

Ministério da Educação
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
Secretaria Municipal de Cultura
Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz

Museologia, Musealização e Coleções: conexões para reflexão sobre o patrimônio

Realização



MINISTÉRIO DA
EDUCAÇÃO



Apoio



PREFEITURA DO RIO
Secretaria Municipal
de Cultura

Elizabete de Castro
Mendonça (Org.)

Museologia, Musealização e Coleções: conexões para reflexão sobre o patrimônio

Organização
Elizabete de Castro Mendonça

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro
de Santa Cruz
- 2016 -

Presidente da República
Michel Temer

Ministro da Educação
José Mendonça Bezerra Filho

Reitor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Luiz Pedro San Gil Jutuca

Vice-Reitor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Ricardo Silva Cardoso

Pró-Reitoria de Administração
Núria Mendes Sanches

Pró-Reitoria de Extensão e Cultura
Cláudia Alessandra Fortes Aiub

Pró-Reitoria de Gestão de Pessoas
Carlos Guilhaon

Pró-Reitoria de Graduação
Alcides Wagner Serpa Guarino

Pró-Reitoria de Planejamento
Loreine Hermida da Silva e Silva

Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa
Evelyn Goyannes Dill Orrico

Departamento de Extensão
Sônia Regina Middleton

Coordenação de Cultura
Helena Cunha de Uzêda

Decano do Centro de Ciências Humanas e Sociais
Ivan Coelho de Sá

Diretora da Escola de Museologia
Elizabete de Castro Mendonça

Curso de Museologia - Integral
Bruno César Brulon Soares

Curso de Museologia – Noturno
Vladimir Sybilla Pires

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio
Teresa Cristina Moletta Scheiner

Departamento de Estudos e Processos Museológicos
Marisa Vianna Salomão

Grupo de Estudo e Pesquisa em Museologia, Conhecimentos Tradicionais e Ação Social
Elizabete de Castro Mendonça



MINISTÉRIO DA
EDUCAÇÃO



M986 Museologia, musealização e coleções: conexões para reflexão sobre o patrimônio / Organização Elizabete de Castro Mendonça. – Rio de Janeiro : UNIRIO/ Escola de Museologia : Secretaria Municipal de Cultura/ Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz, 2016. 222 p. : il.

1. Museologia. 2. Musealização 3. Patrimonialização. 4. Patrimônio. 5. Coleção. 6. Meio Ambiente. 7. Patrimônio arqueológico. I. Mendonça, Elizabete de Castro. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Escola de Museologia. III. Rio de Janeiro (RJ). Secretaria Municipal de Cultura. Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz.

CDD - 069

ISBN: 978-85-60672-05-9

Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro

Eduardo Paes

Secretário Municipal de Cultura

Junior Perim

Chefe de Gabinete

Flávia Piana

Subsecretária de Cultura

Danielle Nigromonte

Coordenador de Equipamentos Culturais

Carlos Cavalcanti

Gerente de Museus

Heloísa Helena Queiroz

Gerente do Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz

Felipe Carvalho

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura e Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz apresentam *Museologia, Musealização e Coleções: conexões para reflexão sobre o patrimônio*

**PREFEITURA DO RIO****Secretaria Municipal
de Cultura**

Publicação cultural da UNIRIO/Escola de Museologia e da Secretaria Municipal de Cultura/ Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz de distribuição gratuita.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE
JANEIRO – UNIRIO

Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH
Escola de Museologia – UNIRIO

Seminário: "Museologia, Musealização e Coleções: conexões para reflexão sobre o Patrimônio Cultural"
Parte integrante da 12ª Semana Nacional de Museus, cujo tema sugerido pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) foi "Museus: coleções criam conexões".

Realização

Escola de Museologia

Departamento de Estudos e Processos Museológicos
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura – PROExC

Apoio:

Revista Eletrônica Jovem Museologia

Coordenação-geral

Elizabete de Castro Mendonça

Coordenadores de Simpósios

Bruno César Brulon Soares – Simpósio "Musealização e Patrimonialização: conceitos e práticas"

Anaildo Bernardo Baraçal – Simpósio "Coleções: fissões, autonomia e energia"

Luísa Maria Gomes de Mattos Rocha - Simpósio "Meio Ambiente, paisagem e desenvolvimento: as múltiplas relações do patrimônio verde"

Elizabete de Castro Mendonça e Alejandra Saladino – Simpósio "Coleções e sítios arqueológicos musealizados: desafios para a gestão e socialização do patrimônio"

Elizabete de Castro Mendonça – Simpósio "Conservar para conectar: o desafio no que tange às coleções arqueológicas"

Produção

Flavia Varriol de Freitas Lobo Esteve - Escola de Museologia/UNIRIO

Revisora dos textos para a publicação

Simone Bastos Rodrigues

Assistentes de Produção / Bolsistas de Iniciação Científica

Alice Barboza Sampaio

Luiz Felipe da Silva Sanches

Paula Carolina Leite e Silva

Colaborador

Felipe Carvalho

Sumário

Prefácio

Felipe Carvalho | p. 11 |

Apresentação

Elizabete de Castro Mendonça | p. 15 |

Unidade 1: Musealização e Patrimonialização: conceitos e práticas

Capítulo 1: Musealização: a interpretação pela voz do campo

Diana Farjalla Correia Lima | p. 24 |

Capítulo 2: Entendendo a Musealização como conceito social: entre o dar e o guardar

Bruno Brulon | p. 38 |

Unidade 2: Coleções: fissões, autonomia e energia

Capítulo 3: Quando as coleções de museus criam conexões: reflexões sobre Musealização e Descolonização no *Musée du Quai Branly*

Bruno Brulon | p. 57 |

Capítulo 4: Estudo de uma coleção: estabelecendo nexos

Laura Abreu | p. 71 |

Capítulo 5: Olhares sobre a coleção de arte africana do Museu Nacional de Belas Artes

Daniel Barretto | p. 80 |

Capítulo 6: Os paradigmas da arte contemporânea e os desafios para as coleções de artista: o caso do Instituto Rubens Gerchman – IRG

Mariana Estellita Lins | p. 94 |

Unidade 3: Meio Ambiente, Paisagem e Desenvolvimento: as múltiplas relações do “patrimônio verde”

Capítulo 7: Meio Ambiente, Paisagem e Desenvolvimento: as múltiplas relações do patrimônio verde

Luísa Rocha | p. 108 |

Capítulo 8: Formação para Museus, Meio Ambiente e Desenvolvimento: discursos tradicionais, novas abordagens

Teresa Cristina Scheiner | p. 125 |

Unidade 4: Coleções e Sítios Arqueológicos Musealizados: desafios para a gestão e socialização do patrimônio

Capítulo 9: Coleções e sítios arqueológicos musealizados: desafios para a gestão e socialização do patrimônio

Maria Cristina Oliveira Bruno | p. 149 |

Capítulo 10: A musealização do Patrimônio Cultural Subaquático: algumas reflexões

Gilson Rambelli | p. 156 |

Unidade 5: Conservar para Conectar: o desafio no que tange às coleções arqueológicas

Capítulo 11: Conservação Arqueológica: desafios para formação e atuação interdisciplinar

Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos | p. 174 |

Capítulo 12: Metodologias de Conservação e Caracterização Microanalítica de Objetos Arqueológicos Metálicos

Guadalupe do Nascimento Campos e Marcus Granato | p. 183 |

Capítulo 13: Conservação de Sítios de Arte Rupestre

Maria Conceição Soares Meneses Lage e Welington Lage | p. 198 |

Apêndice

Programação do Seminário: "Museologia, Musealização e Coleções: conexões para reflexão sobre o Patrimônio Cultural"

..... | p.220 |

Prefácio

Desde 1977, o Conselho Internacional de Museus – ICOM convida os profissionais de museus de diferentes lugares do mundo a pensar e debater um tema específico durante o mês de maio - sobretudo na data de 18 de maio - a qual passou a ser o *Dia Internacional de Museus*. Os temas propostos vêm apresentando-se atuais e com forte ligação a questões éticas globais que pautam as discussões dos organismos internacionais. No ano de 2014, o tema proposto pelo ICOM para o *Dia Internacional de Museus* foi “Museus: coleções criam conexões”.

Ao constituir-se enquanto instituição chave para a pesquisa e interpretação do campo da Museologia no contexto brasileiro, dado seu pioneirismo ao concentrar o primeiro curso de graduação em Museologia do país e primeiro curso de pós-graduação *stricto sensu* em Museologia e Patrimônio da América Latina, a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO realizou o seminário “Museologia, Musealização e Coleções: conexão para a reflexão sobre o patrimônio”. A partir do tema central proposto pelo ICOM, ou seja, a questão das coleções e, ao pensá-lo no âmbito da Museologia, aportou à discussão dos profissionais de museus o processo de musealização de coleções em distintos contextos e sob visões tanto teóricas quanto práticas. Os profissionais convidados a pensarem e debaterem o tema geral e os temas específicos do evento compõem um time de competência comprovada na gestão, preservação e estudos conceituais relacionados ao processo de musealização de coleções em diferentes modelos conceituais de museus.

Para o Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz, primeiro Ecomuseu da cidade do Rio de Janeiro, inserido na estrutura da Secretaria Municipal de Cultura, publicar conjuntamente este livro que concentra as comunicações e pesquisas apresentadas durante o seminário em maio de 2014 é entender a relevância da pesquisa acadêmica e das experiências práticas no campo museal, possibilitando a difusão de algumas das expressivas experiências que são realizadas, no contexto brasileiro, no tratamento de coleções. O produto que chega às mãos dos leitores neste momento enquadra-se, portanto, enquanto projeto desenvolvido no Programa de Pesquisa deste Ecomuseu entre os anos de 2015 e 2016. Vale lembrar que o histórico de parcerias institucionais entre

a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro não são recentes, sendo o próprio Ecomuseu de Santa Cruz fruto de um destes trabalhos conjuntos. Entre 1991 e 1992, quando as autoridades municipais identificaram a possibilidade de criar o primeiro ecomuseu da cidade, foi consultada e convidada a participar do processo de implementação do museu a professora Teresa Scheiner, professora do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da UNIRIO.

Assim, acreditando que o trabalho em conjunto apresenta-se como extremamente salutar para as instituições, sobretudo no que se refere às possibilidades de pesquisa, avaliação e difusão de conhecimento, e ainda ressaltando a preocupação sempre presente do Ecomuseu de Santa Cruz em qualificar suas práticas e processos de musealização a partir dos estudos teóricos e das práticas de relevância já desenvolvidas, imprime-se a este trabalho valor de complemento às demais produções que ajudam a configurar o campo da Museologia. Espera-se que as reflexões contidas nestas páginas possam auxiliar seus leitores a embasar tomadas de decisões ou mesmo problematizar, avaliar e questionar os processos de musealização de coleções em seus recortes de atuação. Boa leitura!

Felipe Carvalho

Gerente do Ecomuseu do Quarteirão Cultural
do Matadouro de Santa Cruz

Apresentação

Os textos que compõem este livro são derivados das palestras realizadas no Seminário “Museologia, musealização e coleções: conexões para reflexão sobre o Patrimônio”, promovido pela Escola de Museologia, em conjunto com o Departamento de Estudos e Processos Museológicos e com o apoio da Revista Eletrônica Jovem Museologia¹, entre os dias 12 e 16 de maio de 2014. Esse evento integrou as atividades da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) na agenda da 12ª Semana Nacional de Museus promovida pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

A Semana Nacional de Museus no ano de 2014, atendendo à premissa de celebrar o Dia Internacional de Museus, abordou o tema sugerido pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) – “Museus: as coleções criam conexões”. Baseado nesta abordagem, o Seminário elaborado pela UNIRIO visou proporcionar debates sobre conceitos e práticas relacionadas aos processos de musealização e de patrimonialização que auxiliam na gestão das coleções musealizadas ou dos bens patrimonializados e, consecutivamente, na gestão e disseminação da informação e do conhecimento a eles relacionados.

Debater tais assuntos é sempre um desafio que pode ajudar a problematizar questões tão relevantes como a finalidade das ações museológicas – em especial, a organização e disseminação da informação dentro dos museus e sobre o patrimônio cultural – e como cada procedimento de musealização é propulsor de mudança social. Em última instância é demonstrar e refletir tendências para pensar: 1. a instituição museu, 2. os atos de colecionar e de musealizar, 3. as conexões que se estabelecem entre coleções, bem como entre coleções, informação e públicos, 4. o valor da informação produzida nos museus. Desta forma, publicar um livro com os resultados do Seminário é um esforço em não só contribuir para a formação dos alunos e ouvintes que tiveram a oportunidade de participar do evento, mas também colaborar para a consolidação de nosso campo de conhecimento, “a Museologia”. É, em última instância, também refletir sobre qual profissional e quais os perfis de trabalhos que queremos desenvolver! É tentar contribuir para o estímulo à reflexão acadêmica sobre a área de museus e da Museologia, estabelecendo redes de trabalho e espaços de debates.

¹ A participação da Revista Eletrônica Jovem Museologia foi fundamental para a criação da programação visual e divulgação do evento, ações que ficaram exclusivamente sob a responsabilidade dos alunos membros do Conselho da Revista.

Importante destacar que o trabalho conjunto foi a tônica tanto do Seminário quanto da publicação. Idealizados no âmbito das ações do “Grupo de Estudo e Pesquisa em Museologia, Conhecimentos Tradicionais e Ação Social” (GEMCTAS), ficaram sob a coordenação-geral da professora Elizabete de Castro Mendonça. A referida professora também coordenou o Simpósio “Conservar para conectar: o desafio no que tange às coleções arqueológicas” e dividiu, com a professora Alejandra Saladino, a coordenação do Simpósio “Coleções e sítios arqueológicos musealizados: desafios para a gestão e socialização do patrimônio”. No entanto, a abordagem múltipla sobre o tema do evento só foi possível com o valioso trabalho de idealização, coordenação e mediação dos demais simpósios assim distribuídos: Simpósio “Musealização e Patrimonialização: conceitos e práticas”, professor Bruno César Brulon Soares; Simpósio “Coleções: fissões, autonomia e energia”, professor Anaildo Bernardo Baraçal; e Simpósio “Meio Ambiente, Paisagem e Desenvolvimento: as múltiplas relações do patrimônio verde”, professora Luísa Maria Gomes de Mattos Rocha.

O Simpósio **Musealização e Patrimonialização: conceitos e práticas** teve como meta refletir sobre termos, conceitos, questões sobre os delineamentos teóricos, práticas e problemáticas relativas aos processos de musealização e/ou patrimonialização de referências culturais. As professoras Diana Farjalla Correia Lima e Lygia Segalla atuaram como palestrantes. A primeira é professora do Departamento de Estudos e Processos Museológicos (DEPM/UNIRIO) e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS – UNIRIO/MAST). A segunda é professora da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF).

