantas dos projetos de reformas posteriores. A criação do Centro de Documentação inaugurou um novo espaço de memória dentro do Municipal do Rio de Janeiro, cujo papel se assemelhava àquele desempenhado pelo Museu dos Teatros enquanto esteve ligado à instituição.

Em 1979, ocorreu uma mudança na gestão dos aparatos de cultura do Estado do Rio de Janeiro, a FUNTERJ e a FEMURJ foram unificadas para a formação de uma nova instituição, a FUNARJ (Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro). Após essa mudança o Theatro Municipal e o Museu dos Teatros voltaram a pertencer à mesma unidade administrativa do Estado, o que corroborava para a reintegração do

Museu ao Theatro, mas isso não ocorreu de imediato. O Museu dos Teatros ainda chegou a retomar suas atividades em Botafogo no ano de 1994.

Através do plano de adoção para o Museu dos Teatros de 1994-1995, sabemos que naquele momento possuía um acervo de 36 mil peças, e tinha um plano de atividades bem articulado que incluía: a ocupação do espaço expositivo com mostras temporárias, uma sala de atividades múltiplas, para exibição de vídeos, desenvolvimento de um seminário sobre música clássica e também de cursos livres para formação de atores e diretores. A exposição do acervo permanente já não obedecia plenamente a divisão inicial elaborada por Stella Pacheco Werneck, mas dividia-se em uma sala dedicada aos projetos de Eliseu Visconti e outra ao Teatro Lírico, onde, provavelmente se reunia as diversas tipologias de acervo em uma narrativa expositiva unificada. O MT também contava com uma sociedade de amigos que apoiava as suas atividades e divulgação. Apesar do excelente projeto, o museu passou por muitas dificuldades durante a década de 1990 o que levou a direção da FUNARJ, após longos debates, a decisão de reincorporação do Museu dos Teatros ao Theatro Municipal, o processo de transferência começou a ser realizado em 2008 e foi concluído em 2013 com a doação formal do acervo realizada pela FUNARJ à Fundação Theatro Municipal.

Considerando a história do Museu dos Teatros e sua relação com o CEDOC - FTMRJ, uma possibilidade levantada para a origem da Coleção Laura Onofri de Figueiredo seria a de que ela teria feito parte do acervo do Museu dos Teatros, o que explicaria a sua divergência em relação às demais coleções do CEDOC-FTMRJ. Ainda assim, a coleção encontra-se em meio a um impasse, pois, enquanto a missão do Museu dos Teatros era "reunir e preservar peças relacionadas com a história do teatro na cidade do Rio de Janeiro" (Maduro, 1978, p. 13), a missão do CEDOC-FTMRJ é especificamente "coletar, preservar, pesquisar e comunicar a memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro" (CEDOC, online), fazendo com que a coleção não se ajuste perfeitamente ao seu escopo de atuação. Em 2022, considerando essa divergência, o CEDOC-FTMRJ havia levantado preocupação sobre a incorporação da referida coleção em seu acervo. Este problema oferece um interessante estudo sobre a formação das coleções e os conflitos surgidos na gestão dos acervos institucionais, que desenvolveremos a partir do próximo capítulo.

A suntuosidade arquitetônica, a colaboração de artistas consagrados e a inserção do Theatro no circuito internacional das artes cênicas consolidaram sua relevância como espaço de produção, difusão e formação artística, reforçada pela criação de corpos artísticos estáveis ao longo do século XX. Nesse contexto, a

constituição de acervos documentais e museológicos emerge como consequência direta da própria atividade artística da instituição. A criação do Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC-FTMRJ), em 1986, é apresentada como resposta à necessidade de sistematizar, preservar e comunicar essa memória institucional, reunindo acervos de natureza documental e museológica e assumindo funções de catalogação, preservação, difusão e apoio à pesquisa, mesmo diante de limitações estruturais e de recursos humanos. O capítulo evidencia ainda que, antes da criação do CEDOC-FTMRJ, o Theatro já mantinha uma relação ativa com a preservação da memória, especialmente a partir da doação, em 1942, dos estudos decorativos de Eliseu Visconti, fato que deu origem ao Museu dos Teatros. A trajetória dessa instituição — marcada por mudanças administrativas, deslocamentos físicos e dificuldades estruturais — revela as transformações nas políticas culturais e nos modelos institucionais de preservação da memória ao longo do tempo. A posterior reincorporação do acervo do Museu dos Teatros ao Theatro Municipal e sua articulação com o CEDOC-FTMRJ demonstram a continuidade, ainda que não linear, dos esforços de salvaguarda da memória teatral. Por fim, o capítulo problematiza os desafios da gestão de acervos institucionais, exemplificados pelo impasse em torno da Coleção Laura Onofri de Figueiredo, evidenciando tensões entre missão institucional, formação de coleções e políticas de preservação, tema que prepara o terreno analítico para os capítulos seguintes.

CAPÍTULO 2

ENTRE ACERVOS E COLEÇÕES: COLECCIONISMO, PATRIMÔNIO E DILEMAS INSTITUCIONAIS

2. ENTRE ACERVOS E COLEÇÕES: COLECIONISMO, PATRIMÔNIO E DILEMAS INSTITUCIONAIS

A prática de coletar, guardar e exibir objetos pode surgir por motivações diversas, entre elas podemos destacar o desejo por apreciação estética, a construção simbólica e articulação de narrativas, ou ainda a devoção religiosa. O colecionismo atua na construção de um sistema de significados, orientados por critérios que assegurem sua coerência e seus sentidos interpretativos. Podemos supor, entre esses critérios, uma ligação temática, cronológica, funcional ou simbólica entre os objetos, ou ainda, uma significação baseada na intenção de criar narrativas, preservar memórias ou expressar valores. O processo de seleção e de organização dos itens transforma a coleção em uma narrativa sobre o mundo, filtrada pela sensibilidade, pelas ideologias e pelos critérios de quem coleta. Assim, o ato de colecionar jamais é aleatório, está sempre guiado por uma intencionalidade.

A coleção é uma construção cultural, mediada por escolhas humanas, contextos históricos e critérios interpretativos. Ela possui e produz significados compartilháveis, que são mediados pelas intenções dos colecionadores e participam do processo de posicionamento pessoal diante da realidade e de apropriação simbólica do mundo.

Frequentemente, a palavra coleção aparece como sinônimo de acervo, mas é justamente a partir da distinção entre esses dois termos que começamos a identificar as características que definem uma coleção.

2.1 Entre acervos e coleções

A palavra acervo tem origem no latim “*acervus*” que servia a designação de grande quantidade de algo, um amontoado, ou uma pilha de coisas. Embora o termo faça parte do cotidiano dos museus, sua definição teórica é pouco estudada. Cabe destacar, que o termo não aparece na principal obra de referência aos termos técnicos da museologia, os “Conceitos-chaves de Museologia” de André Desvallées e François Mairesse, e durante o desenvolvimento dessa pesquisa também não foram encontrados artigos que tratassem especificamente sobre sua conceituação para o campo museológico, embora a palavra acervo apareça aplicada de maneira prática em boa parte das obras que versam sobre a história e o cotidiano dos museus. Nesse caso, como exercício didático, podemos voltar brevemente aos dicionários escolares, a fim de observar como essa palavra aparece de maneira mais genérica fora do contexto

museológico e, em seguida, desenvolvermos um comparativo com o conceito de coleção, que possui um grande destaque nos estudos do campo.

Segundo o dicionário Priberam para a língua portuguesa, acervo designa:

1. Grande quantidade (ex.: acervo de habitações; acervos de trapos). Monte, montão/ 2. Conjunto de bens pertencentes a algo ou alguém (ex.: o acervo museológico inclui centenas de documentos históricos). (PRIBERAM, online, 2025)

Esta definição sucinta está ainda muito próxima do significado da palavra em sua origem latina, mas já menciona uma segunda instância de significação relacionada a sua aplicação no contexto museológico, fazendo uma associação entre acervo e volume dos documentos guardados em um museu.

Por sua vez, no dicionário Michaelis, que considera as aplicações das palavras na literatura, a definição de acervo aparece da seguinte maneira:

1. Grande quantidade; acumulação, conjunto, massa: “Depois de certa idade, acho que o acervo de sonhos se esgota, e eles começam a reprisar” (CB). 2. Reunião confusa de objetos; amontoado, montão, pilha: “Em frente, derramado sobre colinas – [...] acervo incoerente de casebres – aparecia Canudos, deserto e mudo, como uma tapera antiga” (EC). 3. Conjunto de bens que fazem parte de um patrimônio; cabedal. 4. Conjunto de bens que constituem um patrimônio pessoal, institucional ou nacional. (MICHAELIS, online, 2025)

A partir desta definição percebemos que a palavra acervo pode ser usada para designar qualquer coisa que se acumula ao longo do tempo, incluindo aspectos subjetivos, como no exemplo em que a palavra é usada de maneira metafórica e subjetiva ao referir-se a um acúmulo de sonhos.

A segunda definição proposta pelo verbete no dicionário Michaelis, retoma significado latino da palavra associando-a a agrupamentos confusos, desordenados e sem planejamento, apresentando acervo como sinônimo de "pilha" e "amontoado". Mas, na terceira definição, o verbete descreve acervo como conjunto de bens que possui "cabedal" o que reforça a ideia de que, apesar da desordem, os itens acumulados possuem uma importância significativa. Esse sentido da palavra é ampliado na quarta definição, na qual acervo é diretamente associado a patrimônio, ou seja, o acervo é um acúmulo de coisas que possuem valor, para um indivíduo, grupo, sociedade ou cultura, seja ele material ou simbólico.

Podemos ainda analisar a definição oferecida pelo dicionário Aulete, segundo o qual a palavra acervo designa:

1. Conjunto, reunião, grande quantidade (de algo) 2. Conjunto de obras, produções etc. de uma instituição ou organização (acervo

fonográfico; acervo iconográfico) 3. Conjunto de bens de propriedade pública ou particular que compõem um patrimônio: o acervo cultural da cidade de Ouro Preto 4. Jur. Coleção dos bens que constituem uma herança. (AULETE, online, 2025)

Aqui encontramos uma definição ainda mais abrangente, que aponta para os aspectos de uso geral e específico. Novamente, o verbete relaciona acervo à ideia de patrimônio, mas, ao mencionar a cidade de Ouro Preto, aponta para aspectos materiais e imateriais que constituem um patrimônio cultural. Neste verbete, ainda merece destaque a associação jurídica entre acervo e herança, constituindo um conjunto de bens que deve ser passado de uma geração para a outra, associando ao acervo o valor de hereditariedade.

