

A produção de uma narrativa visual acerca do Palácio Cruz e Sousa, sede do Museu Histórico de Santa Catarina

Kárita Bernardo de Macedo

(Instituto Federal de Santa Catarina — IFSC, Gaspar/SC, Brasil)

Mara Rúbia Sant'Anna

(Universidade do Estado de Santa Catarina — UDESC, Florianópolis/SC, Brasil)

RESUMO — A produção de uma narrativa visual acerca do Palácio Cruz e Sousa, sede do Museu Histórico de Santa Catarina — Relato sobre o desenvolvimento de uma narrativa visual sobre o Palácio Cruz e Sousa, sede do Museu Histórico de Santa Catarina, em Florianópolis. Orientando-nos pelo ponto de vista pedagógico, busca-se mostrar que todo museu possui o potencial para se elaborar narrativas visuais e, a partir destas, identificar conceitos que levem a uma prospecção em criatividade. Inicialmente se debruça sobre o que é uma narrativa e suas possibilidades de gerar um aprendizado, tomando a perspectiva de Connelly e Clandinin (1995). A partir de Martins e Tourinho (2009), a narrativa é pensada no âmbito da cultura visual, enquanto uma forma de problematização do olhar, das representações e relações. O papel educativo dos museus foi explorado a partir de Leite (2005) e de Barbosa (2012).

PALAVRAS-CHAVE

Narrativa visual. Museu. Palácio Cruz e Souza. Florianópolis.

RESUMEN — La producción de una narrativa visual sobre el Palacio Cruz e Sousa, sede del Museo Histórico de Santa Catarina — Informe sobre el desarrollo de una narrativa visual sobre el Palacio Cruz e Sousa, sede del Museo Histórico de Santa Catarina, en Florianópolis. Guiándonos desde el punto de vista pedagógico, buscamos mostrar que cada museo tiene el potencial de desarrollar narrativas visuales y, a partir de ellas, identificar conceptos que conducen a una perspectiva de creatividad. Inicialmente, se enfoca en lo que es una narrativa y sus posibilidades de generar aprendizaje, tomando la perspectiva de Connelly y Clandinin (1995). Basado en Martins y Tourinho (2009), la narrativa se piensa en el contexto de la cultura visual, como una forma de problematizar la mirada, las representaciones y las relaciones. El papel educativo de los museos se exploró a partir de Leite (2005) y Barbosa (2012).

PALABRAS CLAVE

Narrativa visual. Museo. Palacio Cruz e Souza. Florianópolis.

ABSTRACT — The production of a visual narrative about the Cruz e Sousa Palace, headquarters of the Historical Museum of Santa Catarina — Report on the development of a visual narrative about Cruz e Sousa Palace, home of the Historical Museum of Santa Catarina, in Florianópolis. From a pedagogical point of view, we seek to show that every museum has the potential to inspire visual narratives and, from these, to identify concepts that may lead to a prospect in creativity. Initially, it focuses on what a narrative is and its possibilities of generating learning, based on the perspective of Connelly and Clandinin (1995). From Martins and Tourinho (2009), narrative is considered within the scope of the visual culture, as a form of questioning the gaze, representations and relations. The educational role of museums was examined from Leite (2005) and Barbosa (2012).

KEYWORDS

Visual narrative. Museum. Cruz e Souza Palace. Florianópolis.

Por Que Narrar?

Esse artigo relata o processo de produção de uma narrativa visual acerca do Palácio Cruz e Sousa, sede do Museu Histórico de Santa Catarina, situado na cidade de Florianópolis. Partindo de uma perspectiva pedagógica, a intenção é demonstrar o potencial de narrativa visual que todo museu ou espaço cultural possui, apontando possibilidades de ver conceitos para uma possível prospecção em criatividade. As narrativas visuais e os conceitos dela obtidos podem ser o ponto de partida de novos projetos artísticos, de coleções de moda, produtos ou serviços de design, de peças e cenários teatrais, entre tantas outras coisas que envolvem a criação. Considerando os museus e os espaços culturais como fenômenos visuais, eventualmente, espera-se que a narrativa visual e as próprias instituições culturais citadas possam funcionar como vetores de criatividade no universo do ensino de metodologias de desenvolvimento de projetos, podendo ser incorporadas por disciplinas ministradas nos cursos de artes visuais, moda, design, artes cênicas ou outros ainda. Assim, abordar-se-á aqui uma experiência dentro do museu e se discutirá a tradução dessa vivência em uma narrativa visual. Por sua vez, a narrativa elaborada toma como suporte de organização desse discurso imagético um velho álbum de fotografias.

A pesquisa narrativa tem sido amplamente usada como instrumento de pesquisas na educação, principalmente porque “os seres humanos são organismos contadores de histórias” (CONNELLY; CLANDININ, 1995, p.11). Em vista da proposta, cabe compreender o que é uma narrativa e suas possibilidades de gerar um aprendizado. Fernando Hernández entende que “as narrativas são formas de estabelecer a maneira como há de ser pensada e vivida a experiência” (2007, p.11). As narrativas propõem formas de organização das experiências que não necessariamente precisam corresponder à uma sequência cronológica linear dos acontecimentos, o que evita uma falsa sensação de causalidade entre os eventos. O que deve guiá-las é um sentido de totalidade, e nesse processo de elaboração é o particular que desperta a sensibilidade e se destaca como autêntico

(CONNELLY; CLANDININ, 1995, p.34). Por isso, a narrativa é tratada como um acontecimento que perpassa alguém daquilo que ficou impregnado.