O Simpósio **Coleções: fissões, autonomia e energia** teve como objetivo apresentar diferentes abordagens conceituais sobre a relação entre Coleção e Musealização, seus nexos curatoriais e enfoques institucionais em espaços públicos e privados. Nesse simpósio atuaram como palestrantes: Bruno César Brulon Soares (professor do DEPM/UNIRIO e vice-presidente do Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM – do Conselho Internacional de Museus – ICOM); Daniel Barretto (museólogo do Museu Nacional de Belas Artes – MNBA/IBRAM); Laura Abreu (curadora da coleção de gravura do Museu Nacional de Belas Artes – MNBA/IBRAM); e Mariana Estellita Lins Silva (museóloga do Instituto Rubens Gerchman).

O terceiro Simpósio, **Meio Ambiente, Paisagem e Desenvolvimento: as múltiplas relações do “patrimônio verde”**, refletiu sobre os caminhos da musealização do “patrimônio verde” tendo como base abordagens oriundas das múltiplas relações entre sociedade, meio ambiente e

desenvolvimento, e seus sentidos específicos estabelecidos no contexto político-social brasileiro, que subsidiaram os processos de institucionalização da temática ambiental. Contribuíram para esse debate Tereza Cristina Scheiner (coordenadora do PPG-PMUS – UNIRIO/MAST –, professora do DEPM/UNIRIO e vice-presidente do Conselho Internacional de Museus – ICOM) e Luiz Prado (consultor do Banco Mundial).

No quarto Simpósio, ***Coleções e sítios arqueológicos musealizados: desafios para a gestão e socialização do patrimônio***, o debate pautou-se nas questões relativas às responsabilidades e ao quadro atual das políticas de salvaguarda e socialização do patrimônio arqueológico. Para esse debate, teve-se a contribuição de Claudia Rodrigues Carvalho (diretora do Museu Nacional, professora do Departamento de Antropologia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), Cristina Bruno (diretora do Museu de Arqueologia e Etnologia e professora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo), Gilson Rambelli (professor do Departamento de Arqueologia e do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe), Fabiana Comerlato (professora do Curso de Graduação em Museologia da Universidade Federal do Recôncavo Baiano), Vera Mangas (coordenadora de Patrimônio Museológico, do Departamento de Processos Museais, do IBRAM) e Pedro Colares da Silva Heringer (museólogo e diretor substituto do Museu de Arqueologia de Itaipu do IBRAM).

O quinto Simpósio, ***Conservar para conectar: o desafio no que tange às coleções arqueológicas***, teve como objetivo refletir sobre as bases teóricas e práticas da conservação de coleções e sítios arqueológicos e seu papel nas políticas de preservação. Participaram como palestrantes Conceição Lages (diretora do Centro de Ciências da Natureza e professora do Curso de Graduação em Arqueologia e Conservação de Arte Rupestre e do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade Federal do Piauí), Marcus Granato (coordenador de Museologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins, vice-coordenador e professor do PPG-PMUS – UNIRIO/MAST) e Mara Vasconcellos (conservadora-restauradora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia).

Todos os palestrantes foram convidados pela sua trajetória acadêmica e/ou profissional em relação aos temas propostos para o Seminário. As apresentações resultaram em uma coletânea de onze textos que, somados com mais dois textos de coordenadores de simpósios, foram dispostos ao longo desta publicação em cinco unidades temáticas, a saber: *Musealização e Patrimonialização: conceitos e*

práticas; Coleções: fissões, autonomia e energia; Meio Ambiente, Paisagem e Desenvolvimento: as múltiplas relações do "patrimônio verde"; Coleções e sítios arqueológicos musealizados: desafios para a gestão e socialização do patrimônio; e Conservar para conectar: o desafio no que tange às coleções arqueológicas.

O texto intitulado *Musealização: a interpretação pela voz do campo*, de autoria da professora Diana Farjalla Correia Lima, sob a perspectiva da análise dos termos e conceitos do campo museológico, aborda os entrelaces da Museologia e do Patrimônio, enfocando sua reflexão nos processos Musealização e Patrimonialização como forma de interpretar as questões teóricas e práticas modeladas como significações de distinção emprestadas aos bens.

O texto *Entendendo a Musealização como conceito social: entre o dar e o guardar*, de autoria do professor Bruno Brulon, analisa o lugar da Museologia como ciência social tendo a musealização como um de seus conceitos centrais.

Em *Quando as coleções de museus criam conexões: reflexões sobre musealização e descolonização no Musée du Quai Branly*, o mesmo autor – Bruno Brulon – reflete sobre os processos de musealização colocados em prática pelo *Musée du Quai Branly*, buscando entender a constituição da cadeia museológica no contexto francês, e traça algumas das características inerentes à prática da musealização.

O texto, de autoria da historiadora da arte Laura Abreu, *Estudo de uma coleção: estabelecendo nexos*, apresenta resultados de estudo realizado a partir de duas obras da coleção de gravura italiana do Museu Nacional de Belas Artes/MNBA e demonstra a relevância da realização de pesquisas em museus.

Em *Olhares sobre a coleção de arte africana do Museu Nacional de Belas Artes*, o museólogo Daniel Barretto analisa o discurso institucional, com base em levantamentos históricos sobre as exposições e bibliografia publicada pelo Museu Nacional de Belas Artes que abordaram a coleção de arte africana que pertence ao museu.

No sexto texto, *Os paradigmas da arte contemporânea e os desafios para as coleções de artista: o caso do Instituto Rubens Gerchman – IRG*, a museóloga Mariana Estellita Lins Silva, por meio do trabalho de conservação e documentação museológica desenvolvido pelo Instituto Rubens Gerchman, analisa os desafios impostos à preservação de coleções de arte contemporânea no âmbito das práticas museológicas.

O texto da professora Luísa Rocha, *Meio Ambiente, Paisagem e Desenvolvimento: as múltiplas relações do Patrimônio Verde*, analisa, sob o prisma da Museologia e do Patrimônio, a relação entre meio ambiente, paisagem e desenvolvimento. Para tal reflexão aborda a inscrição da Paisagem Cultural do Rio de Janeiro na Lista do Patrimônio Mundial.

A professora Teresa Scheiner, no texto *Formação para Museus, Meio Ambiente e Desenvolvimento: discursos tradicionais, novas abordagens*, apresenta as ações de ensino, pesquisa e extensão da Escola de Museologia/UNIRIO e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio/ UNIRIO/MAST, que perpassam a relação museologia, patrimônio, meio ambiente e desenvolvimento.

O texto *Coleções e sítios arqueológicos musealizados: desafios para a gestão e socialização do patrimônio*, elaborado pela professora Maria Cristina Oliveira Bruno, com base em princípios da museologia, apresenta desafios para a gestão e socialização do patrimônio arqueológico em contexto brasileiro.

Em *A musealização do Patrimônio Cultural Subaquático: algumas reflexões*, o professor Gilson Rambelli, sob a luz da Arqueologia Pública, destaca a importância da musealização de sítios arqueológicos subaquáticos no Brasil como uma das ferramentas de gestão e preservação.

O texto *Conservação arqueológica: desafios para formação e atuação interdisciplinar*, da conservadora-restauradora Mara Lúcia de Vasconcelos, indica – e reflete sobre – cinco pontos que influenciam de forma negativa a preservação das coleções arqueológicas brasileiras, a saber: as especificidades do processo arqueológico, a emergência da arqueologia de salvamento, a infraestrutura dos espaços de salvaguarda, as políticas públicas de preservação e a formação de recursos humanos especializados.

No texto *Metodologias de Conservação e Caracterização Microanalítica de Objetos Arqueológicos Metálicos*, a museóloga e arqueóloga Guadalupe Campos e o professor Marcus Granato apresentam resultados de um projeto de pesquisa que realizou estudos para o desenvolvimento de metodologias de conservação e caracterização de acervos metálicos arqueológicos, de forma a contribuir para sua melhor preservação e conhecimento.

O texto *Conservação de sítios de Arte Rupestre*, de autoria dos professores Maria Conceição Lage e Welington Lage, apresenta e analisa exemplos de resultados de trabalhos de conservação executados em sítios de Arte Rupestre, principalmente no nordeste do Brasil, desde a década de 1990.

Cada capítulo ora apresentado resulta de esforços de professores, pesquisadores e profissionais de distintas áreas do conhecimento (Museologia, História, Arqueologia, Conservação-Restauração, entre outras) que atuam diretamente sobre a temática. O intuito da reunião destes textos não é apresentar respostas pragmáticas, mas apontar problemas, desafios e perspectivas, que possibilitem a reflexão sobre o papel da Museologia, seu diálogo com diferentes áreas de conhecimento, sua inserção nos debates e metas vinculadas às políticas públicas para área da cultura, em especial relacionadas aos processos de Patrimonialização e de Musealização de coleções. Nessa perspectiva, a motivação que levou à formulação do evento e à publicação dos trabalhos foi expor a diversidade de vozes, conhecimentos e proposições que se dispõem a refletir sobre tais processos que auxiliam na gestão das coleções musealizadas ou dos bens patrimonializados e, consecutivamente, na gestão e disseminação da informação e do conhecimento a eles relacionados.

Por fim, é importante destacar nosso agradecimento à Secretaria Municipal de Cultura, da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, na pessoa do museólogo Felipe Carvalho (Gerente do Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz), pela parceria nas ações que viabilizaram esta publicação. Parceria dessa natureza é fundamental para que tanto a Escola de Museologia da UNIRIO quanto os museus da Secretaria Municipal de Cultura mantenham entre suas metas a de somar-se aos esforços de instituições que, dentro do cenário nacional, contribuem para a divulgação e ampliação dos debates sobre o campo da Museologia (seu papel na sociedade contemporânea, seus desafios e perspectivas). O agradecimento estende-se aos autores pela disponibilidade para expor ideias e revelar experiências que contribuem para o debate sobre a temática, além da confiança que garantiu o êxito da publicação.

Elizabete de Castro Mendonça

Coordenadora-Geral do Seminário: "Museologia, Musealização e Coleções: conexões para reflexão sobre o Patrimônio Cultural"

Unidade 1:
Musealização e
Patrimonialização:
conceitos e
práticas

Capítulo 1:

Musealização: a interpretação pela voz do campo¹

Diana Farjalla Correia Lima^{2 3}

Resumo

A pesquisa no entrelace da Museologia e Patrimônio enfoca nos processos Musealização e Patrimonialização o exercício do poder simbólico em contexto dos bens culturais e sua representação nas atribuições de valor avalizadas em contexto social que, no entanto, significam um modelo de apropriação cultural caracterizando uma natureza intervencionista e tutelar. O artigo atual destaca o recorte Musealização. Interpreta, sob a perspectiva da análise dos termos e conceitos do campo museológico que lhes estão ligados, as questões teóricas e práticas modeladas como significações de distinção emprestadas aos bens. Tais designações valorativas e as explicitações dadas respaldam a apropriação conceitual e operacional que são aplicadas às manifestações culturais qualificadas como bens simbólicos e, então, associadas ao ambiente do pertencimento cultural dos grupos sociais. Desse modo, a interpretação do campo as faz demandar tratamento especializado a cargo dos agentes culturais, instituições museológicas e profissionais de museus que por causa do poder simbólico são, no imaginário social culturalmente, dotados para orientar e supervisionar a preservação da herança coletiva para as gerações futuras.

Palavras-chave

Musealização. Terminologia museológica. Bem cultural. Poder Simbólico. Museu. Patrimonialização.

Abstract

The research on the interlace of museology and heritage focuses the processes of Musealization and Patrimonialization as an exercise of symbolic power in context of cultural assets and its representation as a distinctive value in social context, however, each process has the sense of cultural appropriation featuring an act of intervention and tutelary. The current articles highlights the Musealization actions and interpret them under the perspective of terms and concepts of the museological field to which they are connected, and to the theoretical and practical issues which were modeled as meaning of distinction to the cultural assets. Such designations and evaluative explanations support the conceptual and operational appropriation that are applied to cultural events qualified as symbolic assets and are included to the context of cultural belonging of social groups. Thus, the interpretation of the field requires specialized treatment in charge of cultural agents, museological institutions and museum professionals who, because of the symbolic power, are in the social image culturally endowed to guide and oversee the preservation of collective heritage for future generations.

Keywords

¹ Artigo derivado da pesquisa (produtividade) apoiada pelo CNPq: "Patrimonialização e Musealização – Bem Cultural Imaterial: da Sombra ao Valor Nacional e Mundial".

² Museóloga: graduação: Museus Artísticos, 1975; e Museus Históricos, 1976, Museu Histórico Nacional, (MHN/UFRJ); mestrado: Memória Social e Documento, UNIRIO (1996); doutorado: Ciência da Informação, IBICT/ECO-UFRJ (2003). Professora: Curso de Graduação em Museologia, UNIRIO, e Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST.

³ diana@mls.com.br

Apresentação

Ao iniciarmos nosso artigo reiteramos nossos agradecimentos à Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, na pessoa da sua diretora, Professora Doutora Elizabete de Castro Mendonça, e do meu colega com o qual compartilho a coordenação do Curso de Museologia, Professor Doutor Bruno César Brulon Soares, pelo convite para participar das comemorações acadêmicas por ocasião da 12ª Semana Nacional de Museus (12–16/maio/2014), “Seminário Museologia, Musealização e Coleções: conexões para reflexão sobre o Patrimônio Cultural”, tendo como incumbência fazer a palestra de abertura (12 de maio) enfocando tema relacionado à Musealização.

O assunto sugerido pelos organizadores do evento para nossa apresentação reflete um segmento da pesquisa “Musealização e Patrimonialização - Termos e Conceitos da Museologia em ação: identificando e explicitando indicadores teórico-práticos para aplicação”, desenvolvida com apoio do CNPq desde 2013, cuja abordagem no campo museológico representa o que denominamos, desde o início, enlace ou entrelace Museologia e Patrimônio, ou seja, as interações que se dão nesse espaço.

A investigação representa nosso Grupo de Pesquisa CNPq, “Campo da Museologia, perspectivas teóricas e práticas, musealização e patrimonialização” e integra uma de suas linhas de pesquisa, a saber: “Termos e Conceitos da Museologia”; assunto de pesquisa que, igualmente, se faz presente no quadro de temas do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST. Na UNIRIO, a Professora Doutora Tereza Scheiner tem atuado como nossa pesquisadora enfocando outros termos e conceitos usados no campo.

Completando a apresentação do perfil temático geral da pesquisa, cabe-nos lembrar que a investigação começou na UNIRIO, em 2005 (projeto apresentado em 2004), na qualidade de ramo brasileiro do projeto permanente *Terms and Concepts of Museology*, ICOFOM, *International Council for Museology*, Comitê Internacional para a Museologia, Conselho Internacional de Museus, *International Council of Museums*, ICOM, e sob coordenação internacional de André Desvallées, na França.

Portanto, o ambiente acadêmico da UNIRIO abriu espaço para iniciarmos o processo de investigação da terminologia museológica no nosso país e, então, em novas perspectivas interpretativas, realizarmos a análise dos termos e conceitos próprios ou que foram apropriados pela Museologia.

Tal condição proporcionada pela UNIRIO que, agora em particular, vem sendo apoiada pela categoria pesquisa de produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, possibilitou darmos continuidade aos trabalhos. E também nos coloca em situação peculiar para pesquisas, considerando sermos um país cuja profissão de museólogo é regulamentada, habilitando profissionais para atuar no campo por meio de mais de uma dúzia de cursos de graduação em Museologia e três cursos de pós-graduação *stricto sensu*.