A partir destas definições, a principal distinção observada entre acervo e coleção é o fato de que acervo está ligado ao acúmulo de bens, cujo valor material ou simbólico é reconhecido coletivamente pela sociedade enquanto a coleção não possui necessariamente esse tipo de reconhecimento, pois o seu valor intrínseco está baseado em critérios determinados pelos colecionadores. Em alguns casos, esses critérios só são relevantes ao próprio colecionador ou entre um grupo de entusiastas que compartilha um mesmo interesse de colecionismo, como por exemplo uma coleção de folhas de árvores, recolhidas durante viagens, tampinhas de garrafa, rótulos de bebida, e outros elementos que possuem mais valor afetivo do que material. Também é pertinente observar que, enquanto os acervos tendem a ser mais abrangentes, englobando uma grande diversidade de coisas que não possuem necessariamente uma relação entre si, as coleções têm como principal característica a organização dos seus objetos, a partir de um foco específico, como uma linha do tempo histórica, um estilo artístico, um período geográfico, a memória de uma pessoa etc.

Em ‘Conceitos-chaves de Museologia’, Desvallées e Mairesse (2013) apontam que:

de modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada. Para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo (Desvallées e Mairesse, 2013 p.32).

Nesta definição, podem-se destacar três aspectos: o primeiro, quanto à natureza dos objetos colecionados, que pode ser absolutamente variada; o segundo aspecto diz respeito à origem das coleções, que podem partir de uma pessoa ou de um

estabelecimento, ao qual infere-se caráter diverso, podendo ser museu ou órgão de governo, ou ainda instituição privada; o terceiro aspecto diz respeito ao elemento que estrutura e dá identidade à coleção, distinguindo-a de mero agrupamento de objetos. Como afirmam Desvallées e Mairesse (2013), a coleção é um conjunto (relativamente) coerente e significativo. Isto indica que para haver uma coleção é necessário que se identifique uma lógica por trás do seu agrupamento.

De um ponto de vista antropológico, Clifford (1994) analisa as práticas de colecionismo como uma forma de exercício de poder e apropriação do mundo. O autor aponta, em um exemplo sobre o colecionismo infantil, como o ato de colecionar se traduz não apenas em uma acumulação material, mas também em uma construção de significado pessoal e cultural. Em suas palavras,

se uma criança coleciona cópias de dinossauros ou bonecas, mais cedo ou mais tarde ela ou ele irá se animar em guardar o que possui numa prateleira ou numa caixa especial. Tesouros pessoais passarão a ser públicos. Se a paixão é por estatuetas egípcias, espera-se que o colecionador as rotule, saiba a dinastia delas (não basta que simplesmente transpirem poder e mistério), diga coisas interessantes sobre elas, distinga as cópias dos originais. o bom colecionador (enquanto oposto ao obsessivo, ao avaro) tem bom gosto e é reflexivo. A acumulação se desdobra de uma maneira pedagógica, edificante. (Clifford, 1994, pp. 71-72).

O colecionismo aparece nessa reflexão como um “ritual” através do qual o indivíduo (seja uma criança ou um adulto) busca organizar e rotular o mundo à sua volta, conferindo-lhe ordem e significado. O colecionador não é apenas alguém que acumula objetos, mas que tenta entender e dominar esses objetos, atribuindo-lhes valores e narrativas. Dessa forma, a coleção assume papel pedagógico e edificante, pois desdobra-se na construção e no compartilhamento de conhecimentos.

Todas as coleções obedecem a um recorte que é proposto pelo colecionador e pode ser baseado em uma área de interesse específico, como dinossauros, bonecas, estatuetas egípcias, ou campos científicos do saber, tais quais zoologia e botânica, ou ainda ancorada em valores estético, como coleções de arte, por exemplo. O recorte também pode ser geográfico ou temporal, reunindo objetos de um determinado século ou provenientes de uma determinada região do mundo. As coleções também podem estar voltadas para a memórias de culturas inteiras, ou de apenas um indivíduo, a depender das intenções de seus organizadores.

O acúmulo de objetos, relacionados às práticas de colecionismo acompanham a humanidade desde o período Neolítico. Suas manifestações são observadas em diversos momentos da história, como em mobiliários funerários de sociedades antigas,

as oferendas religiosas guardadas nos templos da Antiguidade clássica, e nos espólios de guerra dos quais se originam as coleções particulares mais antigas.

Como demonstra Pomian (1984),

não é difícil de encontrar. Conjuntos de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial e expostos ao olhar, acumulam-se com efeito nas tumbas e nos templos, nos palácios dos reis e nas residências de particulares. (Pomian, 1984, p.55)

A presença de mobiliário funerário nas tumbas de diversas culturas é uma das primeiras evidências de colecionismo, e sua difusão está relacionada a uma intenção de perpetuar a memória e o status dos mortos. Pesquisas arqueológicas em diversas partes do mundo costumam resgatar objetos variados como armas, joias, instrumentos musicais, amuletos e objetos de devoção que demonstram a importância desses objetos na construção das relações da humanidade com o mundo físico e simbólico.

Frequentemente as tumbas das sociedades antigas eram construídas em locais reservados, e também era comum estarem protegidas por armadilhas, labirintos e sortilégios, o que demonstra uma grande preocupação em proteger os objetos que ali estavam. Essa preocupação se dava, segundo Pomian (1984), não por motivos econômicos, mas pela convicção de que o mobiliário funerário não deve ser utilizado: a sua função é a de ser perpetuamente olhado e admirado. Esta perspectiva revela que o valor atribuído aos objetos não estava necessariamente ligado a sua materialidade, mas a uma esfera simbólica, na qual se considerava a capacidade dos objetos de transcender o tempo e garantir que a memória do falecido fosse preservada perpetuamente.

Na Antiguidade Clássica, destacam-se duas outras formas de coleção, as oferendas aos deuses e os presentes e despojos. No primeiro caso, os objetos passavam à salvaguarda dos templos, ou *Mouseions*, e como demonstra Pomian (1984), deveriam ficar para sempre no templo que os tinha acolhido, eram registrados em inventários e protegidos contra os ladrões. Essa prática de colecionismo se associa não apenas à preservação de bens materiais, mas contribui para a consagração desses objetos, que reservados aos deuses assumiam um novo *status* de significação. Além das coleções preservadas nos *Mouseions*, na Antiguidade Clássica também se formaram as primeiras coleções privadas. Na Roma e na Grécia Antigas era comum que os detentores de poder preservassem em suas residências, presentes diplomáticos e despojos de guerra, proveniente de saques realizados após as batalhas vitoriosas.

Além das práticas já mencionadas, ainda durante o Império Romano tornou-se comum a preservação das relíquias e dos objetos sagrados. Segundo Pomian (1984)

era considerado relíquia qualquer objeto que se pensasse que tivesse tido um contacto com um personagem da história sagrada. A prática do colecionismo de relíquias estendeu-se por toda a Idade Média, mas enquanto na Roma Antiga as relíquias estavam associadas aos heróis, na Idade Média elas passaram a ser associadas aos santos católicos, sendo preservadas como tesouros nas igrejas.

Quanto às coleções religiosas medievais é pertinente observar que apesar de sua relação com o sagrado, essas coleções excediam o aspecto votivo. Como demonstra Pomian (1984),

além de relíquias, as igrejas conservavam e expunham outros objectos: curiosidades naturais, mas sobretudo oferendas: altares, cálices, cibórios, casulas, candelabros, tapeçarias, conservam ainda por vezes, a memória dos seus doadores e mesmo, no caso de alguns quadros, a imagem dos seus rostos e dos rostos dos seus parentes. (Pomian, 1984, p.60)

Durante a Idade Média, a igreja era o principal espaço público de sociabilização. Nela o sagrado e o secular se entrecruzavam, não somente nas práticas religiosas, como também na arte, na expressão dos gostos estéticos, e nas demonstrações de poder que sustentavam as redes de *status* simbólico dentro do *corpus* social.

A exibição pública dos objetos preservados nas coleções das igrejas, incluindo quadros, brasões, e até mesmo retratos de nobres e burgueses, eram uma das formas pelas quais as famílias influentes demonstravam a sua relevância para a sociedade. Os objetos, ao serem expostos no templo, atuavam como demonstrativos da reputação da família perante a comunidade ao mesmo tempo em que contribuíam para a sua imortalização simbólica.

De acordo com Suano (1986),

datam do século XIV as primeiras coleções principescas de que temos notícias e que chegaram até nós — quer integralmente na forma de museus — quer esparsas, mas cujo conteúdo está presente em catálogos e elencos do período (...) até o século XV o cerne dessas coleções era constituído por manuscritos, livros, mapas, gemas, porcelanas, instrumentos óticos, astronômicos, musicais, moedas, armas, especiarias e peles. (Suano, 1986, p.14)

Podemos destacar, aqui, uma dicotomia no colecionismo: ao mesmo tempo em que os nobres contribuíam para a criação de coleções públicas que conservavam a sua memória social, também acumulavam nos seus recintos privados objetos das mais variadas tipologias para o seu estudo e deleite pessoal. Um pouco mais tarde, durante o Renascimento, com a emergência do pensamento humanista, a prática colecionista assumiu um novo caráter, deixando de ser movida puramente pela demonstração de

status ou pela apreciação das coisas belas, passando também a expressar o crescente interesse pela história e pela memória.

De acordo com Suano (1986):

nos séculos XV e XVI a divulgação de certos manuscritos gregos e romanos em poderio dos árabes e a revelação de estátuas e vasos romanos durante escavações fortuitas na Itália despertaram atenção para a Antiguidade, sobretudo sua arte e filosofia e literatura. Neste período, bem a propósito chamado Renascimento, objetos das civilizações grega e romana passaram a receber grande interesse por parte dos colecionadores. (Suano, 1986, p.16)

A partir do Renascimento, o interesse pelo passado clássico, impulsionado pelo pensamento humanista, transformou o ato de colecionar em um exercício de reconstrução e preservação do conhecimento por meio da memória relacionada aos objetos. Ao reunirem estátuas, vasos e outros artefatos provenientes de escavações arqueológicas, os colecionadores passaram a construir narrativas baseadas nas ideias de reconstituição do passado, resgate de valores e histórias ameaçadas pela ação do tempo. Tudo isso através da coleta e da preservação de objetos.

Essa valorização do contato direto com os objetos na construção do conhecimento se propagou durante os séculos XV e XVI, sendo expressa principalmente através dos chamados gabinetes de curiosidade, nos quais as coleções passaram a ser interpretadas como suporte para a compreensão do mundo.

A associação renascentista entre o colecionismo e a ideia de aprendizado histórico e científico culminou, em 1683, na criação do primeiro museu voltado para a prática de ensino, o Museu Ashmolean da Universidade de Oxford. Como demonstra Almeida (2008), a iniciativa consagrava a importância do contato direto com os objetos e testemunhos científicos como parte essencial da formação do conhecimento. O Museu Ashmolean simboliza um ponto de inflexão, um espaço em que a preservação e o estudo dos vestígios materiais passaram a integrar de forma sistemática o processo educativo, transformando o colecionismo em um instrumento de construção e transmissão da memória coletiva.