A narrativa é sempre dotada de contexto, espaço, temporalidade, e de uma perspectiva do narrador, que também dará sua interpretação (MARTINS; TOURINHO, 2009, p. 4). Nessa produção, o tempo e o espaço se convertem em construções na forma de trama e cenário. No momento em que se “narra” uma experiência e se passa pelo processo de descrevê-la, brotam novos detalhes e perspectivas que talvez não tivessem destaque anteriormente. O ritmo mais lento e ponderado da produção narrativa permite uma reconfiguração do que foi vivenciado, levando em conta as impressões posteriores, o que já foi refletido e sentido, bem como uma série de outros elementos que podem ser somados (ROSA, 2015, p. 65-66).

Além disso, a narrativa é uma possibilidade de reconstruir sua história e rever sua trajetória e seus enredos, de se pegar um recorte e colocá-lo em uma outra dimensão (maior), que é compartilhada com outras pessoas, pesquisadores, entre outros que também vivenciaram a mesma situação. Há uma capacidade de redimensionar a experiência do outro e pensá-la como experiência coletiva, o que surge do particular pode ganhar ressonância em um coletivo.

O que nos interessa nessa forma de relato é justamente a possibilidade de refletir, reinterpretar e ressignificar os eventos, de produzir novos encaminhamentos, relações e verdades sobre as experiências (ROSA, 2015, p. 66), alterando seus significados também para a história social da vida. Assim, a narrativa reconta as mesmas histórias de novas formas, possibilitando novas aprendizagens (CONNELLY; CLANDININ, 1995). Sob essa perspectiva, Connelly e Clandinin (1995) acreditam que a educação é a construção e a reconstrução de histórias pessoais e sociais, de modo que a pesquisa narrativa é tanto um fenômeno que se estuda, como um método de investigação.

Essa dinâmica demonstra o quanto os sujeitos são determinados por suas experiências e como esses “passados” se atualizam e entrelaçam com o presente de quem narra. As pessoas contam histórias de suas vidas e são definidas pelas histórias que lhes são contadas (CONNELLY; CLANDININ, 1995, p.11). Assim, entende-se que a pesquisa narrativa é alinhada ao ato de criação, na medida em que “propõe uma contínua revisão e reconfiguração da cena narrada, pautada pelo olhar - sempre em câmbio e afetável - do narrador” (ROSA, 2015, p. 67). No campo da visualidade, a experiência visual também depende da subjetividade e do conhecimento construído no nível das relações pessoais, ela funciona como um

[...] cosmos imagético que envolve e/ou assedia as pessoas sugerindo ou gerando links com repertórios individuais. [...] São imagens associadas a momentos/episódios marcantes na trajetória dos indivíduos que, por várias razões, são preservadas por eles para se protegerem e relembrem das emoções que essas imagens acionam (MARTINS; TOURINHO, 2009, p. 6).

As relações com o repertório individual criam ligações entre o conhecimento objetivo e o subjetivo, representado por referências culturais, que influenciam o modo de ver dos indivíduos e compõem a experiência visual. Raimundo Martins e Irene Tourinho (2009, p. 7) afirmam que para ocorrer uma experiência é necessário que ocorra uma continuidade e uma interação operando a partir de uma situação.

Continuidade, como um tipo de passagem que possibilita o fluxo de informações, ideias, saberes e fazeres entre passado, presente e futuro, um trânsito que nos permite re-visitar, analisar e criticar experiências anteriores; interação, como lócus de relações pessoais, interpessoais e sociais, que cria significado e sentido para as experiências do mundo vivido (MARTINS; TOURINHO, 2009, p. 7).

Diante disso, são várias as imagens ou referências imagéticas que ficam guardadas na memória e marcam vivências importantes da formação dos sujeitos. Essas imagens que são processadas culturalmente como visualidades e internalizadas como experiências, têm um potencial educativo que vai além da apreciação estética e formal, mas que provoca a problematização do olhar, das representações e das relações de poder as quais se vincula (MARTINS; TOURINHO, 2009, p.10). É por isso que a produção da narrativa visual em questão

propõe um diálogo com um museu, tradicionalmente, uma instituição cultural que privilegia a visualidade, a preservação da memória das culturas e a produção de conhecimento. Nesse sentido, destaco o papel educativo dos museus que vêm se reafirmando através de políticas públicas e de práticas didáticas. Notadamente, desde 1951 o Conselho Internacional de Museus – Icom, e a Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura- Unesco, lutam pela consciência do papel educativo dos museus (LEITE, 2005, p. 28).