Desse modo, o Brasil descerra possibilidades para desenvolver estudos sobre questões museológicas que tanto podem ser similares ao redor do mundo, como absolutamente particularizadas por problemáticas e soluções de reflexão e ação local. Por conseguinte, contribuir com novas interpretações, condição da Linguagem de Especialidade da Museologia, representação do pensar e do agir do campo, torna-se elemento fundamental no processo de consolidação do nosso domínio do conhecimento.

Em nossa vida acadêmica, os últimos nove anos tiveram parte de nossas atividades reservada para a coordenação da pesquisa dedicada ao entrelace Museologia-Patrimônio. E o tempo decorrido tem dado a perceber o quanto caminhamos, sem esquecer a colaboração dos nossos dez jovens bolsistas de Iniciação Científica, alunos do Curso de Museologia, os quais fazemos questão de nomear pelo trabalho realizado, bem como pelos bons momentos desfrutados em meio a incertezas e dificuldades que, usualmente, rondam as pesquisas.

| TERMOS / CONCEITOS ENFOCADOS (DFCL) | BOLSISTAS 2005/atual |
|---|--|
| 1 - Patrimônio material: representações gênese e atualidade - herança cultural, monumento, bem. Coleção e acervo (especificidades). | 1- Igor Fernando Rodrigues da Costa (2005/2008). |
| 2 - Patrimônio material e <u>Patrimonialização</u> // atributos simbólicos. | 2 - Martha Rebello Varela Guedes (2007/2009). |
| 3 - Documentação/Informação em Museologia e contexto da Musealização: documentação museológica, indexação, gestão, catalogação, inventário, registro, tombamento. | 3 - Bernardo de Barros Arríbada (2007/2009). |
| 4 - Museu Virtual: a autodenominação e as tipologias. | 4 - Pedro de Barros Mendes |

| | |
|---|---|
| | (2007/2009). |
| 5 - Museu Comunitário – categorização/exemplificações. | 5 - Marcelly Marques Pereira (2009/2010). |
| 6 - Patrimônio Intangível: da invisibilidade à Patrimonialização (1931 até atualidade). | 6 - Camila Silveira de Pinho (2009/2011). |
| 7 - Patrimônio Intangível: representação pela Musealização. | 7 - Leyanne Carolina Lourenço de Azevedo (2011/2013). |
| 8 - Patrimônio Industrial: aspectos da Patrimonialização e Musealização. | 8 - Leonardo da Silva Villeth Menezes (2010/2013). |
| 9 - Patrimonialização: políticas/indicadores teórico-práticos – representação/valores. | 9 - Maria Pierro Gripp (2013/atual). |
| 10 - Musealização: políticas/indicadores teórico-práticos – representação/valores. | 10 - Livia de Oliveira Botelho (2013/atual). |

Em virtude das diferentes circunstâncias que envolvem uma palestra e um texto, foi necessário amenizar as diferenças entre as linguagens oral e escrita. Fizemos adaptações para adequar à forma escrita os apontamentos básicos apresentados em *power point*.

Enquanto uma palestra nos permite expor, comentando o tema ponto a ponto com auxílio das nuances da voz e sublinhar questões, usar de recursos eletrônicos que nos deixam ir e vir, ligar e religar as ideias inscritas nos *slides* ao toque do *clic*, a redação de um texto atende a princípios diferentes. Implica em outro modo de expressar nosso pensamento, diríamos que se impõe uma linearidade pela forma silenciosa da narrativa.

Por isso, buscamos na redação fazer a nossa voz ser percebida como se estivéssemos em um espaço de interlocução.

1. Musealização: a fundamentação que apoia a pesquisa

A Musealização assim como a Patrimonialização são processos estudados na pesquisa tendo o apoio teórico de Pierre Bourdieu ao focalizar o poder simbólico e sua ação nos campos do conhecimento. Agora, destacamos somente o recorte selecionado para o enfoque do artigo, isto é, a Musealização.

Nosso olhar no contexto geral da investigação está dirigido ao espaço intelectual e da prática museológica, no qual a atuação do poder simbólico ocorre revestida de diversas formas, as quais se perfilam modelando intervenções apropriadoras em manifestações culturais.

Esclarecendo: estamos falando de apropriação de cunho cultural cuja interferência representa uma ideia – o mesmo que uma imagem, um pensamento – sustentada por um discurso de agentes, entidades e profissionais, sedimentada em interpretações qualificadoras dotadas de atributos que estabelecem valores e caracterizam o elemento objeto da musealização, destacando-o. Por esse modo, justificam-se os procedimentos que compõem atividades realizadas em um quadro prático compreendidas como de nível especializado, adequadas às especificidades de um contexto de supervisão. Esse conjunto de modelo e de ação quer identificado como de sentido político, institucional, técnico, legal, ou qualquer outra interpretação, é reconhecido como socialmente apropriado por força da legitimação inerente ao exercício do poder simbólico.

O ambiente teórico no qual se insere nossa pesquisa destaca fundamentos que tratam da questão da simbolização na dimensão cultural. Estamos lidando, assim, com os elementos que a Museologia reconhece como bens culturais – em sentido largo porque engloba aqueles de origem natural – que são componentes do universo e estão sob a tutela da forma institucional Museu, cabendo-nos lembrar quer seja uma instituição que se dedica a acervos cujos itens são objetos, ou tratando de territórios *in natura* ou agenciados, estando habitados ou constituindo meros vestígios e, ainda, qualquer outro elemento isolado ou compondo um conjunto sobre o qual recaia a ação musealizadora, intervindo e definindo como de tal qualificação (apropriando-se...).

Nesse ambiente estamos perpassando algumas formas de apresentações culturais que estão associadas a conceituações envolvendo o poder simbólico, força cultural que se instala para com hegemonia e habilidade agir revestida de estratégias. E em se tratando de bens simbólicos inseridos nas dimensões da materialidade e da imaterialidade das manifestações dá-se a ação cujo ponto basilar é a questão da preservação, imagem cujo fundo explicativo desse procedimento é afirmar-se como modalidade para conservar e transmitir os valores culturais às gerações futuras.

E o espaço de ocorrência da força simbólica é o campo do conhecimento, um local dos saberes que, exatamente, por ser o lugar de tal ação é, também, onde acontecem os poderes, desse modo, saber e poder se encontram em franca coexistência. Embora sendo um território não palpável, afirma-se na sua representação perceptível como demarcado e lastreado pelo conhecimento que lhe é específico, diferenciado dos demais campos, por consequência, particularizando-se e conformando-se

segundo um aspecto que Bourdieu denomina “distinção” (1989, p.11-12), identificando-se sob um padrão conceitual e prático, uma “marca”.

E, assim, o campo do conhecimento elabora suas próprias modalidades normativas que se refletem nas formas vigentes e materializadas das suas instituições e dos seus profissionais e, por essa maneira, constrói um eficiente modelo, a especialização, referenciando o que se caracteriza como um “capital cultural” (BOURDIEU, 1989, p.153). Tal construção acumulada de saberes (e poderes...) tem sua dimensão avaliada e referendada por um grau de reconhecimento da atividade cultural, a “competência” do campo (BOURDIEU, 1989, p.61), dos seus profissionais e que se associa ao domínio da especialidade modelada.

Nesse encadeamento reflexivo que estamos fazendo há um elemento essencial. Se o desconhecêssemos não seria factível fazermos a pesquisa pela impossibilidade de compreendermos o nosso próprio campo da Museologia, porque não conseguiríamos ‘decodificar’ a literatura especializada ou qualquer coisa que nos fosse dita.

Estamos falando da capacidade de intercomunicação que os integrantes do território museológico devem dominar e está relacionada ao capital e à competência que precisam deter acerca das características da participação no cotidiano do campo. As características que estamos tratando são as propriedades identificadas ao domínio de uma linguagem comum, porque deve ser inteligível e de posse coletiva dos membros, isto é, a Linguagem de Especialidade ou linguagem profissional, ambiente terminológico no qual a Musealização é um termo/conceito básico do campo que deve ser entendido por todos os membros.

A terminologia de um campo é reveladora do perfil de um espaço de saber, dos seus limites que, embora não visíveis, formalizam o desenho que abrange os conteúdos definidores das suas diferenças estabelecidas com os outros campos e funcionam como sua marca de identificação. A sua linguagem é, interpretando a perspectiva teórica de Bourdieu, uma estratégia da dominação que investe na proteção da sua particularidade e, ao mesmo tempo, exhibe o retrato expressivo das reflexões teóricas e das atividades específicas que unem os seus integrantes.

A Linguagem de Especialidade da Museologia é sua marca de distinção, um patrimônio dotado de complexidades, gradações, permanências, ressignificações. É a conquista simbólica que circula na interioridade do campo desfrutada em nível coletivo pelas instâncias especializadas como, por exemplo, as seguintes entidades brasileiras: Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico,

Arqueológico, Artístico e Turístico, CONDEPHAT, São Paulo (contexto local); Instituto Brasileiro de Museus, IBRAM, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, (contexto nacional); e as entidades internacionais: Conselho Internacional de Museus - *International Council of Museology*, ICOM, Conselho Internacional de Monumentos e Sítios - *International Council on Monuments and Sites*, ICOMOS, e Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - *United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization*, UNESCO. E, também, no nível individual, no aspecto que é usufruto dos especialistas individuais: os museólogos.

2. Musealização: as vozes do campo emitem interpretações

No campo da Museologia nossa pesquisa se deparou com o poder simbólico representado no plano das ideias e orientando a rota que leva à sua execução no nível das ações. Foi o que verificamos nos exemplos coletados nas fontes tradicionais consultadas, em especial, as que se dedicam à abordagem da linguagem profissional e àquelas cujos textos em seus conteúdos estão permeados de explicações configuradas em definições e exemplificações, portanto, conceituando questões que o campo aborda e apresentando-se sob a forma de termos especializados de domínio dos membros, inclusive, legislação e textos de conteúdo normativo.

Na pesquisa as explanações identificadas nas fontes como representações do poder simbólico, tanto no que diz respeito à Musealização, assunto do presente artigo como ao processo de Patrimonialização foram interpretadas e estão sendo organizadas obedecendo a critério temático. Cada forma de representação foi denominada indicador temático teórico-prático. A partir de cada um deles está sendo formulada a reflexão que dará lugar ao encerramento da nossa investigação.

E a guisa de ilustração sobre o que vimos estudando, vamos apresentar uma síntese por meio de um recorte com reduzido número de indicadores em virtude do espaço que o artigo demanda. Em nossa pesquisa foram incluídos em um quadro analítico, interpretativo das peculiaridades ligadas à apropriação cultural e sua legitimação, que nomeamos de Significações-Atributos e Juízo-Atitude, portanto, representando os conteúdos do processo nos sentidos, valoração, critérios, ponderações e procedimentos determinantes para as posturas conceituais e práticas destinadas a exercer a intervenção.

-- 1 -- Iniciamos pela interpretação relacionada à situação que o campo reconhece como mudança de estado.

É quando algo deixa de ser olhado no extrato que é próprio da sua natureza para ser interpretado como um item musealizado, portanto, ingressando em nova categoria conceitual e funcional. Ação que lhe assegura um novo valor, um atributo cultural que lhe é dado, melhor dizendo, determinando a condição de bem cultural, bem simbólico por excelência.

Essa passagem de uma condição original para outra de diversa ordem é questão já tratada por André Desvallées, faz alguns anos, como se pode ler na sua publicação *Terminología Museológica. Proyecto Permanente de Investigación*, editada em 2000 sob auspícios do ICOFOM LAM/ICOFOM.

No texto, ele menciona a ideia da separação e da suspensão, interpretações que foram colhidas em textos de André Malraux e Jean-Louis Déotte, e, segundo Desvallées, as datas das edições são, respectivamente, 1951 e 1986.

A imagem utilizada por Desvallées indica a ocorrência de um ato de afastamento, uma condição de algo que se teria tornado incompleto na sua feição original pelo deslocamento conceitual, portanto, ocasionando um processo de modificação que intenta compensar pela ressignificação (ou completar...). A nova situação é estabelecida a partir da intervenção feita pela Musealização e explicada pelo autor:

Separação - Primeira etapa da operação de **musealização**, na qual as **coisas reais** são separadas do seu ambiente de origem e adquirem o status de **objetos de museu** ou **musealias**. Lá onde André MALRAUX afirmou que o Museu "separa" a obra do mundo, alguns filósofos, como Jean-Louis DÉOTTE, qualificam, adequadamente, de "suspensão" a operação de musealização [...]. E, a esse fato, Déotte denomina "suspensos" os objetos de museus" (DESVALLÉES, 2000, p.72, grifo do autor) ⁴.

Anos depois, o texto do qual retiramos a citação (2000) foi publicado, ligeiramente alterado, nas obras *Concepts clés de muséologie* e *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (2010 e 2011 respectivamente) ambas tendo François Mairesse como co-autor.

A seguir o trecho:

A musealização começa com uma etapa de separação (Malraux, 1951) ou de suspensão (Déotte, 1986): os objetos ou as coisas [coisas reais] são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que os constituía (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2011, p.251, tradução nossa) ⁵.

⁴ Desvallées -- "**Séparation**. n. f - Première étape de l'opération de **muséalisation**, par laquelle les **vraies choses** sont séparées de leur milieu d'origine et acquièrent le statut d'**objets de musée** ou de **muséalies**. Là où André MALRAUX énonçait que le musée «séparait» l'oeuvre du monde, certains philosophes, comme Jean-Louis DÉOTTE, qualifient, à juste titre, de «suspension» l'opération de muséalisation [...]. Et, de ce fait, DÉOTTE dénomme «suspens» les objets de musées".

⁵ Desvallées e Mairesse -- "La muséalisation commence par une étape de séparation (Malraux, 1951) ou de suspension (Déotte, 1986): des objets ou des choses (vraies choses) sont séparés de leur contexte d'origine pour être étudiés comme

A intervenção do processo de Musealização ao transformar o sentido e a função do que era próprio do objeto incide em aspecto de apropriação tomando-o, desse modo, sob sua zona de interferência e responsabilidade, a tutela.

-- 2 -- O processo de musealizar, como mencionamos em tópico antecedente (2. Musealização: a fundamentação que apoia nossa pesquisa), baseia-se no objetivo de preservar, conservar.

Além de explicitações de autores da Museologia há também dispositivos legais.

E escolhemos para ilustrar o exemplo de um formato legislativo contemplando a entidade responsável pela política nacional aplicada aos museus brasileiros:

Art. 2º Para os fins desta Lei, são consideradas:

[...]

III – atividades museológicas: os procedimentos de seleção, aquisição, documentação, preservação, conservação, restauração, investigação, comunicação, valorização, exposição, organização e gestão de bens culturais musealizados [...].

Art. 3º O Ibram tem as seguintes finalidades:

[...]