O surgimento do Museu Ashmolean representa a institucionalização do colecionismo com fins pedagógicos, e também a consolidação de uma nova relação entre ciência, educação e cultura material. A criação do museu universitário pode ser entendida como um marco na trajetória do colecionismo, por meio do qual a ideia de coleções como objeto de estudo surgida no pensamento humanista conduziu o colecionismo de uma prática privada e elitista, realizada principalmente por reis, nobres,

religiosos e pela a alta burguesia para um projeto moderno de construção de conhecimento.

De acordo com Suano (1986),

a formação de coleção de objetos é provavelmente quase tão antiga quanto o homem e, contudo, sempre guardou significados diversos, dependendo do contexto em que se inseria. Estudiosos do colecionismo creem que recolher aqui e ali objetos e “coisas” seja como recolher pedaços de um mundo que se quer compreender e do qual se quer fazer parte ou então dominar. Por isso é que a coleção retrata, ao mesmo tempo, a realidade e a história de uma parte do mundo, onde foi formada, e, também, a daquele homem, ou sociedade que a coletou e a transformou em “coleção”. (Suano, 1986, p.12)

Toda coleção carrega, de forma intrínseca, uma dupla dimensão: ela representa simultaneamente o mundo de onde os objetos vieram e a visão de quem os reuniu. Isso significa que, ao mesmo tempo em que preserva traços culturais, estéticos ou funcionais dos contextos de origem dos objetos, a coleção também revela as escolhas, interesses, valores e intenções do colecionador ou da instituição responsável por sua formação.

Embora as coleções acompanhem a humanidade desde o Paleolítico, o surgimento do museu moderno no século XVIII teve um impacto profundo na maneira como elas passaram a ser formadas e interpretadas. O museu tornou-se determinante para o desenvolvimento de novas metodologias de coleta, classificação e exibição de objetos para as coleções públicas e privadas. Pois como demonstra Suano (1986) é importante distinguir entre o significado de coleções “abertas ao público” e o verdadeiro sentido de uma instituição de serviço público.

Nos museus, o foco das coleções foi deslocado da curiosidade individual para a construção do conhecimento universal, acessível à toda a sociedade. Considerando os valores históricos, artísticos ou científicos, acima de critérios como curiosidade, raridade e exotismo, que mediarão por muito tempo as coleções. O museu inaugurou uma lógica própria para o colecionismo, baseada na ideia de patrimônio.

2.2 Coleções, museus e patrimônio

Como já visto, a partir do Humanismo, as coleções passaram a ter função científica e pedagógica, considerando além do seu valor estético ou de curiosidade, seu potencial como objeto de estudo e difusão do saber. Assim surgiram os primeiros critérios sistemáticos de organização, documentação e preservação. É importante considerar que essas transformações no colecionismo ocorrem paralelamente ao processo de surgimento dos Estados-nação europeus.

Vêm da ideia de Estado-nação, consolidada após a Revolução Francesa (1789), as premissas ideológicas que deram origem ao conceito moderno de patrimônio público. De acordo com Almeida (2001),

a ideia de museu como nós conhecemos hoje foi pouco a pouco sendo construída e consolidada a partir do Renascimento, impulsionada pelo Iluminismo, ganhando corpo definitivamente a partir da Revolução Francesa, quando a instituição do conceito de “Patrimônio Nacional” passou a fazer parte das estratégias ideológicas dos novos estados nacionais europeus. A institucionalização definitiva do museu se verifica nessa atmosfera de grande investimento na “invenção” de um passado nacional, sendo o próprio museu um espaço privilegiado para o abrigo dos fragmentos que materializam a herança coletiva da nação. (Almeida, 2001, p.125)

Entre os eventos que se sucederam à Revolução Francesa, o mais marcante foi a deposição dos monarcas e o confisco dos bens da igreja e da Coroa, que passaram a ser propriedade do Estado, recém-formado. Com isso, também passou ao Estado a responsabilidade de escolher quais objetos do passado aristocrático seriam conservados, e quais deles não interessavam à memória da nova nação que se construía a partir daquele momento e os dois museus surgidos nesse período atuaram como protagonistas das narrativas construídas pela revolução.

Em 1793, ainda em meio ao fervor revolucionário, surgiu o Museu do Louvre, que se tornou profundamente simbólico pois dava acesso à população francesa a toda a riqueza contida no palácio dos reis, pela primeira vez aberto à entrada de pessoas comuns, que não o acessavam como serviçais, mas como “donos” do espaço e da sua coleção. Já em 1795, foi criado o Museu dos Monumentos Franceses, que tinha como objetivo prático preservar os monumentos e obras de arte que permaneciam sob o risco de depredação movido pela revolução.

De acordo com Lima (2012),

o caso do Patrimônio nacionalizado francês, cuja transferência da posse fora um poder legitimado pela competência outorgada à representação governamental, implicou, de imediato, a questão da manutenção dos bens incorporados. De início, pelo motivo do vandalismo perpetrado contra os imóveis e os saques ocorridos nos seus interiores; posteriormente, envolvendo as necessidades próprias da conservação física. [...] A Patrimonialização, assim, configurou-se como ato que incorpora à dimensão social o discurso da necessidade do estatuto da Preservação. (LIMA, 2012, p.34)

O termo “patrimônio”, que remonta à antiga República Romana, também ganhou nesse contexto um novo significado. Na Roma Antiga a palavra *patrimonium* designava o conjunto de bens, direitos e responsabilidades sociais transmitidos do pai ao filho primogênito. Essa herança era respaldada pela Lei das XII Tábuas, e refletia aspectos

materiais, simbólicos e religiosos, ligados ao culto doméstico aos antepassados e a própria estruturação das famílias romanas.

O *pater familias* (patrono da família) possuía a função de guardião das tradições e, ao falecer, transmitia ao seu herdeiro o papel social e espiritual que desempenhava. No contexto pós-Revolução Francesa, o Estado passou a desempenhar o papel de *pater familias* da nação, assumindo a responsabilidade pela preservação dos bens materiais e das tradições culturais a serem legadas às futuras gerações. Nesse novo cenário, o poder estatal assumiu o dever de conservação física dos bens coletivos, transformados, por meio da patrimonialização, em herança nacional.

A ideia moderna de patrimônio surgida após a Revolução Francesa está diretamente associada à ideia moderna de museu, e com o passar do tempo multiplicou-se em todo o mundo, pois o modelo de Estado Nacional Francês passou a ser replicado no Ocidente e em todos os territórios por ele colonizado, através dos diversos movimentos sociais ocorridos nas diversas partes do mundo entre o século XVII e XIX, fazia parte da fundação de um Estado moderno a criação de uma instituição de preservação e exibição do patrimônio nacionais.

A relação entre a ideia de nação e patrimônio atravessa até os dias de hoje as nossas sociedades, elas se reconfiguram constantemente de acordo com os debates sociais em torno dos valores comunitários e do desejo coletivo sobre o que deve ser considerado como representação social e do que deve ser preservado como patrimônio para as próximas gerações.

De acordo com Lima (2012):

a partir do século XIX e alcançando o XXI, vieram a definir os territórios de ação indicados pelos títulos e, conforme a mesma fonte, permitem perceber o domínio do saber ao qual estão ligados: 'Bens Arqueológicos', 'Monumento Geológico', 'Patrimônio Arquitetônico', 'Patrimônio Etnográfico', 'Patrimônio Urbanístico', 'Patrimônio Paleontológico', 'Patrimônio Científico'. (LIMA, 2012, p.35)

Esse avanço em relação às definições atribuídas ao patrimônio, descrito por Lima, acompanha a delimitação dos diversos campos científicos, que entre o século XIX e o século XX, tiveram os museus como espaço de estudo e exibição dos resultados alcançados. Entre eles a arqueologia, a geologia, a paleontologia, a etnografia etc. Cabe destacar que muitas dessas disciplinas, antes de encontrarem um lugar formal nas academias de ensino superior, tiveram os museus como espaço de sua atuação, e os museus possuem como uma de suas principais características a patrimonialização automática como meio para salvaguardar todos os bens em seu interior, o que contribuiu para uma construção simbiótica do patrimônio e do conhecimento.

Como o debate sobre os museus e o patrimônio acompanha os demais debates sociais, na segunda metade do século passado o conceito de patrimônio começou a passar por uma mudança estrutural:

De acordo com Almeida,

a mudança do papel dos museus na sociedade, verificado especialmente a partir dos anos de 1960, alterou as formas usuais de relação com os colecionadores. A ideia que associava os museus e a trajetória das elites econômicas e políticas sofreu rupturas profundas. Os museus começaram a alargar seu universo de representação, sob a influência do movimento conhecido por “Nova Museologia”, um esforço de adequação aos novos condicionamentos sociais, reforçado pelo emblemático documento produzido pela Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972). Um dos resultados mais importantes a que chegou a Mesa-Redonda foi a proposição de um novo conceito de ação dos museus: o “museu integral”, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural. Segundo o antropólogo cultural Mário Moutinho, a mudança do papel dos museus foi consequência de uma série de modificações ocorridas num âmbito mais amplo, relacionado ao trato com o patrimônio cultural. Para Moutinho, a partir dos anos de 1960 houve um “alargamento” da noção de patrimônio, aliada à participação da comunidade na definição e gestão das práticas museológicas, à compreensão dos museus como fator de desenvolvimento e à utilização de novas tecnologias de informação. (Almeida, 2012, pp. 195-196)

O processo de debate coletivo ocorrido a partir da década de 1960 é percebido como um marco na transformação paradigmática da ideia coletiva de patrimônio. Para o campo da museologia esse processo tem como marco histórico a Mesa Redonda de Santiago do Chile, evento mais representativo da chamada “Nova Museologia” que buscava adequar os museus às novas demandas da sociedade. Essa transformação, como apontado pelo autor, não ocorre somente no âmbito dos estudos museológicos, mas está conectada com um pensamento de época, que é atravessado pelo uso das novas tecnologias da informação. A sociedade como um todo passava por uma grande mudança em seus padrões que se refletiu também em uma mudança nas definições de museu e de patrimônio.

A partir da segunda metade do século XX, o conceito de patrimônio passou, gradualmente, de uma percepção centrada na manutenção de bens materiais de valor histórico e artístico, tais quais monumentos, edifícios e obras de arte, à preocupação com a preservação de uma vasta gama de objetos “imateriais” incorporando aos poucos os saberes tradicionais, as festas, os ritos, as danças, as canções, os idiomas, os sons, os modos de vida, as metodologias de trabalho e até mesmo as paisagens. Essa

ampliação reflete uma mudança no pensamento da sociedade a respeito do que desejamos transmitir às futuras gerações.