Assim, vem se estabelecendo que uma das funções do museu “é estar a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”, o que o potencializa como um espaço de comunicação que deve provocar o estudo, a pesquisa, a reflexão e a apropriação de conhecimentos (BARBOSA, 2012, p.109-110). O museu além de documentar e registrar, tem também o papel de denunciar, de criticar e ser um agente transformador da sociedade. Sob essa ótica, expande-se a noção do museu enquanto uma instância recreativa e educativa da sociedade, na medida em que a educação é indissociável da cultura (LEITE, 2005, p. 28). Portanto, espera-se que o acervo do museu proponha reflexões sobre a “temporalidade, a subjetividade, a identidade e a alteridade”, considerando as inscrições dos sujeitos e os interesses específicos dos grupos (LEITE, 2005, p. 32).

Didaticamente, o contato direto com os objetos e artefatos artísticos em toda a sua complexidade original é fundamental para a formação da cultura visual e sonora, apenas as reproduções não são suficientes (COLI, 2002, p.129). O encontro direto com a obra ou objetos estéticos pode levar ao encontro com diferentes culturas, com o outro e suas diferenças, e também consigo mesmo, em uma experiência de alteridade. Portanto, a experiência da visita ao museu implica em um processo de comunicação e de troca (LEITE, 2005, p. 34).

O Palácio Cruz e Sousa, sede do Museu Histórico de Santa Catarina - MHSC

O Palácio Cruz e Souza está localizado no centro histórico de Florianópolis, capital de Santa Catarina, sendo a sede do Museu Histórico de Santa Catarina –

MHSC desde 1986. Inicialmente, sua função era servir como morada do governador da capitania da Ilha de Santa Catarina e Palácio do Governo do Estado. O prédio desempenhou seu papel na política até 1984, quando foi tombado pelo município e pelo estado, deixando de sediar o Gabinete do Governador.

A expansão portuguesa pelo sul do Brasil e o interesse pelo controle político e militar da região, levaram Dom João VI a criar em 1738 a Capitania da Ilha de Santa Catarina, enviando em 1739 o brigadeiro José da Silva Paes para atuar como seu primeiro governador (Cf. SILVA, 2008, p.55-58, 74). Florianópolis, então chamada de Desterro, seria a capital da nova capitania. Portanto, em vista da chegada do governador, em meados do século XVIII (não se tem uma data precisa) erigiu-se o Palácio no centro da Vila de Desterro (FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA, 2017).

A posição estratégica e central da sede do governo era apoiada em frente pela principal praça da vila, a atual Praça XV de Novembro, e alguns metros acima pela Catedral Metropolitana. O triângulo formado por esses ambientes demarca os sujeitos em três grandes esferas que se relacionam: o espaço público de sociabilidades em que os sujeitos transitam por diferentes normatividades (praça); a religiosidade que cativa fiéis, prega uma moral, crenças e sacramentos (igreja); e o espaço político que lembra a todos que são cidadãos de um Estado (Cf. PRADO JR., 1999, p. 298). Tanto a praça como a catedral são marcos da vida urbana dos séculos XVIII e XIX, cuja importância perdura na contemporaneidade como ponto de encontro dos moradores de Florianópolis e de seus visitantes.

Caio Prado Jr. (1999, p. 301-302) esclarece que no Brasil Colônia a figura do governador era controversa e suas funções variavam conforme a personalidade, caráter e tendências do indivíduo investido no cargo. Porém, o autor deixa claro que o governador tinha um caráter “híbrido”, embora fosse um cargo fundamentalmente “militar”, ele acumulava uma série de tarefas

administrativas, inclusive a distribuição da Justiça, sendo identificado com o próprio rei (PRADO JR., 1999, p. 301) e com os privilégios oriundos da noção de “nobreza”.

Em registros datados de 1785, aponta-se que o prédio tinha três seções e dois pavimentos, era de cor branca, e possuía detalhes portugueses e açorianos, sendo dotado de uma simplicidade colonial. Várias mudanças foram realizadas na arquitetura do Palácio por mais de um século. Contudo com a entrada do século XIX realizou-se uma grande reforma (1894–1898) que conciliou os estilos Barroco e Neoclássico, instaurando as feições até hoje presentes e admiradas (FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA, 2017). O governador desse período foi Hercílio Luz. As profundas transformações políticas, a Proclamação da República (1889), os novos ideais estéticos e culturais foram sintomas de um novo paradigma que se instaurava e que também impulsionaram a própria reforma do Palácio.

A reforma que ocorreu entre 1894 e 1898¹ buscou apagar a “herança colonial” e incrustar as paredes do prédio com a linguagem eclética, revestida de elementos decorativos no estilo *Art Nouveau* propagado na Europa e com fortes características relacionadas à *Belle Époque* (aproximadamente 1870 a 1914). O site do Museu Histórico de Santa Catarina – MHSC, na seção Histórico, destaca alguns dos elementos decorativos implementados e os simbolismos atrelado aos mesmos.

Dez estátuas alegóricas esculpidas pelo artista italiano Gabriel SIELVA ornamentam a parte externa do prédio, coroando as platibandas. Entre elas, a padroeira do estado, Santa Catarina; a ninfa evocativa dos mares, Anfitrite; e o deus mitológico Mercúrio, compondo com duas barricas, alegoria alusiva ao comércio e à indústria catarinenses, respectivamente, sendo o último localizado no alto da fachada lateral, à direita². Os ladrilhos

¹ Em 1898 morre o poeta Cruz e Sousa.