II – estimular a participação de instituições museológicas e centros culturais nas políticas públicas para o setor museológico e nas ações de preservação, investigação e gestão do patrimônio cultural musealizado [...] (BRASIL. Lei nº 11.906 de 20/01/2009 - Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, grifo nosso).

-- 3 -- A destinação de conservar, manter, está sustentada pelo entendimento de serem os bens musealizados um patrimônio das coletividades, daí o sentido de uma herança coletiva para os grupos atuais e com destino aos descendentes.

É a construção cultural emprestada para compreender a manifestação da memória social e afigurar-se como um arco cobrindo dos menores grupos aos mais extensos e abrangendo várias qualificações.

Tratando da perspectiva da composição “Musealização e memória: relações técnico-conceituais”, autor do campo explica: “desempenha [...] o papel de promotor do processo de institucionalização da Memória que, em outros termos, é compreendido pela nova contextualização a partir da leitura museológica. [...] Portanto, a elaboração da ‘(re)criação interpretativa’ ” [...] (LIMA, 2008, p.41).

E, ainda, relacionando a Musealização ao aspecto da memória social e da identidade cultural, destacamos uma afirmativa representada nas vozes reunidas do campo e creditadas pelo Código de

documents représentatifs de la réalité qu'ils constituaient. Un objet de musée n'est plus un objet destiné à être utilisé ou échangé mais est amené à livrer un témoignage authentique sur la réalité”.

Ética do ICOM para Museus: versão lusófona, em sua parte 6, item Princípio: “Os acervos dos museus refletem o patrimônio cultural e natural das comunidades de onde provêm. Desta forma, seu caráter ultrapassa aquele dos bens comuns, podendo envolver fortes referências à identidade nacional, regional, local, étnica, religiosa ou política” [...] (ICOM-BR, 2009, p.23, grifo nosso).

-- 4 -- Outro indicador se firma na ambiência musealizadora e refere-se ao atributo com valor de testemunho, um sentido de comprovação, o que expressa sua relevância. E como os demais indicadores levantados estão associados à preservação e de acordo com ótica justificadora para a transformação em um bem cultural.

Retomamos o mesmo dispositivo legal já citado na medida em que reflete em nível nacional, Brasil, a política vigente e coaduna com o entendimento do campo, por conseguinte, teoria e prática ligadas à interpretação dada aos bens musealizados.

Art. 2º Para os fins desta Lei, são consideradas:

I – as instituições museológicas: [...] tendo ainda as seguintes características básicas:

a) a vocação para a comunicação, investigação, interpretação, documentação e preservação de testemunhos culturais e naturais;

II – bens culturais musealizados: o conjunto de testemunhos culturais e naturais que se encontram sob a proteção de instituições museológicas [...] (BRASIL. Lei nº 11.906 de 20/01/2009 - Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, grifo nosso).

-- 5 -- Compatibilizando com o valor testemunhal e dando-lhe o crédito de ser verdadeiro há a afirmativa que aponta a Musealização operando na dimensão da autenticidade, na medida em que expressar esse significado, autêntico, age como um atestado para a qualidade do bem.

No verbete Musealização, os autores Desvallées e Mairesse explicam que “Um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado mas posto a liberar um testemunho autêntico da realidade” (2011, p.253, grifo nosso) ⁶.

-- 6 -- Na esteira desse entendimento encontramos mais um sentido aplicado ressaltando o atributo que determina o valor de documento.

Assim, Menezes aponta “o processo de transformação do objeto em documento (que é, afinal, o eixo da musealização)” (1994, p.31, grifo nosso).

E, do mesmo modo, é considerado na categoria documento de acordo com Desvallées e Mairesse: “objeto-documento, musealizado” (2011, p.257) ⁷.

⁶ Desvallées e Mairesse -- “Un objet de musée n'est plus un objet destiné à être utilisé ou échangé mais est amené à livrer un témoignage authentique de la réalité”.

-- 7 -- Ainda, o valor de documento vem referenciar o aspecto da atividade de pesquisa, um dos pilares da produção de conhecimento a ser desenvolvida nos museus, e considerar os documentos musealizados como fontes de pesquisa.

Desvallées, em outra publicação precedente, assim se pronunciava: "Em um contexto de pesquisa, os **objetos de museu** são apropriadamente considerados documentos que alimentam a pesquisa" (2000, p.70, grifo do autor) ⁸.

-- 8 -- A frase nos leva a pensar em outra valoração atribuída, isto é, fonte primária de consulta, uma qualidade relevante para pesquisas, um item em dimensão representativa que o campo tem pelos bens que estão sob sua tutela.

Portanto, os "museus conservam referências primárias para construir e aprofundar o conhecimento", conforme o Código de Ética do ICOM para Museus: versão lusófona. (ICOM-BR, 2009, tópico 3, p.19), o que permite considerar o significado de fonte primeira.

-- 9 -- Outra modalidade de valorização está representada na institucionalização que atribui e formaliza a transformação, chancela o bem cultural e, assim, a face do poder simbólico faz-se aparente.

Em vista disso, o processo de musealizar se caracteriza por ser "uma decisão administrativa" e por "singularizar juridicamente" (DESVALLÉES, 2000, p.71, tradução e grifo nosso) ⁹.

-- 10 -- Por último e para encerrar esse tópico, focalizaremos uma característica original e de impacto que a Musealização encerra, ou seja, o seu processo age patrimonializando, explicando melhor, tem o efeito de duplo papel de acordo com Desvallées e Mairesse, "tudo que é musealizado é patrimonializado, mas tudo que é patrimonializado não é musealizado" (2011, p.254, tradução e grifo nosso) ¹⁰.

Novamente, a face estratégica do exercício do poder simbólico emerge e, nesse caso, vem apontar que o duplo resultado obtido pela Musealização não encontra similaridade na atividade da patrimonialização, pois esse processo não é dotado dessa condição tão conveniente para um poder à maneira do simbólico que, no caso museológico, se faz compreendido como combinado.

⁷ Desvallées e Mairesse -- "l'objet-document, musealisé".

⁸ Desvallées -- "Dans un contexte de recherche, les **objets de musée** sont eux-mêmes considérés comme des documents alimentant la recherche".

⁹ Desvallées e Mairesse -- "singulariser juridiquement /// une décision administrative".

¹⁰ Desvallées e Mairesse -- "tout ce qui est muséalisé est patrimonialisé, mais tout ce qui est patrimonialisé n'est pas muséalisé".

É uma exclusividade do musealizar, o que vem a dizer do alcance simbólico conceitual e operacional do processo.

3. Considerações finais

A apresentação dos dez itens que trouxemos significando interpretações valorativas atribuídas para as manifestações da natureza e cultura, que pela dinâmica da simbolização foram transmutadas da sua condição primeira para a categoria de Bens, revela a existência do poder simbólico transitando no processo musealizador e cujo *praemium*, ou benefício maior, é a própria Musealização.

O modelo conceitual e de procedimento da prática do campo transparece nas representações do processo permitindo elaborar a construção de um elenco de indicadores temáticos teórico-práticos que deixam ecoar a voz do poder da Musealização.

Foi a partir dessas formulações identificadas como componentes de um quadro de Significações-Atributos e Juízo-Atitude, representativas das interpretações dotadas de características criadas pelo campo, que verificamos serem ativas modeladoras das qualificações emprestadas aos bens culturais e, sobretudo, estarem inscritas e aceitas no imaginário social. Isso se dá por serem julgadas procedentes na medida em que se tornam avalizadas pelas instâncias e profissionais especializados, o que tornou aparato adequado para o exercício do poder simbólico sob o manto (justificável?) de preservar/conservar os testemunhos autênticos de um patrimônio coletivo, da herança identitária expressa nesses documentos, os bens culturais, fontes primárias de pesquisa que referenciam a memória social dos distintos grupos sociais nas múltiplas manifestações e relações com seu meio-ambiente em contexto da materialidade e imaterialidade.

Referências

BRASIL. **Lei n. 11.904 de 14/01/2009 - Institui o Estatuto de Museus...**, Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: jun. 2014.

BRASIL. **Lei nº 11.906 de 20/01/2009 - Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM...**, Cria o Instituto Brasileiro de Museus e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm>. Acesso em: jun. 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. Tradução de Sérgio Miceli. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos). Textos escolhidos de Pierre Bourdieu por Sergio Miceli.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989. (Memória e Sociedade).

ICOFOM - International Committee for Museology. Synthesis of the Symposium - Session 4: Heritage, Preservation, Research, Object, Collection, Musealization. In: ICOFOM (32) ANNUAL SYMPOSIUM - **Museology: back to Basics**. 2009. Liège, Mariemont: ICOFOM. p. 12-23. (ISS 38). Disponível em: <http://network.icom.museum/fileadmin//user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%Suppl-Engl.pdf>. Acesso em: jun. 2014.

DESVALLÉES, Andrée. **Terminología Museológica. Proyecto Permanente de Investigación**. ICOFOM, ICOFOM LAM (ICOM). Rio de Janeiro: Tacnet Cultural. 2000. 1 CD ROM.

DESVALLÉES, A., MAIRESSE, F. (Ed). **Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie**. Paris: Armand Colin, Centre National du Livre. 2011. 2 v.

ICOM - The International Council of Museums. **Home**. Disponível em: <<http://icom.museum/>> Acesso em: jun. 2014.

ICOM BR- Comitê Brasileiro do ICOM. **Código de ética para museus do ICOM: versão lusófona**. São Paulo: ICOM BR, Governo do Estado de São Paulo, 2009. 31 p. Disponível em: <www.museupm.com.br/legislacao/codigoEtica.pdf>. Acesso em: jun. 2014.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Herança Cultural (re)interpretada ou a Memória Social e a instituição Museu: releitura e reflexões. **Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS UNIRIO/MAST**. Rio de Janeiro, **PPG-PMUS UNIRIO/MAST**, v. 1, n. 1, 2008, p. 33-43. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/4/2>>. Acesso em: jun. 2014. Texto baseado em paper apresentado no Simpósio ICOFOM - Museologia e Memória. (ICOFOM)/(ICOM), Rio de Janeiro, 1997. (ICOFOM Study Series - ISS 27).

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia, campo disciplinar da musealização e fundamentos de inflexão simbólica: 'tematizando' Bourdieu para um convite à reflexão. **Museologia e Interdisciplinaridade - PPGCI UnB**. Brasília, PPGCI UnB, v. 2, n. 4, p. 48-61, 2013. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/museologia/article/view/9627/7117>>. Acesso em: jun. 2014.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas - Museologia e Patrimônio**, Belém, MPEG. v. 7, n. 1, p. 31-50, jan/abr, 2012 Disponível em: <www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a04v7n1.pdf> e também em <[http://www.museu-goeldi.br/editora/bh/artigos/chv7n1_2012/museologia\(lima\).pdf](http://www.museu-goeldi.br/editora/bh/artigos/chv7n1_2012/museologia(lima).pdf)>. Acesso em: jun. 2014.

MENSCH, Peter van. **Museology and management: enemies or friends? Current tendencies in theoretical museology and museum management in Europe**. 2003. Disponível em: <http://www.icom-portugal.org/multimedia/File/V%20Jornadas/rwa_publ_pvm_2004_1.pdf> Acesso em: jun. 2014.

MENSCH, Peter van. **Towards a methodology of museology**. Zagreb: 1992. Não paginado. (PhD thesis, University of Zagreb).

MICELI, Sergio. Introdução: a força do sentido. In: BOURDIEU, **A economia das trocas simbólicas**. Tradução Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos). Textos escolhidos de Pierre Bourdieu.

SCHÄRER, Martin. Things + Ideas + Musealization = Heritage a Museological approach. **Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS UNIRIO/MAST**, Rio de Janeiro, PPG-PMUS UNIRIO-MAST, v. 2, n.1, p. 85-89, jan/jun 2009. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/50/39>>. Acesso em: jun. 2014.

STRÁNSKÝ, Z. Z. Documents de Travail en Muséologie (DOTRAM). In: ICOFOM - International Committee for Museology, ICOM - International Council of Museology. **MUWOP: Museological Working Papers: Museology: Science or just practical museum work?** Stockholm: ICOFOM, ICOM, Museum of National Antiquities, v. 1, 1980. p. 42-44. Org. and edited by Vinos Sofka, assisted by Andreas Grote and Awraam M. Razgon. Disponível em: <[http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/MuWoP%201%20\(1980\)%20Eng.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/MuWoP%201%20(1980)%20Eng.pdf)>. Acesso em: jun. 2014.

Capítulo 2:

Entendendo a Musealização como conceito social: entre o dar e o guardar¹

Bruno Brulon²

Resumo

O presente texto propõe uma imersão na espessura social dos conceitos de “musealização” e “musealidade” considerando a análise teórica das categorias antropológicas que os atravessam do ‘dar’ e do ‘guardar’ discutidas por Maurice Godelier a partir da obra de Marcel Mauss. Logo, o que se defende é o lugar da Museologia como ciência social tendo a musealização como um de seus conceitos centrais. Ao encenar o valor das coisas em vez de apresentar as coisas em si, os museus ajudam a demonstrar que os valores são construídos socialmente – pelas interações sociais e culturais e pelo próprio processo de musealização – e que eles mesmos, os museus, incorporam valor aos objetos que coletam e expõem. O que nos interessa, então, ao falarmos em musealização, é uma gramática das coisas guardadas pelos museus, e a constituição, através de um sistema particular de trocas e de atribuição de valores, da cadeia museológica como uma cadeia de transmissão.

Palavras-chave

Museologia. Musealização. Musealidade. Museu. Dádiva. Guardar.

Abstract

The text proposes an immersion in the social depth of the concepts of “musealization” and “museality” considering the theoretical analysis of the anthropological categories of ‘giving’ and ‘keeping’ discussed by Maurice Godelier from the work of Marcel Mauss. Hence, it sustains the place of Museology as a social science taking musealization as one of its central concepts. By enacting the value of things, instead of presenting the things themselves, museums help to demonstrate that values are socially constructed – by social and cultural interactions as well as the very process of musealization – and that the museums themselves incorporate value to the objects they collect and exhibit. What concerns the present paper in the domain of musealization is the grammar of the things kept by museums and the constitution of the museological chain as a chain of transmission through a particular exchange system and the attribution of value.

Keywords

Museology. Musealization. Museality. Museum. Gift. Keeping.

¹ O presente artigo é derivado da pesquisa de doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (PPGA/UFF), com estágio doutoral na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), em Paris, e viabilizada por uma bolsa concedida em 2011 pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

² Bacharel em Museologia e bacharel e licenciado em História, Mestre em Museologia e Patrimônio, Doutor em Antropologia. Professor do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). **E-mail:** brunobrulon@gmail.com.

"Is it impossible for you to let something go and let it go whole?"³

(Sylvia Plath – "A birthday present")

Ao longo da era moderna, os museus se portaram como agentes nas transações estabelecidas entre variados cenários culturais e em diferentes sociedades. Geralmente tomando a forma de instituições de prestígio, funcionando em espaços centrais da vida social, eles atuam diretamente em relações de trocas culturais. Museus apresentam o mundo através de um olhar seletivo sobre o patrimônio; eles ponderam, comparam, escolhem e elegem as coisas que serão postas à vista.