Para Hernandez (2019),

nos dias de hoje, dentro de uma sociedade globalizada, o conceito de patrimônio cultural possui, assim como o de museu, um valor polissêmico, pois abrange as diversas culturas e formas de vida que se desenvolvem nos diferentes países e povos, com o objetivo de preservar sua memória histórica, considerada um referencial cultural de extrema importância. [...] O novo conceito de patrimônio cultural é muito amplo e compreende o patrimônio material e imaterial, etnológico, histórico, artístico, arqueológico, paleontológico, científico, as canções, as festas, os bens imóveis, o patrimônio natural e as paisagens culturais. Além disso, não se refere apenas ao passado, mas também ao presente e, inclusive, ao futuro. (Hernandez, 2019, p.13)

Não podemos esquecer que os processos de patrimonialização interferem diretamente na construção da memória social, uma vez que ao se definir o que se torna patrimônio também se determina o que deve ser lembrado e, conseqüentemente, o que pode ser esquecido. Desse modo, a patrimonialização corrobora com a construção de narrativas históricas, preservando a memória dos mitos fundadores, heróis nacionais, monumentos naturais e eventos mais relevantes para a sociedade, mas também de grupos sociais marginalizados, cujas tradições são ameaçadas pelo avanço da própria globalização.

De acordo com Poulot (2012),

o patrimônio parece constituir um campo de aplicação privilegiado para reexaminar três questões sob o ângulo da circulação social: a do olhar erudito sobre obras e objetos materiais; a da historicização de uma sociedade e, de forma mais geral, de sua relação com “regimes de historicidade”; e, por fim, a da ética e da estética que dela decorrem ou à qual estão ligadas (a exemplaridade e a adesão, mas também a emancipação ou a denegação) (Poulot, 2012, p. 30)

Desse modo, entendemos que o patrimônio atravessa diversas dimensões da sociedade, desde o olhar erudito, a percepção dos especialistas, como historiadores, curadores, museólogos e acadêmicos, que o interpretam a partir dos seus saberes técnicos e padrões culturais acadêmicos, até os grupos que estão fora desses círculos.

Poulot (2012) assinala ainda a relação do patrimônio com os regimes de historicidade, isto é, as formas como as sociedades constroem e organizam sua história, incluindo a maneira como elas se relacionam com a memória do passado, as demandas do presente e a expectativa do futuro. O patrimônio é, nesse sentido, uma construção social que reflete valores e prioridades de um determinado tempo, sendo

constantemente reavaliado e ressignificado a partir das constantes revisões históricas realizadas pelas sucessivas gerações.

Além de atuar na edificação dos valores morais, o patrimônio também interfere nas definições dos padrões estéticos. Com isso, podemos pensar em quais prédios históricos são patrimonializados? Quais partes da paisagem urbana que se tornam bens imateriais? E quais os costumes são reconhecidos como algo a ser preservado? Essas escolhas revelam preferências culturais, e também disputas simbólicas e políticas sobre o que merece visibilidade e valorização.

Podemos pensar, por exemplo, como bens patrimoniais que representavam grupos hegemônicos em determinada época podem ter o seu valor questionado e reavaliado à medida que novas parcelas da sociedade ganham posicionamento político. Então passamos a questionar onde estão as pessoas negras? Qual a parte do patrimônio que as representa? Ou ainda, onde estão as mulheres? As pessoas indígenas? Quem são esses heróis da nação? Eles são realmente heróis? Todas essas perguntas fazem parte de um revisionismo histórico que se projeta nos bens patrimoniais, pois eles participam da construção ética da sociedade podendo ser interpretado como modelo, como algo a ser seguido e admirado, e sendo assim, capaz de gerar identificação afetiva com determinados símbolos, que são reconhecidos publicamente como representantes dos ideais coletivos.

Com isso podemos retomar o debate a respeito de acervos e coleções com o qual iniciamos este capítulo, considerando agora, que a maioria das coleções tem origem na esfera privada da sociedade, mas em algum momento acabam sendo incorporadas aos acervos públicos, sendo assim, patrimonializadas. Os caminhos que levam à patrimonialização dos bens privados são diversos, algumas vezes, como no caso da Revolução Francesa, o Estado se apropria dos bens privados, como prestação de débitos. Outras vezes, os próprios colecionadores temendo que sua coleção seja dissolvida, ou descartada, optam por doá-las ao Estado. Nesses casos a própria ideia de patrimônio encontra-se em um impasse, pois se o patrimônio público representa os valores coletivos, como o museu deve lidar com a memória individual representada pela coleção?

Esse problema aparece frequentemente na gestão de acervos, pois como aponta Cândido (2014),

os acervos de museus que não nasceram de planejamento são exímios em apresentar incongruências. Hodiernamente compreende-se que o museu, em vez de expor coisas, deve expor ideias. Para tal, a coleção deveria ser formada com o objetivo de dar conta dos problemas que se quer discutir. (Cândido, 2014, p.29)

Cabe assinalar que, de maneira geral, os museus não costumam ser grandes colecionadores, e raramente iniciam as suas coleções a partir de planejamento estratégico. Se recordarmos brevemente a trajetória dessas instituições na era contemporânea, percebemos que desde a sua origem no século XVIII, os acervos dos museus tendem a ser formados a partir de coleções que já estão prontas antes do seu surgimento, e que carregam, como consequência, a memória dos seus antigos detentores.

A maioria dos museus está fadada a carregar a memória de, pelo menos, uma coleção privada, muitas vezes é essa coleção que dá origem ao seu acervo e após ser patrimonializada vai sendo ampliada por meio da aquisição de novos itens ou de novas coleções. Em todo caso, é muito rara a possibilidade de uma instituição escolher todos os objetos que se encontram sob a sua tutela.

O caso da Coleção Laura Onofri no CEDOC-FTMRJ enquadra-se nesse impasse que comumente é enfrentado pelas instituições. A Coleção do CEDOC-FTMRJ é formada pelo acervo recolhido na década de 1980 quando o Centro foi criado e pela incorporação do acervo do Museu dos Teatros, ocorrida formalmente em 2013. Como vimos, essa incorporação esteve baseada em uma relação histórica entre as duas instituições, mas também podemos assinalar uma série de condicionantes materiais e simbólicas ligadas ao próprio acervo.

O Museu dos Teatros teve origem na coleção privada de Eliseu Visconti, na qual o artista reuniu especificamente os seus trabalhos para o Municipal, essa coleção não foi doada ao museu, que ainda não existia, ela foi doada ao Theatro, que não possuía um setor administrativo cuja responsabilidade fosse especificamente gerir coleções. Desse problema inicial surgiu a ideia da criação de um museu. No entanto, o que justificaria no âmbito público a criação de uma instituição para preservar somente a memória de Eliseu Visconti, se tantos outros artistas também participaram da criação do Theatro e de sua história?

Desse modo, o Museu dos Teatros expandiu o seu escopo à preservação da memória do Theatro Municipal como um todo, e sendo fundado como instituição pública do município do Rio de Janeiro, ampliou o seu campo de atuação aos demais teatros da cidade, que na época era capital federal e carregava simbolicamente um peso nacional. Portanto, o museu nasceu sob uma dupla expansão de escopo: vertical, ao abarcar toda a história do Theatro Municipal (e não apenas um artista), e horizontal, ao estender sua missão a outros teatros da cidade. A necessidade administrativa de criar

um setor para gerir a coleção doada converteu-se, assim, em uma oportunidade para instituir uma política pública de patrimônio mais ampla.

Ao descrever o processo de formação de acervo do Museu dos Teatros, Stella Pacheco Werneck aponta que foram somadas à coleção Visconti outros documentos diretamente relacionados à história do Municipal, como a sua ata de fundação, e logo em seguida foi desenvolvida uma extensa campanha de arrecadação de acervo.

Segundo Werneck (1958),

era preciso que crescesse em volume e importância e que, reconhecido e estimado pelo artista, visitado e apreciado pelo público, se tornasse uma instituição difusora de cultura. Vejamos então o que foi feito neste sentido. Do programa adotado constavam os seguintes pontos básicos: 1) Efetuar buscas em todas as dependências do Teatro Municipal, do Teatro João Caetano e das demais casas de espetáculos com o intuito de arrecadar peças de valor histórico ou artístico que tivessem relação com a vida teatral da cidade. 2) Adquirir por compra aqueles objetos de interesse cujo preço não importasse em despesa excessiva frente à pequena dotação orçamentária do Museu. 3) Encorajar, de todas as formas possíveis, a doação dos colecionadores particulares e incentivar a ajuda dos colaboradores espontâneos. 4) Despertar, mediante paciente trabalho de catequese, a simpatia dos artistas teatrais para que cedessem ao Museu objetos relacionados com sua vida profissional, estendendo essa campanha junto aos parentes e amigos íntimos dos atores, cantores, bailarinos e músicos falecidos. (Werneck, 1958, pp.3-4)

Percebemos que o Museu dos Teatros possuía um projeto de formação de acervo baseado em três pontos principais: a memória do Municipal, que sediaria a instituição, a memória dos demais teatros da cidade, porque se tratava de uma instituição gerida com recursos públicos do município, e a memória dos artistas, pois o núcleo inicial do acervo era uma coleção de artista.

Quando o CEDOC-FTMRJ assumiu sob sua guarda o acervo do Museu dos Teatros em 2013, também assumiu o compromisso daquela instituição com as suas coleções. Embora não estivesse em seu projeto inicial dedicar-se à memória de todos os teatros da cidade, nem à memória de tantos artistas que estiveram ligados à arte teatral. Isso gera a sensação de que algumas coleções do CEDOC-FTMRJ são inadequadas à instituição ou estão em desacordo com seus objetivos. Esse impasse não é enfrentado apenas pelo CEDOC-FTMRJ. É comum às diversas instituições de guarda, pois as coleções estão sujeitas a diversos imprevistos que atravessam os seus destinos. Em todo caso como aponta o 'Manual de Orientações para Gestão e Planejamento de Museus', redigido por Cândido (2014):

os museus não têm capacidade ilimitada de colecionar; são tolhidos por espaço, recursos humanos e financeiros finitos. Portanto, não é uma solução desprezar nas reservas técnicas o que existe e passar a compor novas coleções. Temos responsabilidades com a herança já

formada antes, na mesma medida em que supomos que as futuras gerações deverão dar atenção ao que estamos tornando patrimônio hoje. Dessa maneira, a solução deve se aproximar da ressignificação dos acervos já coletados e da sua inserção em novas lógicas interpretativas. (Cândido, 2014, p.30)

A solução dos impasses surgidos nos acervos museológicos, apontada pela autora, é a ressignificação destes, sempre que for possível, evitando, assim, o descarte ou desmembramento de coleções, para que se cumpra o compromisso ético com o patrimônio já preservado. É importante ressaltar que essa ressignificação está sujeita às políticas de gestão de acervo adotadas por cada instituição, e que estas, por sua vez, podem passar por sucessivas reelaborações, a depender das necessidades institucionais.