² Platibanda é o termo arquitetônico que designa “grade ou muro que contorna um terraço, telhado etc.” e que tem a função de esconder o telhado (MICHAELIS, 2018). Barrica é um termo que pode ser compreendido como um barril, ou como uma “vasilha feita de aduelas, em forma de pipa, [...], especiarias, líquidos etc.” (MICHAELIS, 2018).

da calçada à frente do palácio foram importados e assentados no ano de 1910 (FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA, 2017).

Depois disso, foram realizadas três grandes restaurações, em 1977, em 1984 e 2005, aplicando vários acréscimos, modificações internas e repinturas (FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA, 2017). O trabalho iniciado em 1977 foi bastante extenso e culminou com a mudança de seu nome para Palácio Cruz e Souza em 1979, em homenagem ao poeta do simbolismo que nasceu na antiga Desterro, em 1861. Nesse mesmo ano de 1979, durante a visita do presidente militar João Figueiredo a Florianópolis, iniciou-se bem em frente ao Palácio o protesto de estudantes que ficaria conhecido como Novembrada, apontada como a primeira grande manifestação pública contra a ditadura no país (PREFEITURA DE FLORIANÓPOLIS, 2018).

Em 1984 o Palácio é tombado como patrimônio histórico do estado (Decreto nº 21.326) e começa um novo trabalho que busca restaurar as características da reforma de 1898 a comando do governador Hercílio Luz. Em 1986, o local é reaberto e se torna o Museu Histórico de Santa Catarina Palácio Cruz e Sousa. Desde 2005 reiniciaram os trabalhos para restauro das pinturas, forros de estuque e demais medidas emergenciais. Atualmente (2018), quem visita o Palácio pode contemplar o Memorial ao poeta Cruz e Sousa no jardim inaugurado em 2010, que contém os restos mortais do simbolista (doados em 2007). Contudo, ainda se pode identificar vários reparos em andamento.

O Museu Histórico de Santa Catarina – MHSC foi fundado em 2 de março de 1979 e estabelecido na Casa da Alfândega da capital, Florianópolis. Finalmente em 5 de dezembro de 1986, o Museu Histórico de Santa Catarina – MHSC é transferido para o Palácio Cruz e Sousa. Em seus trinta e nove anos de funcionamento, a missão do museu tem sido “prestar serviços à sociedade por meio de pesquisa, ações educativas, comunicação, preservação do seu patrimônio arquitetônico e museológico, contribuindo para o fortalecimento da História de Santa Catarina” (FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA, 2017).

O acervo do museu é composto de: Acervo Arquitetônico; Acervo Arqueológico; Acervo Arquivístico; Acervo Bibliográfico; Acervo Museológico. A narrativa visual aqui ressaltada aborda uma visita realizada ao Palácio Cruz e Souza e as observações particulares acerca do Acervo Arquitetônico, formado pelo conjunto do prédio; bem como sobre o Acervo Museológico, constituído por mobiliários, pinturas, esculturas, documentos impressos, medalhas, fotografias, armamentos, entre outras peças dos séculos XIX e XX.

Produzindo uma narrativa visual

A visita ao Museu Histórico de Santa Catarina Palácio Cruz e Souza aconteceu no dia 25 de outubro de 2017. A arquitetura e decoração do Palácio reforçam a ligação com o *fin de siècle* XIX e, de certa forma, com o romantismo e com a busca pelos prazeres da vida que ocorria naquele momento, inclusive o deleite estético e artístico. O site do museu oferece uma visita virtual em trezentos e sessenta graus³, mas apresenta apenas o pavimento superior e uma visão ampla do jardim, demonstrando qual é o enfoque da instituição e certo desprendimento para com o poeta Cruz e Souza que dá nome ao palácio. A planta baixa dos dois pavimentos proporciona uma melhor visualização do espaço (Figuras 1 e 2).

³ A visita virtual ao Museu Histórico de Santa Catarina Palácio Cruz e Souza está disponível em: <<http://www.360mix.us/mhsc/>> (CIRCULA FOTOS, 2018).

públicos e privados, etc.". Nesse sentido, são experiências que não são categorizadas como imagens, mas que provocam uma visualidade. Dependendo do significado que a experiência provoca em alguém, ela se aproxima de uma imagem. Por sua vez, as imagens são representações de algo e a forma como as pessoas se relacionam com elas, as percebem e as compreendem é social e culturalmente determinada (ILLERIS; ARVEDSEN, 2012, p. 240).

As imagens mentais e os detalhes que mais chamaram a atenção no Museu Histórico de Santa Catarina, foram materializadas em fotografias. Após a visita buscou-se leituras e mais informações sobre o Palácio Cruz e Souza, a fim de melhor compreender a experiência vivenciada. Diante desse repertório, debruçamo-nos sobre as várias fotografias e começamos a movimentá-las sobre uma mesa buscando estabelecer conexões e diálogos que criassem alguma narrativa, um sistema. Essa proposta de sistematização toma como base metodológica o trabalho de Wolney Fernandes e seu atlas de imagens (2014), pois seu objetivo é que as conexões sejam eixos deflagradores de experiências educativas. Derradeiramente, as conexões entre as imagens geraram categorias que orientaram a lógica e a produção da narrativa visual.