A Museologia, como disciplina científica que nas últimas décadas do século XX buscou se legitimar ao se aproximar de outras ciências humanas, teve o seu objeto de estudo alargado a partir de intervenções dos seus teóricos fundadores (GREGOROVÁ, 1980; STRÁNSKÝ, 1981) e da criação, iniciada por esses mesmos teóricos, de conceitos específicos do campo como os de "musealidade" e "musealização".

Produzida pela cadeia museológica, a *musealidade*, considerada pelos pensadores da Museologia como a representação da "propriedade que tem um objeto material de documentar uma realidade, através de outra realidade" (MAROEVIĆ, 1997, p.120), é um valor imaterial e material que não é propriamente inerente ao objeto escolhido para entrar em um museu, mas que se propaga no momento do encontro entre o sujeito observador/coletor e a coisa observada. A musealidade é o que pode haver de significativo no objeto, e existe nele (em suas características materiais) assim como existe para além dele (na realidade a que ele faz referência, na relação em que desempenha o papel de mediador). Isso significa que ela não é simplesmente "encontrada" nas coisas, mas naquilo que as coisas despertam nas pessoas no ato da transmissão. A musealidade pode ser definida, ainda, como a razão mesma (ou a justificação) da *musealização*.

A musealização, na prática, é o processo que envolve um objeto que entra na cadeia museológica⁴, do momento em que ele é adquirido por um museu (por compra, doação, coleta, ou outros meios) até o momento em que ele é exposto para um público. No meio desse processo que

³ "É impossível você deixar alguma coisa ir, e ir por completo?" (tradução nossa).

⁴ Podemos considerar que a cadeia museológica tem início no campo, onde os objetos são coletados, abarcando todos os processos que se seguem de identificação, classificação, higienização, acondicionamento, seleção, exposição, e até a sua extensão sobre os públicos, os colecionadores privados, o mercado de objetos, e os diversos outros agentes indiretamente ligados a ela.

marca, de maneira irreversível, na maioria dos casos, a vida de um objeto em vias de se musealizar, este passa por outros procedimentos relevantes, num processo em cadeia, por meio do qual o objeto é alterado para fazer parte de uma realidade museal.

Tendo em sua essência o princípio de um *"guardar para transmitir"* (GODELIER, 2007, p.85), a musealização é o ato de produzir objetos inalienados e inalienáveis, que têm a função de "representar o irrepresentável". Ao eleger artefatos que serão destituídos de sua função original, ao "roubar-lhes a alma dando-lhes uma outra", a musealização altera sensivelmente a realidade das coisas transformando presenças em significados. Esses objetos que perdem a sua utilidade, mas representam o invisível, são aqueles que Pomian chama de "semióforos" (POMIAN, 1984, p.71). Para o autor, seria possível alargar a noção de utilidade a ponto de atribuí-la a objetos cuja única função é a de se oferecerem ao olhar: "às fechaduras e às chaves que não fecham nem abrem porta alguma; às máquinas que não produzem nada; aos relógios de que ninguém espera a hora exata" (POMIAN, 1984, p.51). Todas essas coisas que supostamente "morrem" para o mundo social em que nasceram, ao perderem a sua função original, são ressocializadas nas coleções e nos museus, tornando-se objetos de uma *função* singular, a de serem expostos ao olhar.

Contudo, esses "objetos do olhar" não morrem totalmente para a sociedade de onde vêm; na verdade, adquirem uma nova vida social, ou iniciam uma nova etapa em suas trajetórias. É pensando essa *"socialidade"* do objeto de museu que podemos afirmar o conceito museológico de musealização como um conceito social. De acordo com o que é apresentado pela Professora Doutora Diana Farjalla Correia Lima na presente publicação, concebendo a terminologia específica da Museologia como elemento de consolidação do campo, o termo "musealização" designa a especificidade museológica diferenciando-se de "patrimonialização". Ela demonstra como a utilização científica desses termos corresponde a interfaces específicas do campo da Museologia e do Patrimônio, interdisciplinares em sua constituição epistêmica, mas que começam a demarcar suas fronteiras simbólicas através da delimitação dos objetos de estudo e da produção da terminologia.

O Seminário Museologia, Musealização e Coleções: conexões para reflexão sobre o Patrimônio Cultural, organizado neste ano de 2014 pela Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), promove o amplo debate entre os diferentes campos tangenciados pela musealização – que é mais do que a ação dos museus, pois envolve processos museológicos que respondem ao princípio da *transmissão*. No presente texto, pensado como um ensaio teórico acerca do termo e das categorias antropológicas que o atravessam do "dar" e do "guardar", proponho uma

imersão na espessura social da musealização e, logo, defendo o lugar da Museologia como ciência social.

As coisas dadas e as coisas vendidas

No começo havia a dádiva. Ainda que esta não tenha sido a fundadora das sociedades – como pensara Marcel Mauss –, é possível que ela tenha sido responsável pela origem dos museus. Na concepção que temos deles hoje, os museus constituem um produto histórico das múltiplas relações entre as pessoas e as coisas. É um engano considerá-los como “templos fechados” constituídos sob a égide da estabilidade de suas coleções e de suas ações. Com efeito, é apenas através de trocas que um museu pode existir. Como um produto dinâmico do social, um museu se faz a partir de suas próprias escolhas entre aquilo que irá ser guardado para transmitir e o que se irá dar, ou alienar. Os critérios para as suas escolhas são também resultantes das trocas de valores entre os museus e seus usuários, ou entre os profissionais do patrimônio e a sociedade. Assim, a troca – de objetos, valores, e visões de mundo – sempre foi uma realidade para os museus.

Trocas podem ser percebidas, em uma primeira instância, como sendo sempre processos políticos através dos quais relações mais amplas se expressam e são negociadas no encontro entre as partes envolvidas (THOMAS, 1991, p.7). O momento de uma transação, como aponta Nicholas Thomas (1991), é quando emerge a avaliação das entidades, pessoas, grupos e relações. As coisas que recebemos, em geral, nunca estão completamente alienadas do espaço ou da pessoa de que provêm. De forma análoga, as coisas que damos incorporam parte de nosso contexto pessoal ou do contexto da dádiva em si mesmo. É relevante, pois, de modo que se alcance a compreensão de como as coisas tendem a estar conectadas às pessoas – algo que a sociedade ocidental do presente tenta omitir –, retomando o conhecido estudo de Marcel Mauss, intitulado de *Essai sur le don*⁵.

Uma dádiva, para Mauss, não é apenas uma coisa, mas também um ato que estabelece uma relação dupla entre a pessoa que dá e a pessoa que recebe. De acordo com uma teoria geral das obrigações, a dádiva tem uma *força* que faz o donatário retribuir (MAUSS, 2005, p.188). O que o autor observa nas “sociedades arcaicas”, em que a retribuição é uma obrigação, é que a coisa dada tem uma alma, que cria um laço necessário com o seu *dono original*. Dar é compartilhar algo que se tem, e algo que se é. Como explica Maurice Godelier, um presente forçado não é um presente (GODELIER, 2007, p.70). O presente voluntário aproxima o doador ao donatário; da mesma forma, portanto, o presente

⁵ Ensaio sobre a dádiva

cria, na pessoa que o aceita, a obrigação de retribuir. Ele, assim, estabelece uma dissimetria, uma hierarquia entre ambas as partes. E, nesse sentido, a troca de presentes – ou qualquer tipo de troca – é uma manifestação de poder.

Nos contextos específicos analisados por Mauss, em que dádivas e significados são intercambiados gerando diferentes tipos de laços entre as pessoas, as coisas vão e vêm como se uma matéria espiritual que inclui coisas e pessoas estivesse sendo, ela mesma, trocada entre clãs e indivíduos. É por essa razão que o autor apresenta o mundo dito “arcaico” como um mundo de síntese. Mas há complexidade na “síntese primitiva” para Mauss. O contrato estabelecido pela dádiva exerce o papel de preservar a individualidade das partes, entretanto, sob a ótica das três obrigações, do dar, do receber e do retribuir, as partes deixam de existir individualmente e podem ser, então, abordadas como um todo integrado.

Pode-se dizer que a *cadeia museológica*, na qual os objetos entram ao serem *elevados* ao estatuto de “objetos museológicos” ou “museais”, está inserida nessa cadeia de prestações totais descrita por Mauss. Ela não representa a morte do objeto para a sua vida social, mas apenas um outro estágio de sua vida. Pensando os museus como nódulos de poder (POMIAN, 1990, p.188) construídos por uma historicidade própria, Pomian lembra que na origem dos primeiros museus havia sempre uma dádiva (ou doação) realizada por uma pessoa a seu Estado, sua cidade, sua universidade. Desde então, todos os percursos feitos por diferentes objetos, partindo de diversos pontos e atravessando sistemas de trocas de naturezas variadas, podiam convergir, no fim das contas, à cadeia museológica, cujo entendimento necessita de um exercício antropológico mais denso.

Nas sociedades industrializadas somos constantemente confrontados com a ideia de um mundo de *commodities* que “vende” a noção de uma circulação livre e global de bens. A tendência de se opor a troca de dádivas à troca de *commodities* no discurso antropológico é hoje um ponto de discussão. Arjun Appadurai, ao analisar a circulação de *commodities*⁶ na vida social, defende a concepção profícua de que é por meio das trocas que estes objetos adquirem valor. O valor é, assim, incorporado às *commodities* que passam pela troca. Enfocando as coisas que são trocadas, mais do que as meras formas e funções das trocas, Appadurai argumenta que o que cria o laço entre a troca e a atribuição de valor é a política, o que justifica, segundo ele, a ideia defendida de que *commodities*,

⁶ O autor define as *commodities* como “objetos de valor econômico”. Como bens destinados à troca, as *commodities* são, na definição de Appadurai, coisas com um tipo particular de potencial social. *Commodities* podem ser vistas como representações materiais típicas do modo de produção capitalista, mesmo quando são classificadas como simples e seu contexto capitalista como incipiente. Mas a própria concepção marxista de *commodity* é, em si, imprecisa. Nesta visão, *commodities* estão invariavelmente relacionadas ao dinheiro, como mercado impessoal, ao valor de troca. (APPADURAI, 2007, p.3).

como as pessoas, possuem vidas sociais. E se o valor é adquirido pelas *commodities* que são trocadas – o que significa, em outras palavras, que a *troca cria valores* –, alguns paralelos, então, podem ser traçados entre a *commodity* e a dádiva.

Enfocando as dinâmicas da troca, Appadurai propõe enxergar a *commodity* não simplesmente como um tipo de coisa, mas como uma coisa em uma dada situação (APPADURAI, 2007, p.13). Segundo o autor, isso significa ver o potencial de *commodity* existente em todas as coisas, mais do que buscar uma distinção mágica entre *commodities* e outras espécies de coisas. A oposição geralmente feita entre a dádiva e a *commodity* se baseia no fato de que, enquanto a dádiva estabelece um laço entre as pessoas e as coisas e incorpora o fluxo das coisas ao fluxo das relações sociais, a *commodity* representa a troca livre – moral e culturalmente – de bens por outros bens, troca que é mediada pelo dinheiro e não pela socialidade (APPADURAI, 2007, p.11). O contraste entre uma teoria da reciprocidade e o mercado de trocas é legítimo; ele está presente não apenas no discurso antropológico como em alguns níveis de nossa realidade social, sendo um deles o museu. Entre a dádiva e a *commodity*, os museus, através dos anos de sua existência, foram levados a lidar com as múltiplas variações de estados que uma coisa pode incorporar.

O que nos interessa, então, ao falarmos em musealização, é uma gramática das coisas guardadas pelos museus, e a constituição, através de um sistema particular de trocas e de atribuição de valores, da cadeia museológica.

As coisas guardadas e por que as guardamos: a performance museal

Ao encenar o valor das coisas, em vez de apresentar as coisas em si, os museus ajudam a demonstrar que os valores são construídos socialmente – pelas interações sociais e culturais e pelo próprio processo de musealização – e que eles mesmos, os museus, incorporam valor aos objetos que coletam e expõem. Como explica Appadurai, nas trocas, os objetos não são difíceis de adquirir por serem valiosos, mas são valiosos na medida em que resistem ao nosso desejo de possuí-los (SIMMEL, 1978, p.67 *apud* APPADURAI, 2007, p.3). No caso das *commodities*, a distância criada artificialmente pelo valor de mercado pode ser suprimida através da troca econômica, na qual o valor do objeto é determinado reciprocamente. Desse modo, o desejo por um objeto é satisfeito pelo sacrifício de um outro objeto, que é, por sua vez, o foco de desejo de outrem (APPADURAI, 2007, p.3). Segundo Appadurai, é dessa troca de sacrifícios que trata a vida econômica, e, logo, a economia, como uma forma social particular, “consiste não apenas em *trocar valores*, mas na *troca de valores*” (SIMMEL,

1978, p.80 *apud* APPADURAI, 2007, p.4). Nesse sentido, é a movimentação das coisas, pelos diversos regimes de valor no tempo e no espaço, que pode fornecer pistas sobre o seu contexto social e humano.

Portanto, precisamos seguir as coisas mesmas, já que seus significados variáveis estão inscritos em suas formas, em seus usos e percursos. Ao gerar distâncias, e construir fronteiras, entre as pessoas e os objetos, os museus produzem autenticidade – ou o sentido de autenticidade por meio de uma criação artificial da distância que, às vezes, inexistente. Traçando linhas e limites – imaginários ou reais – entre o observador e a “coisa” exposta, os museus posicionam o objeto musealizado fora do alcance das pessoas comuns, trancados em vitrines, e, por vezes, distanciados propositalmente do olhar do observador. Com o discurso da inalienabilidade⁷, os museus fazem da coisa musealizada objeto inalcançável do desejo. Não há sacrifício capaz de torná-lo trocável, já que não existe mais como *commodity*. O paradoxo está no fato de que, se por um lado, ao entrar no museu, o objeto perde o seu valor de uso, por outro, ainda que indiretamente, não perde de vista o seu valor de troca. Sempre haverá estimativas⁸, na possibilidade de um dia o objeto retornar ao mundo “profano”, ao ser alienado pela instituição que o detém em nome da sociedade, e assim voltando a circular na esfera mercantil – o que faz lembrar que aquilo que pertence a todos também não pertence a ninguém. O valor, portanto, é construído tanto pela troca quanto por sua impossibilidade.

O valor dos objetos está permanentemente atrelado ao estágio de vida em que eles se encontram e às transações de que já fizeram parte. São os homens e as sociedades que estabelecem os seus destinos, e, conseqüentemente, determinam os seus valores. Godelier, ao se propor a explorar as diferenças existentes entre as coisas que vendemos, as que damos, e, enfim, aquelas que não devem ser vendidas ou dadas, mas que são guardadas para que as possamos transmitir (GODELIER, 2007, p.67), constrói um frutífero entendimento da vida social a partir desses três movimentos distintos. O mesmo objeto pode, sucessivamente, ser comprado como uma mercadoria, circular como objeto de uma dádiva ou contradádiva, e, ainda, estar inserido no tesouro de um clã como coisa sagrada, nesse caso, escapar, por um certo tempo, de toda a forma de circulação, mercantil ou não mercantil

⁷ Nos museus, a afirmação da perenidade do patrimônio musealizado é acompanhada de um direito irrevogável sobre as coisas que são guardadas para transmitir e que “não devem”, em tese, ser alienadas. Essa noção da inalienabilidade, muito presente ainda nos museus europeus, vem sendo questionada, sobretudo por museus e profissionais da América do Norte, e, em muitos casos, negada pelas próprias instituições e seus pensadores no presente.