CAPÍTULO 3

A COLEÇÃO LAURA ONOFRI DE FIGUEIREDO: ANÁLISE A PARTIR DA EXPERIÊNCIA PRÁTICA DA COLEÇÃO

3. A COLEÇÃO LAURA ONOFRI DE FIGUEIREDO: ANÁLISE A PARTIR DA EXPERIÊNCIA PRÁTICA COM A COLEÇÃO

Ingressei no CEDOC-FTMRJ em março de 2022 e desenvolvi atividades vinculadas à dinâmica de trabalho do setor, integrando tanto a rotina individual quanto as ações coletivas da equipe. Entre essas atribuições, em um primeiro momento, realizei a organização das gavetas e armários destinados aos instrumentos de trabalho, bem como a reorganização e higienização das estantes que abrigavam livros de naturezas diversas como biografia de bailarinas, catálogos, atas, documentos diversos etc.

Posteriormente, passei a integrar a rotina do setor, que consistia na organização geral do ambiente no período da manhã e, no turno da tarde, no cuidado com as plantas arquitetônicas, realizada em conjunto com a equipe na reserva técnica. Nesse contexto, desenvolvíamos procedimentos de higienização de objetos em suporte de papel, tais como plantas, cartazes, croquis; consolidação de suportes em plantas arquitetônicas e confecção de jaquetas de proteção utilizando filme poliéster cristal de 50 micras.

Após a conclusão da etapa de organização do setor, foi-me atribuída a atividade de arrolamento¹ da coleção pertencente à Laura Onofri de Figueiredo, que se encontrava armazenada na reserva técnica do Theatro. Iniciei o trabalho conforme as orientações recebidas, realizando o preenchimento da planilha de arrolamento a partir dos metadados previamente definidos, tais como: número de ordem; outros números; objeto; título; número de páginas; autoria; assinatura/posição; data; material 1; material 2; material 3; técnica 1; técnica 2; técnica 3; dimensão 1; dimensão 2; descrição; vinculação pessoa; vinculação eventos e atividades; observação (coleção). A Coleção, para além das partituras, contém informações datilografadas de poetisas e poetas brasileiros, fotografia 3x4, álbuns de recortes de jornal com os feitos e homenagens à musicista, recortes de jornal e revistas, entre outros documentos.

Durante o processo de análise individual das partituras, realizado de forma isolada item a item, observei que determinados títulos estabeleciam relações entre si, sugerindo a existência de conjuntos documentais. Ao localizar uma pasta entre as partituras, identifiquei anotações manuscritas feitas por Laura de Figueiredo que

¹ Processo técnico de documentação e organização de um acervo, criando um inventário detalhado com informações sobre cada objeto (história, procedência, estado de conservação, localização) para garantir sua identificação, controle patrimonial, segurança e permitir pesquisas etc., sendo o primeiro passo, para que um objeto integre oficialmente o patrimônio de um museu, após formalização de doação ou aquisição. O procedimento envolve etiquetar, numerar provisoriamente e criar fichas detalhadas, conforme normas da Constituição Federal de 1988, do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e da Lei 11.904/2009 do Estatuto de Museus.

continha o sumário de canções integrantes da obra intitulada, *Brasil Poético Musical*. A partir dessa constatação, optei por agrupar as canções correspondentes à referida obra, com o objetivo de preservar sua integridade intelectual e respeitar o princípio da organicidade, garantindo uma melhor compreensão do conjunto e de seu contexto de produção. No entanto, as canções que não apresentavam identificação clara de pertencimento a uma obra específica foram arroladas de forma isolada.

Em determinado momento do trabalho, a equipe recordou da existência de uma caixa de papelão localizada em uma das salas satélite da reserva técnica, a qual possivelmente continha outras partituras. Diante dessa informação, o arrolamento em curso foi pausado para que a equipe pudesse acessar o espaço e retirar a referida caixa. Para nossa surpresa, a caixa encontrava-se repleta de partituras e outros documentos em condições inadequadas de acondicionamento.

A partir da abertura desse material, passei a me dedicar quase exclusivamente às atividades de triagem, organização e reorganização do trabalho já iniciado, uma vez que o volume e o estado de conservação dos documentos demandavam atenção prioritária. Tratou-se de um processo demorado e cuidadoso, que envolveu a confecção de acondicionamentos e entrefolhamento de algumas obras em papel *acid free*, e em razão do tempo exíguo, fez com que a atividade de higienização e entrefolhamento em sua totalidade não pudesse ser realizada na coleção.

Cabe destacar que muitas das partituras identificadas são manuscritas em papel manteiga e nanquim, assinadas pelo copista Fernando Paes de Oliveira² (F. Paes de Oliveira) e todas devidamente datadas e outras rascunhadas manuscritas em grafite por Laura de Figueiredo, para posterior cópia. Além disso, foram localizadas partituras impressas por meio de mimeógrafo e outras produzidas em gráfica, o que suscita uma relevante discussão no campo museológico acerca das noções de “original” e “cópia”, especialmente no contexto da circulação e preservação de obras musicais.

Os documentos da Coleção Laura Onofri de Figueiredo apontam para uma figura de relevância para a música brasileira, mas, praticamente desconhecida do grande público na atualidade. Durante o processo de desenvolvimento dessa pesquisa não foram poupados esforços na busca por mais informações acerca da musicista.

² Nascido em 1914 em Cruzeiro - SP, formado em contabilidade, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1933 e formou-se como cantor baixo pelo Instituto Nacional de Música. Ingressou como contratado no Coro Lírico do Theatro Municipal em 1939 onde atuou por vinte anos. Além de cantor, em 1943, tornou-se 1º Tenente da Reserva e Infantaria pelo C.P.O.R.. Aposentou-se em 1975, mas continuou atuando como copista do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Além da pesquisa no CEDOC-FTMRJ, busquei por informações sobre Laura Onofri de Figueiredo no cartório da cidade de Teófilo Otoni, mas não obtive respostas. Segui então, para o site *Family Search*, onde consegui informações a respeito de seu obituário, bem como o de seu esposo, Luiz Gregorio de Sá, e de sua mãe, Cecilia Onofri Silva. Também procurei por familiares vivos que pudessem fornecer alguma informação sobre a coleção, mas essa busca resultou inconclusiva. No CEDOC-FTMRJ, os documentos de doação e possível transferência da coleção também não foram encontrados, apesar das novas buscas nos arquivos da instituição. Também não foi possível estabelecer contato com antigos funcionários do Municipal que talvez tivessem participado do processo de recebimento desse acervo. Todas essas dificuldades limitaram a história da coleção às informações contidas na própria coleção.

3.1 Algumas considerações práticas sobre a Coleção Laura Onofri de Figueiredo

A Coleção Laura Onofri de Figueiredo é composta por aproximadamente 300 documentos, formada majoritariamente por partituras manuscritas pela compositora. Trata-se de um conjunto documental expressivo, tanto em volume quanto em diversidade interna, que reúne obras em diferentes estágios de sua carreira.

Os documentos são predominantemente autógrafos³, redigidos em tinta de caneta sobre papel comum, havendo também alguns registros em papel manteiga e alguns exemplares que combinam trechos manuscritos e impressos. Esse aspecto material sugere possíveis processos de revisão, cópia ou preparação para execução de concertos e balés.

As partituras seguem um mesmo padrão de formato e medem aproximadamente 33 x 24 cm. No entanto observa-se uma variação significativa na extensão das obras no que diz respeito a quantidade de páginas, algumas composições ultrapassam vinte páginas e outras resumem-se a duas ou três.

Na coleção, encontram-se partituras completas, dívidas em partes individuais destinadas a instrumentos específicos e conjuntos organizados por naipes instrumentais. A presença recorrente de partes separadas para instrumentos como flauta, flautim, viola, corno em F⁴ (trompa em Fá) e corno inglês demonstra que essas

³ Entende-se por documento autógrafo todo documento produzido manualmente por seu próprio autor, podendo incluir textos, cartas, desenhos, anotações ou assinaturas.

⁴ Alguns dos instrumentos mencionados, como o corno em F (trompa em Fá) e o corno inglês, são instrumentos transpositores, isto é, produzem sons diferentes daqueles registrados na partitura. No caso do corno em F, o som real corresponde a uma quinta justa abaixo do que está escrito. Por exemplo, quando o músico lê um dó na partitura, o som produzido pelo instrumento é um fá.

partituras não se limitavam ao registro das composições, mas foram elaboradas para o contexto performático dos concretos.

No que diz respeito ao tema das obras, é possível induzir pelos títulos identificados nas partituras uma grande diversidade temática, indicando que Laura era uma compositora extremamente erudita e mesclava referências literárias, simbólicas e religiosas, como as adaptações do romance *Iracema* de José de Alencar, os balés folclóricos com temática indígena, e a sua grande obra, a *Divina Comédia*, baseada no texto homônimo de Dante Alighieri. Essas relações externas entre as composições e temas consagrados ampliam as possibilidades de análise da coleção sob perspectivas histórico-culturais.

Na análise dos itens da coleção, alguns elementos chamam atenção, como variações caligráficas, marcações, assinalamentos e anotações nas bordas do papel. Esses elementos permitem vislumbrar aspectos do processo criativo da compositora sendo entendidos como importantes indícios do gesto autoral. Nesse sentido, a coleção apresenta múltiplas dimensões de valor. Sob o aspecto musicológico, preserva repertório original e arranjos instrumentais que podem subsidiar estudos analíticos e performáticos. Sob o ponto de vista histórico-cultural, o conjunto contribui para a compreensão da atuação de uma compositora em determinado contexto sociocultural, colaborando para a ampliação das narrativas sobre a presença feminina na produção musical.

Enquanto conjunto orgânico, o acervo também assume relevância patrimonial, na medida em que constitui testemunho material de práticas composicionais e de circulação musical anteriores à consolidação dos meios digitais de edição e difusão.

A Coleção Laura Onofri de Figueiredo configura-se como fonte primária de significativa relevância para investigações nas áreas de musicologia histórica, história cultural e estudos de gênero na música. O material permite examinar processos composicionais, escolhas estruturais, instrumentação e possíveis redes de circulação das obras.

Além disso, a coleção apresenta importante potencial analítico no campo da Museologia e dos estudos do patrimônio, uma vez que se encontra musealizada e integrada a um centro de documentação, tendo a sua dimensão simbólica ampliada, conferindo-lhe estatuto patrimonial e inserindo-o nas discussões sobre preservação, memória e institucionalização de bens culturais.

3.2 A formação da Coleção Laura Onofri de Figueiredo como uma narrativa de si

Uma análise dos objetos que compõem a coleção de Laura Onofri de Figueiredo permite perceber que ela foi formada, em sua essência, como um arquivo pessoal. Esse conjunto de documentos, provavelmente, foi guardado pela própria Laura no decorrer de sua vida. A princípio, talvez não houvesse a intenção deliberada de construir uma coleção, mas de resguardar os vestígios materiais de sua trajetória profissional como artista, a partir da preservação dos elementos constitutivos de sua carreira. O acúmulo desses objetos apesar de sua aparente aleatoriedade participa de um processo de subjetivação do eu, com base na memória material, a que podemos chamar de escrita de si.