As primeiras conexões vieram da experiência da visita e se relacionavam à ocupação dos espaços do Palácio conforme projetado pela reforma do fim do século XIX, assim, foram denominadas: a) O espaço público; b) Entre o público e o privado, restam as sociabilidades; e c) O espaço privado. Na medida em que as fotografias se agrupavam nessas categorias, foram identificados mais dois pontos de conexão, intitulados: d) Entradas e saídas, horizontes de expectativa; e e) Encaixando culturas e construindo pontes. Como suporte da narrativa visual, optou-se por sistematizar cada uma das categorias no formato de seções em um velho álbum de fotografias.

O álbum (Figura 3) foi adquirido há quase dez anos atrás nos Estados Unidos em uma loja de objetos antigos e usados, chamada *Good Will*. Sua capa é

feita de um tecido azul já gasto com padronagem floral em verde água, lembrando os motivos do Palácio e seu próprio desgaste. As suas páginas são pretas em um papel espesso e textura aveludada, resguardado por páginas de papel vegetal que têm a função de proteger as imagens coladas. Além de ser um lugar de criar narrativas, o próprio álbum já tinha uma história que agregava sentidos à proposta.

Figura 3 – Álbum de Narrativa Visual: Desvelando espaços do Palácio Cruz e Souza. Autoria e fotografia



Fonte: Arquivo das autoras, 2017.

A ideia veio dos antigos álbuns de família que dão a esse objeto material a conotação de um lugar de memória e ao mesmo tempo de produção de sentidos. Ao tratar de questões em torno de memória e história, Pierre Nora (1993, p.7) estabelece que os lugares de memória são aqueles em que a memória se cristaliza e se refugia, proporcionando a sensação de uma continuidade residual de algo que já não é mais palpável, “porque não há mais meios de memória”. Nessa esteira, cabe lembrar que os álbuns assim como os museus têm uma intencionalidade de preservar, de cuidar e dar continuidade a uma memória. Susan Sontag (2004, s/p.) corrobora com a proposta ao afirmar que “coleccionar fotos é coleccionar o mundo”, é a possibilidade de reter o universo ao redor como uma “antologia de imagens”. Em sua concepção, as fotografias são vestígios do real, como pegadas do tempo. Dessa forma, Sontag (2004, s/p.) entende que as fotografias ampliam e modificam a nossa concepção do que vale a pena olhar, o que temos direito de observar, e ensinam uma verdadeira “gramática” do ver.

Considerando a obra de Roland Barthes (1984), pode-se considerar que as fotografias que tirei do museu são recortes narrativos que fixaram aqueles instantes sob a minha própria lógica interpretativa, e que foram posteriormente selecionados e organizados dentro de um álbum visando uma narrativa ainda mais ampla, ou uma “gramática” particular (Cf. BARTHES, 1984). Há uma seleção e organização da memória que privilegia certos momentos, lugares e pessoas em detrimento de outros. Porém, nada impede que as próximas pessoas que vierem a folhear o álbum criem novas narrativas sobre esse conjunto de imagens, ou mesmo em decorrência do tempo ou da mudança de intenção novos significados se desprendam das mesmas imagens (SANT’ANNA, 2010, p. 253). A interpretação dessas narrativas está sujeita à subjetividade de cada espectador e ao seu regime de historicidade. Assim, todas as imagens são potencializadoras de outras narrativas, pois nelas podem habitar muitas histórias que se entrecruzam. Partindo dessa perspectiva, continua-se com a explicação da narrativa visual elaborada.

A categoria intitulada “O espaço público” (Figura 4) formou-se a partir de fotografias dos ambientes que promoviam uma interação direta com o público, referindo-se à função inicial do prédio enquanto Palácio do Governo e instância política que afetava toda a população do Estado. Ali podemos encontrar imagens externas do Palácio, da escadaria, dos acessos e das salas destinadas às decisões políticas, como o Gabinete do Governador, a Sala de Espera e o Salão Nobre. No ponto de vista adotado, focalizei os objetos que cercavam o cotidiano do passado e sustentavam aquelas práticas e relações. As paredes e o chão decorados, aliados ao mobiliário pesado e rebuscado (do século XIX) contribuíam com o excesso que parecia sustentar o poder estabelecido.

**Figura 4 – Álbum de Narrativa Visual: Desvelando espaços do Palácio Cruz e Souza.
Autoria e fotografia**



Fonte: Arquivo das autoras, 2017.

**Figura 5 – Álbum de Narrativa Visual: Desvelando espaços do Palácio Cruz e Souza.
Autoria e fotografia**



Fonte: Arquivo das autoras, 2017.

**Figura 6 – Álbum de Narrativa Visual: Desvelando espaços do Palácio Cruz e Souza.
Autoria e fotografia**



Fonte: Arquivo das autoras, 2017.