⁸ O valor econômico do objeto nunca se perde de vista, seja como uma cifra estabelecida pela seguradora responsável por ressarcir o museu do investimento na peça em caso de perdas, ou mesmo como um traço do histórico do objeto que também servirá para lhe agregar valor (ex.: por quanto foi comprada a peça no último leilão em que fora arrematada).

(GODELIER, 2007, p.67). Na visão do autor, à medida que as coisas atravessam essas fases de existência, elas adquirem valor, e exercem o poder de atuar sobre a vida das pessoas.

Segundo essa teoria, as coisas que não se pode vender ou dar, mas se deve guardar – como, por exemplo, os objetos sagrados –, se apresentam frequentemente como dádivas, mas dádivas que “os deuses ou espíritos teriam realizado aos ancestrais dos homens, e que seus descendentes, os homens atuais, deviam guardar preciosamente” (GODELIER, 2007, p.82). Desse modo, esses objetos se apresentam e são vividos como elementos essenciais das *identidades* dos grupos e dos indivíduos que os receberam. Os “objetos sagrados”, ou encenados como sagrados pelos museus, são fontes de poder da ou sobre a sociedade, diferentemente dos objetos de valor, são, primordialmente, inalienáveis e inalienados (GODELIER, 2007, p.83), ou, dito de outra forma, inalienáveis porque inalienados.

Assim, o objeto sagrado é um objeto material que representa o irrepresentável, que remete os humanos à origem das coisas e testemunha a legitimidade da ordem cósmica e social que sucedeu aos tempos e aos acontecimentos das “origens”. Um objeto sagrado não é necessariamente belo – Godelier cita o exemplo de um pedaço da “cruz de Cristo”. Ele é mais do que belo, ele é sublime. Com sua presença, ele organiza o mundo para além do visível e da matéria (GODELIER, 2007, p.85). Os objetos sagrados não são símbolos por aquilo que dispõem e exibem, ao contrário, são vividos e pensados como a presença real das potências que se encontram na fonte mesma do poder neles investido. Os objetos sagrados se reportam a uma ausência e a uma presença simultaneamente; trata-se da ausência e presença “dos homens que os fabricaram” (GODELIER, 2007, p.86), eles se reportam à presença daqueles que estavam na origem dos que os cultuam, e é o poder dessa continuidade que lhes confere preciosidade.

Tal efeito sagrado do museu é produzido à medida que a *performance* museal produz *musealidade*. Em geral, os museus atuam *como se não fizessem parte dos processos de atribuição de valor às coisas*. Eles interpretam o seu papel como se este fosse meramente o de coletar e expor as coisas do real que já possuem valor, e tendem a ignorar que a sua ação é crucial para estabelecer quão precioso um objeto pode se tornar. Na corrente contrária à musealização, a alienação de objetos pelos museus não pode ser vista como mera degradação, essa é uma maneira de interromper o ato da *performance* e de dar aquilo que antes se mantinha guardado como patrimônio. A alienação significa uma ruptura com os múltiplos laços que sustentam a musealização, sendo, de certa maneira, uma violação da integridade do objeto em seu estado anterior. Esse processo de transição dos objetos, do qual participam enfaticamente os museus, se desenvolve para que o patrimônio, produzido sempre no

caminho de mão dupla entre o dar e o guardar, possa se manter como *fluxo*, como uma força simbólica, ininterrupta.

As coisas em circulação: dar, receber e transmitir

Na tentativa de se desnaturalizar a objetividade dos museus e das categorias e classificações por eles criadas, podemos compreender tal instituição social em termos de sua *autoridade* – isto é, entendendo os museus como produtores de enunciados, detentores de uma fala e de uma ação determinadas. Os museus, assim, são agentes sociais e atuam sobre os processos de trocas por meio da musealização.

Com efeito, deslocar uma coisa de um lugar a outro, alterando a sua vida social – e consequentemente o seu alcance –, não significa aliená-la de um campo de interesses particular, mas talvez permitir que certos valores deste campo atinjam novos planos sociais inexplorados. Dito de outra forma, dar não significa necessariamente alienar, uma vez que é só por meio da dádiva que algo pode ser guardado – seja ela a dádiva de um ancestral que nos é concedida (e nesse caso a ênfase está no ato de receber), seja aquela que fazemos quando damos algo de nós mesmos (aqui a ênfase está no ato de dar). Essa concepção dupla da dádiva, aparentemente contraditória, é a chave para se entender o sentido da musealização. Dádivas podem ser trocas entre pessoas diferentes vivendo em um mesmo tempo, ou entre tempos diferentes quando acreditamos estar recebendo uma dádiva de gerações precedentes, ou ainda, em um terceiro caso, trocas entre o mundo dito real e o mundo imaginário, quando se trata da dádiva dos deuses.

Ao interpretar a teoria social de Mauss, Godelier lembra que as obrigações de dar e de receber se definem na noção de que somos obrigados a dar porque dar obriga, e somos obrigados a receber porque recusar um presente equivale a correr o risco de entrar em conflito com aquele que o oferece (GODELIER, 2007, p.72). Habitado por dois diferentes espíritos, o de quem inicialmente o possuiu e o seu próprio, o objeto dado estaria investido de dois princípios de direito complementares um ao outro, um direito de propriedade inalienável e um direito de uso alienável. Para o autor, é precisamente o jogo entre esses dois princípios que esclarece a lógica das trocas do Kula, explorada inicialmente por Bronislaw Malinowski nas primeiras décadas do século XX.

Ao descrever o complexo sistema de trocas do Kula na Papua-Nova Guiné, afastando-se notadamente das expectativas sobre um “comércio primitivo”⁹, Malinowski demonstrou que esse sistema não era uma forma precária de troca (MALINOWSKI, 1961, p.85). Como um sistema de troca intertribal que acontece por meio de transações públicas e cerimônias periódicas, o Kula não envolve, efetivamente, todo e qualquer membro de uma determinada tribo. Ao contrário, ele se dá entre aqueles que detêm um estatuto diferenciado dos outros, e ajuda a marcar essa distinção.

Nesse caso, a viagem de objetos equivale à viagem de pessoas. Quando um objeto do Kula passa de mão em mão, o valor dessas trocas está em quão longe pode chegar esse objeto, e logo, em quão longe chega, junto com ele, o nome de seu proprietário. É porque as coisas dadas não são jamais desligadas de seu proprietário primeiro que elas portam consigo alguma coisa do seu ser, e através delas as pessoas se ligam umas às outras. Thomas aponta que o artefato, no caso, não é simplesmente um valioso objeto de troca ou mesmo uma dádiva que cria relações de um tipo ou de outro, mas também um indexador crucial do quanto essas relações mesmas foram sustentadas ou desfiguradas (THOMAS, 1991, p.19). Quando uma coisa é transmitida, ela é invariavelmente alterada, em certa medida, e jamais voltará a ser o que era antes. Da mesma forma, como demonstrei até aqui, ela nunca se manterá em um só estado ou fase de sua existência. Essa corrente, contrariando a ênfase de alguns teóricos da cultura material na objetividade do artefato, reconhece exatamente a mutabilidade das coisas em recontextualização e a face profundamente subjetiva dos objetos. Nesse sentido, os próprios sistemas de troca adquirem valor – pois é neles que está a possibilidade de mudança social e de reconhecimento identitário.

Se, de acordo com a concepção de Godelier, na dádiva o que é cedido pelo proprietário de um objeto dado não é o seu direito de propriedade, mas um direito de uso, isto é, *o direito de usar esse objeto para realizar outras dádivas* (GODELIER, 2007, p.81, grifos do autor), pode-se compreender que o que se dá, logo, são as múltiplas possibilidades de relações que os objetos abrigam em si, e, igualmente, são essas relações que passam a fazer parte da *performance* de um museu ao adquirir um dado objeto. A circulação, que envolve coisas e pessoas, e coisas investidas das pessoas, ilumina a noção de que a coisa dada é dada para ser transmitida. Essa *transmissão* envolve a alienação da coisa em benefício de sua transitoriedade, da construção de um percurso que encarna a própria sociedade e, ao mesmo tempo, está acima dela. Para a Museologia, tal mudança de perspectiva

⁹ Como lembra Thomas, a ideologia do primitivismo por muito tempo celebrou as sociedades consideradas simples por exibirem algo que teria se perdido nas “nossas sociedades” pela antítese moderna do progresso. As relações de troca foram, por muito tempo, significativas como um marco nas narrativas evolutivas (THOMAS, 1991, p.7).

representa um deslocamento crucial daquilo que é transmitido para os processos por meio dos quais a transmissão acontece. Essa abordagem irá permitir que a realidade social seja estudada a partir de *atos sociais totais*¹⁰, logo, justificando a percepção de que o *patrimônio é integral*¹¹, e de que, ao ser estudado, deve ser percebido a partir de todas as relações que ele evoca, mais do que como produto de uma cultura, de uma natureza ou de uma história. É possível considerar que fenômenos sociais são “totais”, não porque combinam em si mesmos aspectos da sociedade, mas porque permitem, de certo modo, à sociedade se representar e se reproduzir como um todo (GODELIER, 2008, p.58).

A partir das premissas apontadas, concluo não ser suficiente que as coisas sejam meramente identificadas como coisas que são dadas, coisas que são vendidas ou aquelas que são guardadas. Elas devem ser pensadas em conexão com os contextos políticos e históricos em que se inserem, e são as mudanças em sua natureza simbólica que estão atreladas à sua condição de dádiva ou de coisa guardada – sendo estas categorias permeáveis e complexas. As coisas nas quais os homens se veem serão sempre coisas que se deseja transmitir. Mas se elas serão transmitidas como dádivas, inserindo-se em um sistema particular de trocas, ou se serão guardadas para a posteridade, colocando a sua ênfase nas distâncias não percorridas, de um modo ou de outro, a coisa circulante ou estática e pertencente a só um indivíduo ou grupo estará, a sua maneira, produzindo valores e significados.

O objeto guardado informa e também é capaz de alcançar outros contextos sem necessariamente sair do lugar. Pelo mesmo ato da *performance* que lhe é investida, uma obra emblemática em um museu é capaz de viajar o mundo sem perder o seu valor de continuidade com o local de “origem”, ou mesmo a instituição a que pertence, e sem que se altere o valor do encontro *in loco* entre o observador e o objeto “original”. Do mesmo modo, uma dádiva pode permitir que o patrimônio de uma localidade ou de um grupo social específico seja transmitido alcançando novos perímetros e disseminando uma dada identidade – um poema ou um conto popular, e mesmo um objeto material, em alguns casos, pode ser dado sem nunca se perder, pode ser guardado no próprio ato de ser transmitido, porque é guardado ao ser fitado, ouvido, degustado, ao tocar e ao deixar ser tocado, ao inspirar e ao ser inspirado, ao ser sentido.

Ao nos debruçarmos sobre essa origem social da musealização – ou sobre as especulações teóricas que podemos fazer sobre ela –, somos levados a crer que a *dádiva tenha surgido juntamente*

¹⁰ Sobre a noção de fato social total explicada por Lévi-Strauss, ver LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. p.11-46. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosacnaify, 2005. p.24.

¹¹ Sobre a noção de “patrimônio integral”, disseminada entre alguns autores da Museologia, ver SCHEINER, T. C. **Imagens do não-lugar: comunicação e os novos patrimônios**. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 2004.

com o ato de guardar. Dar e reter são inseparáveis na lógica do patrimônio e das identidades. Com efeito, o ato da dádiva implica uma escolha, entre aquilo que se dá e aquilo que se guarda. E, ainda neste último caso, o objeto que se guarda é também transmitido, mesmo que não possa ser dado. Mas o que, afinal, se transmite do objeto guardado?

Entrando no mundo do sagrado: a espessura simbólica do objeto de museu

Um outro tema abordado na economia e na moral das dádivas é o dos presentes dados aos deuses e à natureza (MAUSS, 2005, p.203), que constituem um tipo particular de doação. A noção de “oferenda”, como a dádiva entre os humanos e os deuses, também está prevista na teoria maussiana, de modo que se introduz a ideia do que pode ser pensado como a forma mais sintética das coleções. Esse primeiro sentido da coleção está ligado a um caráter especial da dádiva – e ao mesmo tempo essencial, porque evidencia a sua obrigatoriedade – que diz respeito ao ato de dar aos deuses, aqueles que tudo possuem, uma oferenda em agradecimento àquilo que deles se pressupõe receber. Da mesma forma, alguns dos povos que Mauss denominou de “arcaicos” reuniam elementos da natureza que a esta eram oferecidos como agradecimento pela apropriação de seus produtos.

É inegável que os objetos que um museu guarda podem suscitar um tipo de culto¹², o que se manifesta, sobretudo, nas proposições admirativas, nos gestos e nos suspiros de deleite que eles podem provocar, e, ainda, pela decorrente proteção aguda dos objetos que são investidos de valores. Por outro lado, um museu, assim como uma coleção particular, é uma riqueza virtual, pois os objetos que ele reúne são, em muitos casos, inalienáveis – o que o distancia particularmente dos tesouros. Esses dois aspectos dos objetos nos museus, o valor espiritual ou aurático, por um lado, e, por outro, a ilusão da ausência de um valor material e mercadológico, dizem respeito a uma posição intermediária própria a esses objetos, *localizados entre o humano e o divino*. Esses *objetos liminares* se encontram, assim, na interseção do sagrado e do profano, pertencendo a dois mundos; estão no mundo dos humanos, mas não podem ser tocados por eles.

Com efeito, segundo a teoria de Godelier, os objetos preciosos que circulam nas trocas de dádivas só o fazem porque são substitutos duplos, substitutos dos objetos sagrados e substitutos dos seres humanos. Como os primeiros, eles são inalienáveis, mas diferentemente dos objetos sagrados que não circulam, eles circulam. Como substitutos dos seres humanos, eles são a sua substância, o seu osso, a sua carne, os seus atributos, os seus títulos, e suas possessões materiais e imateriais. É por essa

¹² Pomian sugere ser suficiente pensar na *Monalisa* ou em outras tantas obras-fetiche (POMIAN, 1990, p.185).

razão que eles podem tomar o lugar dos homens e das coisas em todas as circunstâncias em que é necessário movê-los ou removê-los para se produzirem novas relações sociais, de poder, de parentesco, de iniciação etc., entre os indivíduos e entre os grupos, ou mais simplesmente para reproduzir os antepassados, prolongá-los, conservá-los (GODELIER, 2008, p.101). É essa dupla natureza dos objetos preciosos que os torna difíceis de serem definidos ou pensados em um mundo em que as coisas estão separadas das pessoas. Por outro lado, os objetos nos museus podem ser percebidos muito claramente como elos de ligação entre o profano e o sagrado, circulando por universos que são permeados pelos dois.