Segundo Heymann, (2012),

a emergência da ideia moderna de indivíduo está na origem das práticas sociais associadas ao que Michel Foucault designou de “cuidado de si”. Nelas se inserem tanto a produção de textos autorreferenciais como a constituição de “memórias” pessoais por meio do colecionamento de objetos ou da guarda de papéis. [...] Ao guardar documentos – cartas e diários, mas também fotografias, cartões postais, registros do cotidiano, documentos profissionais, etc. – o indivíduo constrói uma memória para si mesmo e, nesse sentido, constrói sua própria identidade. Se aproximarmos o gesto de arquivamento (que inclui a seleção, a guarda e o ordenamento dos registros) de um exercício memorial, se imaginarmos que o indivíduo guarda documentos para construir uma narrativa que dê conta de sua existência, nesse caso, o arquivo pessoal pode ser entendido como uma forma de “escrita de si”. (Heymann, 2012, p.52)

O processo de escrita de si descrito por Luciana Heymann, a partir da interpretação da ideia de cuidado de si de Michel Foucault, ilustra como o acúmulo de objetos aparentemente banais participa da construção de uma identidade por meio da memória. Muitas vezes esses objetos são deslocados de suas funções originais e ressignificados pelo seu valor como registro. Podemos pensar, por exemplo, nos passaportes vencidos, que são guardados para servir de recordação das viagens e também nos ingressos de shows, teatros e espetáculos de balé que já foram utilizados, mas ao invés de serem descartados são preservados em uma caixa ou pasta, reservada especialmente para isso. Todos esses pequenos objetos sem serventia prática são ressignificados como tesouros afetivos e participam da construção de um memorial de si mesmo, no qual atuam como expressão de uma identidade que é formulada a partir

das múltiplas experiências. Esses registros atuam como demonstrativos de vivências que assinalam a maneira como cada indivíduo se apropria do mundo e constrói a sua identidade.

A coleção de Laura Onofri de Figueiredo pode ser compreendida como uma materialização da experiência de Laura como musicista. Ela não fornece elementos sobre seu papel como mãe ou como esposa, nem qualquer outra espécie de registro familiar ou doméstico, também não reúne elementos indicativos de gosto pessoal, mas projeta uma identidade artística e profissional. O que nos permite supor que em algum momento, os objetos acumulados durante vários anos como um arquivo pessoal passaram por uma curadoria na qual foram selecionados somente os itens que viriam a formar a coleção. Para Heymann,

mais importante do que associar arquivos a acúmulos naturais de documentos e coleções a acúmulos intencionais, estabelecendo a partir daí uma dicotomia, seria contrapor o sentido único que preside a constituição de uma coleção, acumulação marcada por um mesmo propósito, e os muitos e diversos sentidos que presidem a construção de um arquivo pessoal. Os arquivos, de maneira geral, reúnem documentos de diferentes tipos guardados por razões distintas: documentos de identificação, diplomas, escrituras, documentos bancários, documentos médicos, registros da vida escolar e profissional (incluindo rascunhos e versões preliminares), correspondência pessoal (hoje substituída pelos e-mails pessoais), fotografias de família, o mapa de uma cidade visitada, um bilhete de trem. Os sentidos associados a cada um deles podem ser alterados com o passar do tempo: alguns documentos perdem sua razão de ser, podendo ser eliminados, enquanto outros são ressignificados e podem ganhar lugar de destaque na ordenação do conjunto a partir de um olhar retrospectivo. (Heymann, 2012, p.56)

No caso de Laura Onofri, percebe-se que os itens que formam o acervo de sua coleção originalmente cumpriam funções práticas distintas. As partituras, por exemplo, não foram produzidas para compor uma coleção, mas para auxiliar no fluxo da vida profissional. É provável que, ao longo da vida, Laura tenha descartado muitos rascunhos de composições considerados irrelevantes, e não podemos saber se todas as suas obras estão presentes no conjunto de partituras que formam a coleção, mas é notória a seleção criteriosa dos principais trabalhos. Do mesmo modo é interessante notar que não há rascunhos de obras incompletas, mas foram reunidos especificamente os projetos concluídos, bem como menções a prêmios e demais objetos que apontam para o reconhecimento público de uma trajetória profissional bem-sucedida. Isso aponta para o fato de que, em algum momento, esse arquivo pessoal foi organizado segundo critério muito específico, que caracteriza esta coleção: a saber, a contribuição intelectual de Laura Onofre de Figueiredo para a história da música brasileira.

Os objetos escolhidos para compor a coleção participam da organização de uma memória pessoal voltada para a atuação profissional de Laura, eles revelam suas metodologias de trabalho, sua criatividade, erudição e o desenvolvimento do seu pensamento estético, bem como o contexto social de sua carreira e o reconhecimento de seu trabalho como uma contribuição artística e social. Como aponta Almeida (2012):

Os objetos de uma coleção são os elementos materiais que permitirão a permanência física de quem os reúne, para além de sua morte, especialmente se preservados num "repositório" da imortalidade. Nenhuma homenagem póstuma poderia ser melhor do que ter a coleção guardada em um museu, pois que permitir ao colecionador ser também autor de uma "obra", que deixa legado à posteridade. Sua obra/coleção garantirá o reconhecimento por parte de sua inteligência, de seu bom gosto, de sua riqueza e de sua generosidade. (Almeida, 2012, p.185)

A coleção, ao ser musealizada, converte-se em um recurso simbólico que preserva a memória pública do colecionador. No caso de Laura, o que a coleção nos oferece, através de uma seleção criteriosa dos objetos, é especificamente a memória de sua contribuição artística para a cultura e sociedade brasileira.

Como não foi possível encontrar dados a respeito da formação da coleção, não se pode afirmar se ela foi elaborada pela própria Laura ou por seus familiares após seu falecimento, mas entre as partituras que compreendem a maior parte do acervo, chama atenção a presença de uma autobiografia datilografada. Este documento pode ser interpretado como um vestígio da preocupação da própria Laura em delimitar como seria lembrada pela posteridade, ao mesmo tempo que evidencia o seu desejo pelo reconhecimento de sua obra artística.

Segundo Heymann (2012),

de maneira geral, sob a designação de "escrita de si" encontram-se textos de caráter biográfico, tais como autobiografias, cartas, diários, memórias e testemunhos. Tratam-se de escritos nos quais o indivíduo, assumindo o lugar de autor, tenta ordenar a própria vida e dotá-la de sentido, objetivando com isso tanto o equacionamento dos anseios individuais como a construção de uma memória de acontecimentos e vivências pessoais, para si mesmo e para os outros. (Heymann, 2012, p.51)

No caso da coleção Laura Onofri de Figueiredo, percebemos que os objetos colecionados anexam-se à autobiografia escrita como dados materiais que a justificam e a ampliam. Os objetos colecionados são parte do esforço em assumir a autoria de sua própria história e atuam na atribuição de sentido para a sua memória pessoal, no qual

o principal elemento de destaque é a atuação profissional como musicista. A coleção revela desse modo o anseio de uma mulher que deseja ser reconhecida acima de tudo por seu trabalho, e por sua contribuição intelectual para a cultura de um país.

Laura se inscreve para a posteridade através de seus escritos e seus objetos como uma personalidade pública, por esse motivo sua coleção, além das partituras que registram sua profissão, preserva os recortes de jornal que apontam para sua participação em sociedades culturais, seus prêmios profissionais e também registros relacionados a sua participação política como cidadã. Esta é a maneira como ela equaciona sua vida e este é o sentido que ela própria atribui à sua história.

A Coleção Laura Onofri de Figueiredo segue um modelo comum as tipologias de acervo presentes no Museu dos Teatros, descritas por Stella Pacheco Werneck (1958):

Muitas dessas peças não apresentam valor material; são objetos de uso pessoal e particularmente significativos daqueles que puseram o talento a serviço da arte teatral e que, muitas vezes, por ela se sacrificaram. São pois objetos de valor meramente estimativo que, na sua singeleza, marcam uma passagem dominante da vida de um artista ou pela peculiaridade que apresentam, revelam um traço de sua personalidade. [...] No setor de música, por exemplo, há vitrinas dedicadas aos grandes compositores brasileiros, nas quais se encontram verdadeiras preciosidades, tais como objetos de uso pessoal, manuscritos originais, diplomas de honrarias, além de inúmeras outras lembranças ligadas à vida e à obra desses artistas. (Werneck, 1958, p.6)

Essa similaridade em relação à tipologia dos acervos, identificada no início da pesquisa, conduziu à suposição de que a Coleção Laura Onofri de Figueiredo fosse parte integrante do Museu dos Teatros, o que justificaria a sua presença no CEDOC-FTMRJ. No entanto, na lista descritiva que acompanha o termo de transferência da coleção do Museu dos Teatros ao CEDOC-FTMRJ, não se identificou nenhuma menção aos itens deste acervo, o que sinaliza que a sua doação provavelmente foi feita diretamente ao CEDOC-FTMRJ, em algum momento posterior a incorporação.

3.3 A Coleção Laura Onofri de Figueiredo e o CEDOC-FTMRJ

O impasse gerado pela Coleção Laura Onofri no CEDOC-FTMRJ está atravessado por diversas questões relativas à gestão de acervos. Trata-se, em primeiro lugar, de uma coleção de origem privada, que foi reunida a partir de um interesse pessoal específico. Como visto anteriormente, a maioria das coleções públicas em algum momento pertence à esfera privada da sociedade. Almeida (2001), ao analisar a história dos primeiros museus contemporâneos, aponta para uma relação de

continuidade entre as práticas colecionistas privadas e a formação das coleções públicas, observando que ao serem incorporadas ao patrimônio público essas coleções passam por um processo de ressignificação. De acordo com o autor,

exemplificando essa relação de continuidade entre a prática colecionista e a criação dos primeiros museus contemporâneos podemos observar duas categorias de instituições museais — em um universo, obviamente, muito mais amplo — que explicitam a função e a importância do colecionismo na formação das instituições museais. Uma primeira se refere aos museus criados a partir da incorporação parcial ou integral de antigas coleções privadas, exemplo bastante recorrente na museologia. Outra categoria se refere ao que poderíamos chamar de prática colecionista de "Estado", na qual podem ser observados os princípios semelhantes aos que motivam a formação das coleções de caráter privado, mas exercendo o **Poder Público o papel de construtor de uma unidade para os diversos objetos incluídos na coleção**. (Almeida, 2001, pp.132-133, grifo nosso).