Em “Entre o público e o privado, restam as sociabilidades” (Figura 5), buscou-se retratar o intervalo entre esses espaços, o entremeio que preza pelas relações sociais e que foi palco de expressões de individualidade e da modernidade almejada no século XIX. As áreas de sociabilidades promoviam um equilíbrio entre as atribuições da instituição governamental e a vida familiar do governador que ali residia, sendo caracterizadas sobretudo pela Sala de Visita e Música, e Sala de Jantar (Salão Vermelho). Na Sala de Visita e Música aconteciam os saraus e recepções menores, geralmente sob a responsabilidade da Primeira Dama. Tocar piano ou desenvolver alguma habilidade musical era praticamente um pré-requisito de uma mulher de boa educação.

Na categoria “O espaço privado” (Figura 6), o foco foi nos espaços particulares e íntimos da família que habitava o Palácio, como a Saleta I e a Sala do Lanternim. Por sua vez, os ambientes não eram tão rebuscados e adornados como os anteriores, eram mais delicados, suaves e menores. Uma pintura que retratava uma mulher (Tomazia da Luz do Valle, por L. Aug. Moreau em 1852) e uma menina, uma máquina de costura Singer antiga e um oratório decorado com flores apontam para uma identificação com o feminino. Assim, há o espaço das decisões políticas, o de apreciação e o da moradia.

No século XIX, mediante o advento da burguesia e do industrialismo (SOUZA, 2005, p. 22), o sistema de moda se solidificou e se difundiu por todas as classes, de forma que a busca pelo novo e pela individualidade se tornou global. Nesse período, surgiram as classes médias na Europa e nos Estados Unidos e uma certa elite urbana no Brasil, que buscavam expressar sua identidade como um grupo social. Essa nova noção de identidade de classe ocorria pela expressão de uma individualidade particular, que se dava principalmente através da dimensão das aparências e dos hábitos e costumes, das leituras selecionadas, do vestuário, da decoração de suas residências, dos objetos que consumiam e lugares que frequentavam (CARDOSO, 2008, p. 62). Assim, o consumo de mercadorias e os hábitos demarcavam as personalidades e as classes sociais. O vestuário e o lar eram formas de representação de si e símbolos de status social, algo que fica marcado no Palácio Cruz e Souza. Por isso muitos designers da Grã-Bretanha a partir da metade do século XIX estavam focados justamente em projetos de produtos de uso pessoal e domésticos, que adornassem os sujeitos e suas casas (CARDOSO, 2008, p. 63).

Vânia Carneiro de Carvalho (2008) discute esse universo dentro do contexto brasileiro e paulista no livro “Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material– São Paulo, 1870-1920”. Em seu diagnóstico, a masculinidade estaria voltada para a máxima individualização, enquanto a feminilidade estaria no seu oposto, em um fenômeno de despersonalização feminina no qual a mulher estaria em harmonia, de alguma forma fundida, camuflada no ambiente doméstico que a rodeia, resultando em uma continuidade “entre corpo [da mulher], objeto e espaço da casa” (CARVALHO, 2008, p. 224). Dessa forma, a individualidade da mulher estaria limitada à individualidade da família que ela representa.

Essa espécie de divisão dos cômodos da casa por gêneros representava os valores com os quais eram associados, não necessariamente significava limitar a circulação das pessoas. Em geral, tais orientações para a decoração dos cômodos eram ditadas pelos manuais de etiqueta, pelos livros de administração do lar, pelos

catálogos das lojas de departamento (como a Mappin Stores). No universo paulista da virada do século XIX para o XX, e como pôde-se perceber também no Palácio Cruz e Souza, os ambientes masculinos tinham sua decoração inspirada no modelo inglês, sóbrios e confortáveis. Por sua vez, os espaços femininos eram inspirados na decoração francesa, de tradição exuberante e rebuscada.

As mulheres eram associadas ao espaço privado e o regiam de modo a criar um espaço confortável para seus maridos, distante do mundo cruel e competitivo que ficava do lado de fora do lar. Eram elas as responsáveis pelo bom funcionamento do lar e pela preparação dos eventos importantes em seu meio social, como jantares. Por sinal, os espaços que mereciam maior atenção nas casas burguesas eram a sala de jantar e a sala de visitas, ligadas às sociabilidades, esses cômodos demarcavam fortes diferenças funcionais e decorativas (CARVALHO, 2008, p.118).

A sala de jantar burguesa “ideal” representa a figura “sólida” masculina, do chefe da casa, algo que é reforçado nos manuais de etiqueta do período, pois ele deve ser o primeiro a adentrar e o último a sair. Era um espaço de exibição comandado pelo homem da casa, em que orquestrava alianças, vínculos, expressões de cultura e civilidade, em oposição à cozinha relegada ao feminino (CARVALHO, 2008, p.118-120). Tal perspectiva é facilmente percebida no Palácio Cruz e Souza com sua longa mesa, móveis pesados e brasão de estuque no teto, sendo palco também de eventos de ordem política.

Dentre os registros fotográficos, as grandes janelas e portas coloniais destacaram-se naquele cenário. A categoria “Entradas e saídas, horizontes de expectativa”, apropria-se do conceito de Reinhart Koselleck (2006) para pensar nessa janelas e portas como possibilidades de futuros que são “desejados” no presente, um horizonte vislumbrado à distância. Talvez esses pontos de entradas e saídas representem a constante “presença” de um futuro.