Se os objetos preciosos representam um primeiro contato entre o humano e o sagrado, é através do sacrifício que nos tornamos mais íntimos dos deuses. Ao pensar a função social do sacrifício, Mauss e Hubert consideram essa prática em sua origem como uma espécie de dádiva que os povos “primitivos” fazem aos seres sobrenaturais aos quais lhes convém se ligar (MAUSS & HUBERT, 2005, p.9). Segundo os autores, o sacrifício sempre implica uma *consagração*, o que quer dizer que em todo sacrifício um objeto passa do domínio profano ao domínio religioso, sendo assim consagrado (MAUSS & HUBERT, 2005, p.15). A consagração tem a capacidade de se irradiar para além da coisa consagrada, atingindo até mesmo a pessoa que se encarrega da cerimônia. Nesses casos a coisa consagrada serve de intermediário entre o sacrificante, ou o objeto destinado a receber os efeitos úteis do sacrifício, e a divindade.

Considerando essas categorias, discutidas por Mauss e Hubert em diversas sociedades, pode-se dizer que, ao sacrificar certos artefatos, removendo-os de sua vida útil e profana, a musealização cria intermediários entre as pessoas e um mundo percebido como sagrado – a instância patrimonial. O diálogo estabelecido, nesse caso, é o de uma sociedade consigo mesma, detentora desse patrimônio. A vítima (o objeto sacrificado) é o intermediário sem o qual não há sacrifício.

Os processos de musealização, assim como os rituais, também não acontecem de forma completamente clara, explicitando-se os critérios utilizados para se chegar a uma seleção particular dos objetos retirados do mundo *profano*. Chega-se, então, à *consagração* do objeto no museu – sendo o termo “consagrar” extremamente disseminado no vocabulário das instituições. Os objetos “consagrados” se mantêm, como vimos, entre duas dádivas, mas sem poderem eles mesmos se fazer objetos de dádivas. Através do mistério em que estão imersos esses objetos, nós somos confrontados com um certo tipo de relações do homem com ele mesmo, relações que são sociais, intelectuais, afetivas e que se materializam nos próprios objetos (GODELIER, 2008, p.187). Essas relações do

homem consigo mesmo são de tal tipo que os humanos são levados a ocupar duas posições simultaneamente no espaço e no tempo. Como explica Godelier, eles passam a ocupar o lugar dos imaginários duplos de si mesmos (GODELIER, 2008, p.188). Tudo se passa como se não fossem os homens que dessem um sentido às coisas, mas como se o sentido, proveniente de algum lugar para além do mundo dos homens, fosse transmitido pelas coisas aos homens sob certas condições. O autor explica: “a síntese do dizível e do indizível, do representável e do irrepresentável, se realiza *em um objeto*, exterior ao homem, mas que exerce sobre os homens, sobre sua conduta, sua existência, a influência de maior grandeza” (GODELIER, 2008, p.190, grifos do autor). Os homens se encontram, finalmente, alienados de um objeto material que não é nada mais do que eles mesmos, mas um objeto no qual eles mesmos desaparecem, um objeto em que estão contraditoriamente e necessariamente presentes como ausências.

Os museus, então, realizam ligações entre o humano. Sendo assim, eles não são apenas responsáveis por gerar distâncias entre as pessoas e as coisas, mas também geram aproximações por meio de suas representações. Diante do sagrado, os homens se dividem mas não se reconhecem nos seus duplos que, uma vez separados, se revestem diante deles como sendo pessoas familiares e, ao mesmo tempo, estranhas. De fato, como sugere Godelier, não são os duplos dos homens que se revestem diante deles mesmos como estrangeiros, mas são os homens eles mesmos que, ao se dividirem, se tornam em parte estrangeiros a si mesmos, alienados desses seres outros que são, entretanto, uma parte de si mesmos (GODELIER, 2008, p.236). Construimos o sentimento da diferença pelo outro exatamente no momento em que nos dividimos. Decorre disso que o guardar não é para si mesmo, mas envolve o sentimento do Outro necessariamente. Guardar sempre envolve um Outro, pois mesmo quando guardamos algo para nós mesmos, nos vemos como outros na coisa guardada – ela é, logo, a simbolização e a realização da alteridade exteriorizada.

O que há aqui de relevante para a análise é que as coisas guardadas, oferendas, objetos preciosos, talismãs, saberes, ritos, afirmam profundamente as identidades e sua continuidade através do tempo (WEINER, 1992 *apud* GODELIER, 2008). Mais ainda, elas afirmam a existência de diferenças de identidade entre os indivíduos, entre os grupos que compõem uma sociedade, ou que desejam se situar uns em relação aos outros no seio de um conjunto de sociedades vizinhas conectadas por diversos tipos de trocas (WEINER, 1992 *apud* GODELIER, 2008). Para Godelier, não pode haver sociedade, ou mesmo identidade que atravessasse os tempos servindo de suporte aos indivíduos assim como aos grupos que compõem uma sociedade, se não houver pontos fixos, realidades que servem de substratos (provisoriamente, mas de forma durável) para as trocas de dádivas ou trocas mercantis

(GODELIER, 2008, p.16). Em outras palavras, para que haja a troca, é preciso que existam patrimônios, que fixam no espaço as identidades das pessoas. Essas realidades patrimoniais, que acontecem dentro e fora dos museus, mas que são organizadas por eles, são uma parte importante do mundo sagrado dos museus, que se entremeia à realidade profana, existindo uma em função da outra.

Considerando que os dois princípios inversos devem sempre estar combinados – “trocar e guardar, trocar para guardar, guardar para transmitir” (GODELIER, 2008, p.221) –, Godelier estabelece que é preciso em todas as sociedades que, ao lado das coisas que circulam, existam esses pontos de ancoragem das relações sociais e das identidades coletivas e individuais. É precisamente por isso que, para este autor, o foco da discussão está nesses objetos fixos, já que são eles que permitem as trocas e que fixam as suas fronteiras. Ao contrário da visão de Durkheim que separava muito radicalmente o religioso do político, para Godelier, o sagrado sempre teve relação com o poder na medida em que o sagrado é um tipo de relação com as origens, e considerando ainda que as origens dos indivíduos e dos grupos pesam sobre as posições que estes ocupam em uma ordem social ou cósmica (GODELIER, 2008, p.236). O sagrado é então deslocado, não estando mais exclusivamente no campo das religiões e passando a circular por quase todas as esferas sociais.

Quem detém o controle desses objetos consequentemente tem o controle das origens. A análise sobre o ato de transmitir nos permite identificar brevemente como o presente se forma na constante invenção das origens, e este é dependente, assim, da crença em uma dada ideia de passado. Estamos constantemente nos inventando e reinventando nos atos de dar e de guardar. A transmissão – e portanto também os patrimônios e os museus – tem início com a dádiva. Damos aquilo que desejamos manter como nossos, que desejamos ver retornar ou o que irá ressonar como nosso em outras instâncias sociais; damos o que desejamos ter e o que desejamos transmitir.

Pode-se inferir que o objeto sagrado é um objeto performativo, pois realiza em si mesmo a síntese de tudo o que uma sociedade deseja apresentar e dissimular de si mesma. Estes objetos, nos quais o homem está, ao mesmo tempo, presente e ausente, levam as sociedades e os indivíduos a se pensarem, a vislumbrarem a sua própria estrutura social a partir de um posicionamento diferenciado.

Ainda que pareça pouco dizer, enfim, que a *musealização faz os museus*, esta afirmação revela que os museus são apresentação e *performance*, mais do que um agrupamento de objetos mortos para a sociedade. Essa *performance*, que em contextos museológicos pode ser entendida como fundada na *musealidade* – uma espécie de sacralidade, ou teatralidade produzida nas coisas do real a partir de um olhar exterior –, é um modo de se olhar para as coisas familiares como se elas fossem estranhas, ou,

diferentemente, um modo de fazer com que coisas que parecem exóticas e deslocadas aparentem ser familiares. E esses dois percursos da musealização não corresponderiam aos dois movimentos maussianos de dar e receber?

Em um cenário de trocas aceleradas materiais e simbólicas, o papel dos museus e da musealização de reter e transmitir adquire cada vez mais um sentido protagonista na intermediação de relações sociais. Vivemos um contexto em que as relações com o patrimônio estão permeadas por disputas políticas por autoridade, reivindicações de propriedade por populações autóctones que foram historicamente destituídas de autonomia nas escolhas sobre o seu patrimônio, e nos vemos diante do acelerado processo de criação de novos museus nos guetos e nas margens dos processos culturais hegemônicos das mais diversas sociedades. Ao demarcar seu campo de estudo colocando ao centro a noção de musealização, a Museologia não pode deixar de reconhecer todas as implicações sociais desse conceito no contemporâneo e o sentido da musealidade, como ideia correlata, inventada como um termo de especialidade para explicar o caráter liminar que podemos reconhecer nos objetos musealizados.

Referências

APPADURAI, A. Introduction: commodities and the politics of value. p.3-63. In: _____. (ed.) **The social life of things**. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GODELIER, M. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l'anthropologie. Paris: Albin Michel. Idées, 2007.

GODELIER, M. **L'énigme du don**. Paris : Flammarion, 2008.

GREGOROVÁ, A. Museology – Science or just practical museum work? In: **MUWOP: Museological Working Papers / DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie**. ICOM, International Committee for Museology ICOFOM, Museum of National Antiquities, v. 1, 1980. Org. and edited by Vinos Sofka. Assisted by Andreas Grote and Awraam M. Razgon. Printing and binding by Departments offset central, Stockholm, Sweden.

LÉVI-STRAUSS, C. Introdução à obra de Marcel Mauss. p.11-46. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

MALINOWSKI, B. **Argonauts of the Western Pacific**. New York: E. P. Dutton & Co., 1961.

MAROEVIĆ, I. The role of museality in the preservation of memory. **ICOFOM Study Series - ISS 27**, 1997.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. p.185-314. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAUSS, M. & HUBERT, H. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

PLATH, Sylvia. **Ariel**. London: Faber and Faber, 1999.

POMIAN, K. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**, vol. 1. Memória-História. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.

POMIAN, K. Musée et patrimoine. In: JEUDY, Henri Pierre. (dir.) **Patrimoines en folie**. Paris: Éd. De la Maison des sciences de l'homme, 1990.

SCHEINER, T. C. **Imagens do não-lugar**: comunicação e os novos patrimônios. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 2004.

STRANSKÝ, Z. Z. Interdisciplinarity in Museology. In: **MUWOP: MUWOP: Museological Working Papers / DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie**. ICOM, International Committee for Museology ICOFOM, Museum of National Antiquities, v. 2, 1981. Org. and edited by Vinos Sofka. Assisted by Andreas Grote and Awraam M. Razgon. Printing and binding by Departments offset central, Stockholm, Sweden.

THOMAS, N. **Entangled objects**. Exchange, material culture, and colonialism in the Pacific. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press, 1991.

Unidade 2:

Coleções: fissões, autonomia e energia

Capítulo 3:

Quando as coleções de museus criam conexões: reflexões sobre Musealização e Descolonização no *Musée du Quai Branly*

Bruno Brulon¹

Resumo

O artigo apresenta uma reflexão sobre os processos de musealização colocados em prática pelo *Musée du quai Branly*, que têm como objetivo a ressignificação das coleções do citado museu. A descolonização dos museus que se desenvolveu na França a partir da segunda metade do século XX levou à reinterpretação de objetos etnográficos como obras de arte. As coleções etnográficas que pertenciam ao *Musée de l'Homme*, criado em 1937, passam a fazer parte de um novo discurso museal encenado pelo *quai Branly*, a partir do início do século XXI. Estudando o caso específico do *Musée du quai Branly*, a presente pesquisa busca entender a constituição da cadeia museológica no contexto francês e traça algumas das características inerentes à prática da musealização.

Palavras-chave

Museologia. Musealização. Coleções. Descolonização. *Musée du quai Branly*.

Abstract

The paper presents a reflection on the musealization processes in the *Musée du quai Branly*, which aim to resignify the collections of this museum. The decolonization of museums that took place in France from the second half of the 20th century led to the reinterpretation of ethnographic objects as works of art. The ethnographic collections that belonged to the *Musée de l'Homme*, created in 1937, are introduced to a new museum discourse performed by the *quai Branly* from the beginning of the 21st century. The study of the *Musée du quai Branly* aims to enlighten the constitution of the museological chain in the French context and it depicts some of the inherent features of musealization.

Keywords

Museology. Musealization. Collections. Decolonization. *Musée du quai Branly*.

¹ Bacharel em Museologia e bacharel e licenciado em História, Mestre em Museologia e Patrimônio, Doutor em Antropologia. Professor do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). E-mail: brunobrulon@gmail.com.

Tradicionalmente, os museólogos do século XXI foram treinados a pensar que as conexões humanas, os laços que estabelecemos entre uns e outros e entre humanos e não humanos – isto é, as coisas – são responsáveis por criar as coleções de museus. Isso porque em geral são mesmo as conexões que criam coleções: nossas conexões com o passado, em primeira instância nos museus tradicionais, conexões com aquilo que nos distingue, com os Outros que definem a nossa ipseidade, ou com nós mesmos, nos museus em que exercitamos as nossas identidades.

O tema proposto pelo ICOM para o ano de 2014 volta o olhar museológico do século XXI, que em alguns contextos passou a ver nas relações sociais o objeto primordial dos museus, para as coleções musealizadas, elas mesmas criadoras de conexões. Não se trata, com efeito, do retorno a uma museologia tradicional que coloca no coração dos museus as coleções de objetos materiais. Ao contrário, trata-se de um convite a um olhar sobre as coleções considerando os laços sociais que elas podem gerar.

Estudamos amplamente as implicações das realidades sociais sobre as representações dos museus. Mas poucas vezes reconhecemos que os museus, através de suas representações – em grande parte construídas por coleções –, também criam, alteram, manipulam, transformam as realidades sociais ao estabelecerem novos laços (por vezes, inesperados) entre humanos e não humanos.

Museus criam e alteram a ordem social tanto quanto são criados por ela. Imaginar que as relações são ditadas e comandadas pelos humanos e que os objetos nos museus apenas reapresentam essas relações constituintes da realidade não enquadrada pela musealização é limitar a ação dos não humanos, ou, em outras palavras, a sua *agência*². Considerando simetricamente a agência de humanos e não humanos, como propõe o antropólogo Bruno Latour, tem-se que tudo aquilo que modifica o estado das coisas ao fazer alguma diferença é, presumivelmente, um ator na “relação” (LATOUR, 2005, p.71).