Nesse processo, ao serem musealizadas, isto é, passarem do colecionismo privado ao público, é o Poder Público quem passa a exercer o papel de conferir unidade aos sentidos atribuídos à coleção. O mesmo fenômeno é observado por Desvallées e Mairesse (2010) Segundo os autores,

a coleção é concebida simultaneamente como o resultado e como a fonte de um programa científico visando à aquisição e à pesquisa, a partir de testemunhos materiais e imateriais do homem e de seu meio. Este último critério, entretanto, não permite distinguir o museu da coleção privada, na medida em que esta última pode ser reunida com um objetivo perfeitamente científico, do mesmo modo que, **por vezes, o museu chega a adquirir coleções privadas desenvolvidas, eventualmente, com uma intenção pouco científica. É, então, o caráter institucional do museu que prevalece** para circunscrever o termo. (Desvallées; Mairesse, 2010. Grifo nosso)

Essa observação nos leva a considerar que, ao ser acolhida pelo CEDOC-FTMRJ, a Coleção Laura Onofri de Figueiredo, apesar de representar a memória individual da artista, torna-se participante de um projeto patrimonial mais amplo. Diante dessa incorporação, torna-se fundamental indagar qual a unidade narrativa se pode construir a partir desta coleção no contexto institucional? Ironicamente esse questionamento é semelhante ao enfrentado pelos gestores do Theatro Municipal quando receberam a Coleção Visconti, que também representava a memória de um artista. Como vimos no primeiro capítulo, a coleção Visconti deu origem ao Museu dos Teatros, que considerou a relação estabelecida entre a obra do artista e a arquitetura do Theatro Municipal.

No entanto, desde a sua origem o Museu dos Teatros, do qual o CEDOC-FTMRJ pode ser considerado herdeiro, expandiu a sua missão a preservar não somente a

história arquitetônica do Theatro Municipal, que se tornou a sua sede, mas também a memória de seu corpo artístico, e expandiu esse objetivo aos demais teatros da cidade, como apontado na própria nomenclatura da instituição.

No nosso caso, a coleção não documenta nenhuma parte da história construtiva do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, mas se relaciona com os demais acervos preservados pelo CEDOC-FTMRJ através da memória do corpo artístico do Theatro ou que já passaram pelo Theatro, sendo um importante registro sobre a memória musical erudita feminina no Rio de Janeiro e no Brasil.

A coleção de Laura Onofri é um testemunho material excepcional da atuação profissional de uma mulher na música erudita brasileira da primeira metade do século XX. E sua preservação contribui para o desenvolvimento da equidade de gênero nos acervos públicos.

Como aponta Audebert (2008),

aplicar o conceito de gênero aos museus e coleções possibilita questionar as formas como a memória é construída tanto pelos objetos que estão presentes, quanto pelos que estão ausentes nos museus. Percebe-se que a crítica é radical e relacional e deve ser operada no plano da memória enquadrada (Pollak, 1989) e no do esquecimento, tanto para mulheres quanto para os homens. Neste sentido, gênero não é um tema ou um enfoque, é um conceito que coloca em xeque aspectos ligados às identidades, ao poder, à produção científica e ao conhecimento, que pode auxiliar a reposicionar os museus nos debates contemporâneos sobre representatividade e desigualdade subvertendo a lógica hegemônica e androgênica que essas instituições legitimam. (Audebert, 2008, p. 21)

É notória a ausência de registros sobre mulheres na música erudita no Brasil. A própria Laura Onofri, apesar de sua produção, permanece praticamente desconhecida. É precisamente por registrar a singularidade dessa artista que a Coleção Laura Onofri de Figueiredo se torna tão relevante. Ela preenche vazios que não estão relacionados somente à memória do Theatro Municipal, da qual Laura participou através de diversas composições realizadas para as obras interpretadas no palco da casa, mas também para a memória da música brasileira, figurando ao lado de outras compositoras como Chiquinha Gonzaga, cujo piano o CEDOC-FTMRJ preserva com orgulho, expondo-o no *foyer* do Theatro.

A coleção Laura Onofri de Figueiredo é um importante registro da presença de uma musicista de grande relevância para toda uma época da música erudita e popular brasileira, que, no entanto, permanece esquecida. Essa coleção preserva trabalhos autorais de uma artista que pode facilmente retornar às récitas, caso haja conhecimento e interesse do corpo artístico em fazer ecoar novamente no salão de espetáculo as suas

obras. O material riquíssimo preservado pelo CEDOC-TMRJ ainda conta com outros tipos de trabalhos realizados pela artista, como o original da coletânea Brasil Poético Musical, no qual Laura Musicou poemas de autores brasileiros, obra que pode ser reeditada e publicada para a geração contemporânea, sobretudo no momento atual em que o Theatro cogita a abertura de uma editora própria. É provável que o novo projeto editorial busque a reedição e ampliação da série Memória, composta por livros biográficos sobre personalidades da música, dança e artes cênicas, editada anteriormente pela Funarte, caso isso ocorra, Laura também merece que a sua autobiografia até então preservada somente na coleção seja publicizada.

A coleção Laura Onofri de Figueiredo possui uma característica singular: a maioria dos objetos nela preservados, mesmo depois de musealizados, não perderam a possibilidade de desempenhar as suas funções originais. As partituras, caso copiadas, podem ser utilizadas pelas orquestras, e, de certo modo, demandam que isso seja feito, afinal qual o sentido de preservar o registro de músicas se elas não puderam ser ouvidas? Trata-se de uma coleção adormecida, que espera o momento em que a arte nela preservada seja despertada.

CONCLUSÕES

CONCLUSÕES

A pesquisa sobre a coleção Laura Onofri de Figueiredo surgiu a partir da minha experiência pessoal no CEDOC-FTMRJ e desdobrou-se como um estudo acerca dos diversos aspectos que estão relacionados às coleções, de maneira geral, e seus destinos.

Por intermédio da Coleção Laura Onofri, estabeleceram-se as relações entre o colecionismo e a memória, o surgimento dos centros de documentação e as relações entre essas instituições e os museus, observando especificamente a história do centro de Documentação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que abriga a coleção estudada. Estendemos ainda nosso pensamento a questões relacionadas ao colecionismo e gestão de acervos, para, enfim, chegarmos à coleção Laura Onofri de Figueiredo.

Compreendemos o colecionismo como elemento fundamental na experiência humana e uma das bases para a constituição da memória nas culturas ocidentais. A memória, por sua vez, é interpretada aqui como uma construção coletiva, mediada por escolhas, e atravessada por disputas de sentido que refletem os conflitos e anseios sociais. Observando o pensamento de Pierre Nora (1993), compreendemos a memória como um fenômeno vivo, dinâmico e marcado pela subjetividade, através do qual se articula passado e presente conforme as demandas dos grupos que compõem a sociedade. A partir dessa relação, adotou-se o conceito de “lugares de memória”, cunhado pelo autor, a fim de analisar como alguns espaços e territórios atravessam a esfera material e assumem caráter simbólico e discursivo na construção das memórias coletivas. Alguns desses lugares são justamente os museus, arquivos, bibliotecas e centros de documentação.

A partir de meados do século XX, observa-se a ocorrência de uma descentralização da capacidade de registro que afetou de maneira decisiva a forma como lidamos com a memória. A acessibilização de tecnologias da informação como máquinas fotográficas e câmeras de vídeos e, de maneira mais recente, a Internet alterou a dinâmica de constituição de acervos, na medida em que todas as pessoas passaram a ter a possibilidade de registrar seu cotidiano e seu ponto de vista sobre os eventos coletivos por meio de imagens e vídeos, ampliaram-se o campo dos estudos da memória os espaços de memória.

Nesse novo contexto, surgiram os primeiros centros de documentação. No Brasil, especialmente na década de 1970, vinculados inicialmente ao meio universitário e às Ciências Sociais, esses centros, no contexto de época em que surgiram,

assumiram um papel estratégico na documentação de grupos populares, movimentos sociais e experiências marginalizadas, e seguiram nas décadas que se sucederam acompanhando o alargamento do conceito de patrimônio. Destacando-se pela diversidade tipológica de seus acervos, esses espaços desde o seu surgimento adotaram a concepção contemporânea que entende o documento como qualquer objeto portador de informação, independentemente de suporte ou formato e passaram a incorporar objetos com características arquivísticas, bibliográficas e museológicas.

Os centros de documentação tornaram-se, assim, espaços híbridos de memória, sendo instituições que não se identificam plenamente com museus, arquivos ou bibliotecas, mas operam como uma síntese funcional dessas entidades, essa natureza híbrida exige práticas interdisciplinares de gestão, organização e preservação dos acervos, bem como uma atuação voltada tanto à conservação quanto à difusão da informação e ao apoio à pesquisa. A partir do trabalho de Viviane Tessitore, observamos as principais áreas de funcionamento dos centros de documentação, considerando a sua proposta organizacional na qual estão divididas as práticas de tratamento documental, conservação e reprografia, apoio à pesquisa e administração em contraponto à realidade da maioria das instituições brasileiras nas quais são necessárias adaptações práticas para que o centro de documentações desempenhe suas funções apesar da escassez de recursos humanos e financeiros.

Ampliando a pesquisa para o CEDOC-FTMRJ, que abriga a coleção Laura Onofri de Figueiredo, observamos que o Theatro Municipal do Rio de Janeiro se configura como um espaço de memória muito antes da criação formal do centro de documentação, em 1986. Essa relação com a memória remonta a 1942, quando foram doados ao Theatro os estudos decorativos de Eliseu Visconti, marcando o início de uma política de preservação simbólica e patrimonial vinculada à própria identidade da instituição e dando origem ao Museu dos Teatros. Criado para gerir e expor esse acervo, o Museu assumiu, ao longo de décadas, a função de salvaguardar a memória do teatro e de seus artistas, enfrentando sucessivas transformações administrativas, deslocamentos físicos e limitações estruturais que refletem mudanças mais amplas nas políticas culturais do Estado.

A trajetória do Museu dos Teatros até a criação do CEDOC-FTMRJ demonstra, e corrobora com a problemática da presente investigação, como o destino das coleções pode ser imprevisível, uma vez que, mesmo após o processo de musealização e patrimonialização, elas permanecem suscetíveis a alterações nas políticas de patrimônio, e até mesmo a dissolução das instituições responsáveis pela sua

salvaguarda, como aconteceu ao Museu dos Teatros após quatro décadas de atuação. A trajetória paralela, e posteriormente convergente, do Museu dos Teatros e do CEDOC-FTMRJ permite a associação de ambas as instituições em uma relação de continuidade, mas ainda que ambas tenham como objetivo geral a preservação da memória teatral, enquanto o Museu dos Teatros estendia seu escopo a todos os teatros do Rio de Janeiro, o CEDOC-FTMRJ foi criado com o intuito específico de preservar a memória do Municipal, o que faz com que surjam ruídos entre o acervo agora preservado na instituição e seu objetivo formal, o que permitiu estender nosso estudo para algumas considerações sobre o colecionismo e a gestão de acervos.