A última seção do álbum, “Encaixando culturas e construindo pontes”, originou-se de uma exposição temporária no museu sobre miniaturas de estruturas de casas Enxaimel. O estilo Enxaimel ou *Fachwerk* é muito associado aos imigrantes alemães em Santa Catarina, sendo compreendido como um traço de sua identidade cultural. Muito embora, o estilo Enxaimel seja típico dos povos europeus medievais e esse modelo tenha sido retomado pelos imigrantes alemães no Brasil, porque não encontravam aqui materiais que contemplassem as técnicas mais modernas de construção. Esse tipo de edificação utiliza estruturas de madeira encaixadas que ficam expostas, cujos espaços vazios são preenchidos com tijolos ou pedras. O interessante é que os alemães foram rechaçados pelo governo catarinense em meados do século XX por conta do papel da Alemanha na II Guerra Mundial e, atualmente, seus feitos e influências culturais são legitimadores de uma visualidade catarinense com sabor europeu.

Na exposição temporária, uma das miniaturas que mais chamou atenção foi uma ponte de madeira, pois ela foi sentida como um instrumento de negociação das identidades culturais afloradas nessa experiência visual. Além disso, a ponte em Enxaimel também dá um ponto de partida para a minha próxima proposta de experiência em museus ligados à imigração alemã em Santa Catarina. Assim, a intenção é dar continuidade ao álbum com novas narrativas visuais acerca de museus do Estado, viabilizando futuros projetos que tomem tais narrativas com referência conceitual de criação.

Considerações finais

A narrativa visual busca imprimir um discurso e um sentido que não pode ser expresso em palavras. No decorrer dessa explanação busquei expressar algumas das percepções provocadas pela visita e o percurso de produção da narrativa visual sobre o Museu Histórico de Santa Catarina Palácio Cruz e Souza. Contudo, é importante lembrar que até mesmo essas impressões são provisórias e circunstanciais.

Diante dessa experiência, obteve-se uma narrativa visual associada a uma ação política no passado e no presente. A história da criação do prédio se reveste da autoridade do Imperador Dom João VI e da função política atribuída ao Palácio desde o século XVIII, quando o Brasil ainda era uma colônia. Contudo, a forma que conhecemos hoje no Palácio é originária da reforma do fim do século XIX e das influências estéticas que caracterizaram aquele espírito do tempo, sendo associada principalmente ao icônico nome do Governador Hercílio Luz. O site do museu e as demais instâncias públicas que o apresentam sempre resgatam esse histórico, frisando o Palácio Cruz e Souza como um centro de poder político e da memória Florianopolitana e Catarinense.

Entretanto, na conjuntura do museu essas dimensões são pouco exploradas. Essas histórias são incansavelmente repetidas do lado de fora do museu porque conectam o município que um dia foi chamado pejorativamente de Desterro, a um contexto nacional, reafirmando sua importância. Tais narrativas precisaram ser revividas para constituir o Palácio de uma autoridade histórica e para legitimá-lo como um espaço de memória digno de ser convertido em um museu. A própria renomeação do Palácio em homenagem ao poeta Cruz e Souza demonstra a mesma estratégia, buscando associar o prédio, a cidade de Florianópolis e o Estado de Santa Catarina a um nome presente e já reconhecido pela memória nacional. Porém, fica claro dentro do museu o quanto a presença do poeta se esvai e de certo modo é invisibilizada.

A forma de entrar e sair, de usar o espaço, tudo isso foi alterado com o tempo. Não obstante, a função pedagógica do Palácio é fragilizada. Nas entrelinhas, o museu fala de um glamour que em certa medida é do século XIX, mas que também é conservado conforme o que o público espera ver uma representação dessa época. Tanto que muitas noivas escolhem o Palácio Cruz e Souza para realizarem editoriais de casamento, relacionando-o como cenário romantizado do seu dia de “princesa”.

Há de fato, a necessidade de maior engajamento do público em suas ações e conservação. Pois nota-se uma série de fragilidades em sua estrutura, o museu carece de informações nos artefatos e tampouco proporciona a interatividade com seus visitantes. Além disso, não se percebe nos meios de comunicação ações de divulgação ou um esforço para explorar o espaço com exposições atraentes e que se relacionem à proposta museológica arquitetada. Assim, o glamour e a ornamentação se entrelaçam com algumas tonalidades de decadência. O desenvolvimento de projetos de criação que tomem como referência o Palácio Cruz e Souza, podem ser justamente um caminho para ampliar o engajamento da população. Obras artísticas, peças inovadoras de vestuário ou objetos do cotidiano que adotem a temática do Palácio podem ter um apelo muito maior na população florianopolitana e catarinense, que anúncios de televisão, notícias no jornal ou as portas fechadas do casarão, pois tocam diferentes sensibilidades e ocupam espaços maiores dentro do cotidiano individual. E para que se desenvolva essa criação de forma crítica e fundamentada, sugere-se a produção de narrativas visuais como parte do processo de pesquisa visual e de prospecção da criatividade.