Compreendemos o colecionismo como uma prática cultural estruturante da relação humana com a memória, os objetos e a construção de narrativas simbólicas, tomando como pressuposto que o ato de colecionar se configura como um processo intencional de seleção, organização e atribuição de sentidos aos objetos, por meio do qual se produzem coleções narrativas, discursos e memórias. A partir dessa perspectiva, buscamos observar a distinção conceitual entre os termos acervo e coleção, recorrentemente repetidos como sinônimos, apesar de possuírem uma leve distinção. Compreendemos que a principal distinção entre ambos está no fato de que, enquanto o acervo se relaciona ao acúmulo patrimonial de bens dotados de valor reconhecido coletivamente a partir de uma construção social, a coleção é definida pela lógica interna que articula seus objetos, dependente dos critérios, interesses e narrativas de seus colecionadores.

Com base em autores como James Clifford, Krzysztof Pomian, Marlene Suano, Cícero Almeida, e Diana Farjalla de Lima, analisamos as práticas de colecionismo desde as sociedades antigas como os mobiliários funerários, as oferendas votivas e os despojos de guerra até sua transformação no Renascimento, quando o colecionismo passou a se articular ao pensamento humanista, ao estudo da Antiguidade e à produção do conhecimento. A institucionalização dessa prática foi marcada pelo surgimento dos gabinetes de curiosidades que, posteriormente, ofereceram as bases para a formação dos museus universitários, culminando, mais tarde, na consolidação do museu moderno nos séculos XVIII e XIX, fortemente associada à formação dos Estados-nação e à invenção do conceito de patrimônio público após a Revolução Francesa.

O patrimônio é uma construção social e histórica, vinculada a disputas simbólicas, políticas e éticas sobre o que deve ser preservado, lembrado ou esquecido, esse processo contínuo está atravessado pelos interesses e conflitos dos grupos sociais que o articulam, fazendo com que o conceito de patrimônio seja reconfigurado continuamente e participe de revisões históricas que emergem quando grupos antes

marginalizados, como mulheres, pessoas negras e povos indígenas, passam a questionar sua presença ou ausência na esfera da representatividade ocupada pelos bens patrimoniais. Nesse contexto, afasta-se do seu conceito primordial como herança do passado e passa a atuar como referência ética e simbólica, capaz de gerar identificação coletiva e legitimar os valores sociais contemporâneos.

Contudo, nessa zona de impasse, destaca-se que grande parte do patrimônio público tem origem em coleções privadas, majoritariamente reunidas por elites financeiras e posteriormente incorporadas às instituições por diferentes vias, o que gera tensões entre as narrativas individuais das classes dominantes e os interesses públicos. Soma-se a isso o fato de que os museus, e demais instituições de memória, raramente formam seus acervos a partir de planejamento prévio, sendo mais comum que essas instituições públicas recebam coleções já articuladas, o que faz com que os acervos institucionais sejam marcados por incongruências em relação aos valores que expressam socialmente.

O caso da Coleção Laura Onofri de Figueiredo no CEDOC-FTMRJ exemplifica tais impasses, mediante o conjunto documental, composto por partituras manuscritas e impressas, fotografias, recortes de imprensa, álbuns e documentos textuais que evidenciam tensões entre memória individual e projeto patrimonial institucional. A coleção formada em um contexto privado pode ser compreendida como uma forma de “escrita de si”, nos termos adotados por Luciana Heymann, para a qual o acúmulo e a seleção de documentos operam como um exercício de construção identitária. Nesse sentido, consideramos que os objetos reunidos por Laura em sua coleção, especialmente partituras, registros de reconhecimento público e uma autobiografia datilografada, projetam deliberadamente uma memória voltada à sua trajetória profissional e artística, sugerindo um processo curatorial retrospectivo que privilegia obras concluídas e contribuições intelectuais, em detrimento de registros íntimos de sua vida pessoal ou mesmo de trabalhos inacabados.

Ao ser musealizada e patrimonializada, essa memória pessoal é ressignificada e passa a integrar um projeto público mais amplo, no qual cabe à instituição atribuir unidade narrativa à coleção. No caso de seu alocamento no CEDOC-FTMRJ, o que pode ser destacado é a maneira como essa coleção fornece testemunho da memória do corpo artístico ligado à instituição. E em um contexto contemporâneo no qual se faz cada vez mais relevante destacar a presença feminina nos espaços sociais e, nesse caso, na formação cultural do Brasil, a coleção assume especial importância ao documentar a atuação de uma mulher na música erudita brasileira da primeira metade

do século XX, contribuindo para o enfrentamento das assimetrias de gênero nos acervos públicos, onde majoritariamente se assinalam compositores homens.

Assim, a preservação dessa coleção no CEDOC-FTMRJ amplia o campo da memória musical brasileira, dialogando com outros itens do acervo que preservam a memória feminina, como o piano de Chiquinha Gonzaga, os figurinos de Bidu Sayão e Mercedes Baptista, e outras grandes personalidades que fizeram a história da arte cênica brasileira. Reforça-se, nesse sentido, o papel dos museus e centros de documentação como espaços críticos de representação, inclusão e revisão historiográfica.

Esta pesquisa enfrentou bastantes obstáculos, sobretudo em relação à disponibilidade de informações a respeito de Laura Onofri de Figueiredo fora do CEDOC- FTMRJ. Apesar de tentar encontrar parentes vivos que pudessem fornecer informações através da memória e da oralidade, não foi possível obter resultados, do mesmo modo os registros de aquisição da coleção permanecem desaparecidos. Sendo assim, o problema inicial que motivou a pesquisa sobre a origem e formação da coleção permanece sem uma resposta efetiva, o que levou a uma adaptação temática no capítulo final da dissertação.

Embora o percurso desta pesquisa possa parecer tortuoso, o estudo da Coleção Laura Onofri de Figueiredo teve como principal objetivo evidenciar como a gestão de coleções patrimonializadas exige escolhas técnicas, éticas e interpretativas contínuas, atravessadas pelo papel social desempenhado pelas instituições de memória e pelas reconfigurações constantes da própria memória e do patrimônio. Ao problematizar as relações entre missão institucional, memória individual e condições reais de preservação, a presente dissertação reforça a necessidade de uma ressignificação crítica dos acervos, a fim de contribuir para o campo da Museologia ao refletir sobre os desafios contemporâneos da gestão patrimonial.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ACERVO, In: **Dicionário Caudas Aulete**. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/acervo>
Acesso em: 25 de setembro de 2025.

ACERVO, In: **Michaelis dicionário brasileiro da língua portuguesa**. Disponível em:
<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/acervo>. Acesso
em: 25 de setembro de 2025.

ACERVO, In: **Priberam dicionário**. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/acervo>
Acesso em: 25 de setembro de 2025.

ALMEIDA, Cícero. **O colecionismo ilustrado na gênese dos museus contemporâneos**. In:
Museu Histórico Nacional (Brasil) Anais do Museu Histórico Nacional - Vol. 33 -- Rio de
Janeiro: 2001, pp.123-140.

_____. Objetos que se oferecem ao olhar. **Colecionadores e o “desejo do museu” in:
Coleções e Colecionadores, Polissemia das Práticas**. MONTENEGRO; MAGALHÃES; &
BEZERRA (orgs.) Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2012.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Orientações para Gestão e Planejamento de Museus**
/ Manuelina Maria Duarte Cândido – Florianópolis: FCC, 2014.

CASTRO, Renata Brião de; GASTAUD, Carla Rodrigues. **O que são centros de
documentação? O caso do Centro de Documentação do Centro de Estudos e
Investigações em História da Educação**. Revista Linhas. Florianópolis, v. 18, n. 37, p. 263-
282, maio/ago. 2017.

CAVALCANTI, Marcia Texeira. **O surgimento dos centros de documentação
universitários e sua relação com a PNV de 1975**. LexCult, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 76-
93, mai./ago. 2019.

CLIFFORD, James. **Colecionando arte e cultura**. in: Revista do Patrimônio Histórico e
Artístico Nacional. nº 23, Rio de Janeiro, 1994: p. 69-89.

CRUZ, H. F.; TESSITORE, V. **Documentação, Memória e Pesquisa: o CEDIC faz 30 anos**.
Projeto História. São Paulo: v. 40, n. 1, p. 423-445, 2010.

DIAS, José da Silva. **Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX**. Rio de Janeiro:
FUNARTE, 2012.

DESVALLES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Editores;
Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê
Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo:
Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

HERNANDEZ: **Los museos y el patrimonio en una sociedad líquida**. In: MAGALHÃES,
Fernando (Org.) Museologia e patrimônio V. I, IPL, Leiria - Portugal, 2019.

HEYMANN, Luciana. **Se arquivar: arquivos pessoais como escrita de si.** in: Coleções e Colecionadores, Polisssemia das Práticas. MONTENEGRO; MAGALHÃES; & BEZERRA (orgs.) Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2012.

International Council of Museums (ICOM). *26th ICOM General Conference, Prague, Czech Republic, 20–28 August 2022: “The Power of Museums”*. Prague: ICOM, 2022. Conferência realizada no Prague Congress Centre, de 20 a 28 de agosto de 2022.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a história do museu.** In: CADERNO de diretrizes museológicas 1. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão.** in: Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum. Belém, v. 7, n. 1, p. 31-50, jan.-abr. 2012.

MADURO, Lia Costa. **Museu dos Teatros.** Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro, Niterói, 1978.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares.** In: Proj. História, São Paulo, (10), dez. 1993. pp. 7-28.

OLIVEIRA, Fernando Paes. Memória da Dublagem. Disponível em: <https://a-memoria-da-dublagem.weebly.com/vozes-fernando-paes-de-oliveira.html>. Acesso em: 25 de novembro de 2025.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo.** Florianópolis: FCC, 2014.

POMIAN, Krzysztof. **Coleção.** in: ROMANO, Ruggiero. (org.) Enciclopédia Einaud. Memória – História, v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

POULOT, Dominique. **A razão patrimonial na Europa dos século XVIII ao XXI.** in: Revista do Patrimônio Histórico Nacional, n. 34, 2012.

VERGUEIRO, Waldomiro de Castro Santos. **Desenvolvimento de Coleções.** São Paulo: Polis : APB, 1989.

SEREJO, Cristiana. **Panorama geral dos acervos.** in: Museu Nacional: Panorama dos Acervos: Passado, Presente e Futuro / Editora: Cristiana Serejo. – Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universi.

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

TANNO, Janette Leiko. **Centros de documentação e patrimônio documental direito à informação, à memória e à cidadania.** in: acervo, rio de janeiro, v. 31, n. 3, p. 88-101, set./dez. 2018.

TESSITORE, Viviane. **Como implantar centros de documentação**. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2003, volume 9. (Projeto como fazer).

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Centro de Documentação. **Theatro Municipal do Rio de Janeiro**. Disponível em: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/cedoc/>. Acesso em: 18 jul. 2025.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Setor Educativo. **Theatro Municipal do Rio de Janeiro**. Disponível em: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/setor-educativo/> . Acesso em: 12 ago. 2025.

VIEIRA, Guilherme. **O museu como lugar de memória: o conceito em uma perspectiva histórica**. Mosaico – Volume 8 – Número 12 - 2017. pp. 140-162.

WERNECK, Stella Pacheco. **O museu dos teatros do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Museu dos Teatros, 1958.