A experiência proporcionou uma melhor percepção do lugar e despertou novas perspectivas sobre o palácio, sobre a história da cidade de Florianópolis e sobre sua identidade. Também se percebeu uma ampliação de nosso universo estético e de nosso repertório cultural, de uma forma que despertou possíveis aplicações na área da criatividade. Pretende-se continuar o álbum aqui apresentado com essa proposta de produção de narrativas visuais a partir de outros museus de Santa Catarina que permeiem discursos de identidade cultural. Espera-se com a continuidade dessa narrativa formar uma compilação visual e conceitual que alavanque projetos de criação no universo do ensino, sobretudo, de moda, área de atuação na docência das autoras.

Referências

BARBOSA, Maria Helena Rosa. Ações educativas em museus de arte: entre políticas e práticas. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 4, n.7, p. 109-132, 2012.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: E. Blucher, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato*: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2008.

CIRCULA FOTOS. Tour virtual: Conheça o Palácio Cruz e Souza em tour virtual 360°. In: FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. *Museu Histórico de Santa Catarina- MHSC (site)*. Disponível em: <<http://www.360mix.us/mhsc/>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

CONNELLY, F. Michael; CLANDININ, D. Jean. Relatos de experiência e investigação narrativa. In: LARROSA, J. *Déjame que te cuente*: ensayos sobre narrativa y educación. Barcelona: Laertes, S. A. de Ediciones, 1995.

FERNANDES, Wolney. Atlas de imagens e seus intervalos. Uma constelação de conceitos flutuantes. *Revista Digital do LAV - Santa Maria* - v. 7, n.2, p. 144-155, maio/ago. 2014. Disponível em: < <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/15115> >. Acesso em: 04 set. 2017.

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. *Museu Histórico de Santa Catarina- MHSC (site)*. Disponível em: <<http://www.fcc.sc.gov.br/mhsc/index.php>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Catadores da cultura visual*: proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

ILLERIS, Helene; ARVEDSEN, Karsten. Fenômenos e Eventos Visuais: algumas reflexões sobre currículo e pedagogia da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Orgs.). *Culturas das Imagens*: desafios para a arte e para a educação. Santa Maria: Editora da UFSM, 2012, p. 283-309.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*: uma contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.

LEITE, Maria Isabel. Museus de arte: espaços de educação e cultura. In: LEITE, Maria Isabel Ferraz Pereira; OSTETTO, Luciana Esmeralda. *Museu, educação e cultura*: encontros de crianças e professores com a arte. Campinas, SP: Papirus, 2005. p.19- 54.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Educação da cultura visual*: conceitos e contextos. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Pesquisa narrativa: concepções, práticas e indagações. In: *Anais do II Congresso de Educação, Arte e Cultura -CEAC*. Santa Maria: 2009. p. 1-12.

MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. [S.l.]: Editora Melhoramentos, 2018. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

NORA, Pierre. *Entre memória e história*: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. Projeto História, São Paulo, v.10, p.7-28, dez. 1993.

PERROT, Michelle. Maneiras de morar. In: _____. *História da vida privada*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras: 1991.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 23 ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PREFEITURA DE FLORIANÓPOLIS. *Secretaria Municipal de Turismo, Tecnologia e Desenvolvimento Econômico*: Palácio Cruz e Sousa. Disponível em: <<http://www.pmf.sc.gov.br/entidades/turismo/index.php?cms=palacio+cruz+e+sousa>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

ROSA, Aline Nunes da. *Sobre mudar de paisagens, sobre mirar com outros olhos*: narrativas a partir de deslocamentos territoriais. 2015. Tese (Doutorado)- Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2015, 284 f. Disponível em: < <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/4785> >. Acesso em: 26 jan. 2018.

SANT'ANNA, Mara Rubia. Álbuns de família, uma experiência pedagógica e de investigação histórica de Moda. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 17, n. 32, p. 249-282, dez. 2010.

SILVA, Augusto da. *O governo da Ilha de Santa Catarina e sua terra firme*: território, administração e sociedade (1738-1807). 2007. 299 p. Tese (Doutor em História, Programa de Pós-Graduação em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Gilda de Mello. *O espírito das roupas*: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Kárita Bernardo de Macedo

Doutoranda do Programa De Pós-Graduação Em Artes Visuais - PPGAV, Linha Ensino das Artes Visuais, da Universidade Do Estado De Santa Catarina – UDESC, mestre em História (2014) e bacharel em Moda (2011) pela mesma instituição; professora do Instituto Federal de Santa Catarina- IFSC, Campus Gaspar, na área de Vestuário, incluindo Curso Técnico Concomitante em Modelagem do Vestuário e Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9583-5590>

E-mail: karitha23@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/7252572511854491>

Mara Rúbia Sant'Anna

Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005), mestre (1996) e graduada (1990) em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Realizou estágio de doutoramento na École des Hautes Études en Sciences Sociales; Pós-Doutoramentos na Universidade de Strasbourg (2011) e na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018). É professora efetiva da Universidade do Estado de Santa Catarina, membro dos Programas de Pós-graduação em Moda e de Artes Visuais da mesma instituição.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9101-5800>

E-mail: sant.anna.udesc@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/8949042412277782>

*Recebido em 04 de junho de 2019
Aceito em 15 de dezembro de 2019*