Sendo assim, pensando em termos de agência, não há uma hierarquia estabelecida para diferenciar *sujeitos* de *objetos*, partes integrantes da relação tradicional fundadora da teoria museológica vigente. Uma coisa também pode ser estudada como um ator na equação sujeito-objeto – ou, ao menos, como um atuante, se não apresentar ainda figuração. Isso não significa, é claro, que esses

² O termo em inglês *agency* usado por autores como Bruno Latour (2007) e Alfred Gell (1998), aqui traduzido como “agência”, não possui tradução exata para o português e significa a agência com uma intenção. Cf. GELL, Alfred. **Art and agency**. An anthropological theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

participantes “determinam” a ação, ou que “os martelos ‘impõem’ o martelar no prego” (LATOUR, loc. cit.). Os objetos não são as causas da ação humana, mas também não são meros intermediários existindo apenas em função dela.

É claro que somos nós que criamos as coleções que figuram nos museus. Todavia, uma vez criadas, utilizadas e colocadas em *performance*, as coleções criam conexões que são delas próprias. E, por vezes, são elas – através de sua agência – que determinam as ações humanas, e não o contrário. Lembremos do papel das relíquias na Europa medieval, em torno das quais se construíam relicários luxuosos, em torno dos quais, por vezes, se construíam imponentes catedrais, em torno das quais toda uma cidade e uma vida social se organizavam³... Eram os peregrinos que seguiam as relíquias e não as relíquias que seguiam os peregrinos. Quem determina a ação e o percurso de quem?

É buscando entender “a vida social das coisas” (APPADURAI, 2007) que o presente estudo expõe uma reflexão sobre a construção de um enunciado sobre Outros no *Musée du quai Branly*, que se reflete de forma contundente nos processos de musealização colocados em prática por este museu. A partir desse caso específico buscaremos entender alguns traços inerentes à prática da musealização e compreender a constituição da cadeia museológica no contexto francês.

Musealização e descolonização

Uma *cadeia museológica* (BRULON SOARES, 2012) é o enquadramento teórico que podemos dar às instâncias organizadas em cadeia por meio das quais se desenvolve o processo de musealização que perpassa os museus mas que não se limita a estas instituições. Podemos considerar que a cadeia museológica tem início no campo, onde os objetos são coletados, abarcando todos os processos que se seguem de identificação, classificação, higienização, acondicionamento, seleção, exposição, e até a sua extensão sobre os públicos, os colecionadores privados, o mercado de objetos, e os diversos outros agentes indiretamente ligados a ela.

Tendo em seu cerne o princípio de um “*guardar para transmitir*” (GODELIER, 2007, p.85), a musealização é o ato de produzir objetos inalienados e inalienáveis, que têm a função de “representar o irrepresentável”. Ao eleger artefatos que serão destituídos de sua função original, ao “roubar-lhes a alma dando-lhes uma outra”, a musealização altera a realidade das coisas transformando presenças em significados. Esses objetos musealizados, podendo ser pensados analogamente aos objetos sagrados e

³ Cf. GEARY, Patrick. Chapter 6. Sacred commodities: the circulation of medieval relics. In: APPADURAI, Arjun. (ed.) **The social life of things**. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

preciosos pelo valor que lhes é atribuído, funcionam, segundo Godelier, como objetos de crença, que têm natureza imaginária antes de ser simbólica na medida em que essas crenças possuem sobre a natureza e sobre as fontes de poder e de riqueza um conteúdo imaginário. Segundo o autor, eles podem ser caracterizados como substitutos simbólicos dos seres humanos, ou “equivalentes imaginários da vida” (GODELIER, 2007, p.71). A musealização, assim, seria fruto desse fluxo imaginário que, para Godelier, precede as representações simbólicas e pode vir a modificá-las. Pensar os museus como agentes, portanto, implica vê-los inseridos em uma vasta cadeia de trocas, que é constantemente atualizada e transformada.

A visita ao *Musée du quai Branly*, principal expressão da curiosidade exótica entre as instituições nacionais da França atualmente, constitui uma viagem aos imaginários formados durante o vasto período das colonizações. Aquilo que o museu apresenta aos seus visitantes é a possibilidade de exercitar o imaginário colonial em uma viagem cenográfica e estética para o interior das próprias concepções de alteridade que marcam a relação com o patrimônio extraeuropeu nesse país.

A reencenação da relação colonial no museu, disfarçada na ênfase dada ao valor artístico dos objetos, alimenta a curiosidade do público e uma suposta “paixão” pelas *artes primeiras*, que ainda buscam legitimação como “arte” nos museus da França. O *Musée du quai Branly* representa a síntese perfeita desse cenário de transformação de valores – transformação esta que tem como um de seus objetivos proscritos o de manter certas expectativas do passado sobre os objetos herdados da colonização. Nesse processo, um novo sentido do “autêntico” é constituído na reinvenção de objetos etnográficos como *obras de arte*.

No caso da França, não se pode negar a influência da colonização no desenvolvimento dos museus. Estes foram, por muito tempo, financiados e comandados pelo império colonial, servindo aos interesses da metrópole. Considerando que a expansão europeia, particularmente a que se deu no decorrer do século XIX, teve consequências brutais na história “alterada” dos povos que ela tocou, Georges Balandier é um dos primeiros a defender que essa situação de submissão, e a condição de “*assujeitamento*” que lhe era decorrente, condicionou de forma avassaladora as reações e as identidades desses povos “dependentes”, bem como de outros povos já emancipados (BALANDIER, 1951, p.5). O conjunto de movimentos posteriores, que buscaram alternativas às relações de dominação que decorreram de tal expansão e que foram estabelecidas nesse contexto, pode-se chamar *descolonização*.

Sendo criados e comandados pelos colonizadores, os museus etnográficos da metrópole não tiveram um contato direto com as populações das colônias que tomavam como objetos de estudo. Além de definir um contexto político complexo e de deixar uma herança de relações desiguais entre as diferentes populações e “civilizações”, em particular entre o dito Ocidente e o restante do mundo, a situação colonial⁴, como definida por Balandier (1951), provocou uma dificuldade interpretativa das populações estudadas com implicações políticas por parte dos antropólogos e dos museus. A distância entre a metrópole e suas colônias estabeleceu uma distância epistemológica entre a antropologia dita “cultural” e a antropologia “aplicada” (BALANDIER, 1951, p.6), de modo que havia uma dificuldade recorrente em se pensar as coisas – e, entre elas, os objetos dos museus – nos contextos dos quais foram retiradas. Seria somente com o desenvolvimento progressivo de uma consciência pós-colonial sobre o saber antropológico e as práticas museológicas que essas instituições, marcadas pelo colonialismo, seriam confrontadas com outros meios de adquirir conhecimento sobre esses povos através de práticas comunicativas que, segundo Johannes Fabian (2001, p.176), demandavam que ambos os lados fossem capazes de “transcender os confins de suas culturas alcançando um solo comum, ou transitando, [...] indo e vindo entre as superfícies em que se fixavam”.

Autodefinido como “o lugar onde as culturas dialogam”, o *quai Branly* foi constituído como instituição-agente pela democratização das estéticas extraeuropeias.

É a partir da disseminação, na França, do pensamento de Claude Lévi-Strauss, que muitos autores apontam o marco de uma revolução intelectual para a antropologia, quando é inaugurado o estruturalismo⁵. É impossível deixar de destacar que nesse ponto da história dos museus etnográficos, estes têm o seu desenvolvimento marcado pela trajetória particular de Lévi-Strauss. Ao reformular o pensamento antropológico de sua época, ele acaba por gerar, indiretamente, uma restauração definidora da prática museográfica, tornando-se, ele mesmo, um agente da cadeia museológica francesa.

Um projeto museológico singular do final do século XX seria responsável por desencadear um amplo processo de reflexão. A ideia do colecionador e *marchand* Jacques Kerchache⁶ (1942-2001), de

⁴ A noção de “situação” não corresponde aqui àquela proveniente da filosofia existencial. Ela se refere, como explica Balandier, à noção encontrada em autores das ciências sociais como H. Wallon que utilizou a expressão “situação colonial”, ou como em G. Gurvitch, sob o nome de “conjuntura social particular”, ou mesmo na noção de “fenômeno social total” (ou fato social total) na obra de Marcel Mauss. Ibidem, p.38.

⁵ Cf. DOSSE, François. Le moment ethnologique dans la culture française. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.100-111. Gallimard, 2007. p.100.

⁶ Galerista e amante das artes primitivas, Kerchache realizou numerosas viagens de estudos entre os anos 1958 e 1980, na África, na Ásia, nas Américas e na Oceania, tendo produzido um inventário crítico de grandes coleções de esculturas. A partir de 1960 ele abre uma galeria de Belas Artes em Paris, na qual iria expor desde arte contemporânea às artes primitivas. Nesse

criar um novo museu dedicado às artes primitivas, obedecendo a um modelo de museu de arte já estabelecido na França, seduziu o presidente francês Jacques Chirac (1932-) que fez do projeto, desde 1995, uma das maiores realizações de sua presidência. Segundo Chirac, a quem foi atribuído o epíteto de “advogado dos esquecidos”⁷, a instituição inteiramente dedicada às artes e às civilizações da África, Ásia, Oceania e Américas nasce de uma vontade política de “fazer justiça às culturas ditas *extraeuropeias*” (CHIRAC, 2007), reconhecendo o lugar que estas ocupam na herança cultural da Europa. Contudo, a crítica da maior parte dos especialistas diz respeito ao fato de o universalismo pretendido por Chirac se aplicar apenas às culturas desaparecidas ou situadas fora da história, e de todo modo sem relação de nenhum tipo com aquelas do presente⁸. Em outras palavras, o Outro não é bom para se pensar, nessa perspectiva eminentemente levistraussiana, se ele não for percebido como selvagem, como primitivo, objeto distante.

Nesse sentido, pode-se observar uma confusão de épocas nas exposições que se define marcadamente no seio do *Musée du quai Branly* através do uso da Austrália como continente primeiro da arte, mas onde objetos vistos como primitivos podem ser colocados ao lado de obras de arte contemporânea (aqui definida pela contradição de uma arte atual vista como primitiva). A negação da contemporaneidade está, assim, no princípio do funcionamento do museu porque a desativação dos ícones da arte tribal é o que torna a alteridade consumível pelas elites de forma ampla, o que explica a conquista de um vasto público pela instituição nos últimos oito anos.

Como é celebrado pelo diretor da instituição, Stéphane Martin, o *Musée du quai Branly* está hoje, após seus primeiros anos de existência, entre as quatro instituições culturais mais visitadas de Paris, com 1,35 milhão de entradas a cada ano (MARTIN, 2011, p.8). Esse feito expressa o sucesso da universalização das artes primeiras no cenário cultural francês, fazendo com que os objetos coletados nas colônias sejam vistos atualmente por um público mais amplo do que aquele que frequentava as galerias do *Musée de l'Homme*⁹ no passado. Assim, ao fugir da perspectiva cientificista sobre os objetos, o novo museu induz o seu público a desenvolver um olhar sobre as obras expostas que não se limita à mera visão das peças, mas que é balizado por uma imaginação estética sobre elas.

período ele conheceria André Breton, que exerceu grande influência sobre o seu pensamento e as suas práticas. A partir dos anos 1970 ele participaria de diversas exposições importantes no mundo, como curador, especialista ou consultor.

⁷ “*L’avocat des oubliés*”, como se referiu a ele François Fillon, em homenagem a Chirac, em novembro de 2011. **Le Figaro**, 24 de novembro de 2011. Disponível em: <www.lefigaro.fr>. Acesso em: 23 de dezembro de 2011.

⁸ Cf. AMSELLE, Jean-Loup. **Rétrovolution**. Essais sur les primitivismes contemporains. Paris: Éditions Stock, 2010, p.62.

⁹ Emblemático museu de etnografia francês, criado em 1937, no Trocadéro, a partir da reformulação das coleções do antigo *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*. A ideologia que sustentou essa instituição desde os anos 1930 colocava em primeiro plano o culto à ciência, particularmente à nova ciência do homem, difundida por Paul Rivet e Marcel Mauss, em seus aspectos físicos e morais.

A criação do *Musée du quai Branly* significou, pois, a consequência mais evidente da transformação pela qual passaram os museus etnográficos no final do século XX. Tendo estabelecido, desde *"Race et Histoire"*¹⁰ na década de 1950, que uma cultura só pode ser considerada Outra "em relação a uma segunda que lhe faz espelho, através de uma relação de diferenciação e reflexo" (LÉVI-STRAUSS, 1952), Lévi-Strauss iria se colocar contra a representação dos povos de culturas diferentes da europeia como uma realidade etnográfica em si mesma, isso porque, segundo ele, "um museu etnográfico não podia mais, como em sua época, oferecer uma *imagem autêntica* da vida das sociedades as mais diferentes da nossa" (LÉVI-STRAUSS, 1996). A partir desta afirmação ele iria autorizar os procedimentos da cadeia museológica colocada em prática em nome do projeto de um museu para as artes *primeiras*.

O que dá a coerência ao *Musée du quai Branly* não é, como era o caso do *Musée de l'Homme*, uma utopia intelectual enraizada na conjuntura política dos anos 1930, mas sim uma noção que estaria mais próxima da ordem dos mitos, a de que a ideia de "*Artes primeiras*" permite conciliar exigências contraditórias (L'ESTOILE, 2007, p.251). O lugar da imaginação está reservado neste museu dos Outros: as sombras, o mistério e o jardim planejado para produzir distâncias simbólicas autorizam ao público compor a sua própria imagem idealizada da viagem ao universo que se pretende desconhecido.

Diante de uma crise do olhar, os museus etnográficos, que já haviam perdido o monopólio da etnografia, passam a questionar o seu papel, e os grandes museus etnográficos franceses são levados a repensar a sua função. Aqui vale lembrar que, se na França o lugar consagrado da etnologia durante a maior parte do século XX eram os museus, no resto do mundo o processo de legitimação desta disciplina escapava à cadeia museológica desde o final do século XIX¹¹.

À medida que o exótico se torna cada vez mais familiar, são postas em prática formas extremas de se experienciar as diferenças. A "*viagem no ser*", em vez da "*viagem do ser*", é preferida. Busca-se mais a proximidade com si mesmo – e com as próprias sensações – do que o encontro com um Outro distanciado.

¹⁰ "Raça e História".

¹¹ A razão para a especificidade da etnologia francesa é, para alguns autores, o fato de a antropologia física, ligada aos museus de história natural, ter mantido certa primazia no quadro das ciências até as décadas de 1920 e 1930, quando seria criado o *Musée de l'Homme*. Por muito tempo perdurou uma rivalidade no cenário intelectual francês, entre esta antropologia física, por um lado, que lidava com fatos mesuráveis e portanto estava mais próxima de ser reconhecida como ciência, e a etnografia mais "amadora", ou a descrição das culturas, por outro, que precisou "criar" os seus testemunhos, através dos objetos etnográficos nos novos museus (CONKLIN, 2002, p.262).

A vida dos objetos e a vida de um museu

O museu é um fluxo de coisas, esta pode parecer uma afirmativa desafiadora, porque denota a natureza transitória de nossa própria realidade social. Um museu – como uma coisa social, em si mesmo – pode ser pensado e desconstruído de maneiras variadas, através de diferentes arranjos. Aqui foi escolhido entender os museus de acordo com o conjunto de suas práticas expressas em uma cadeia museológica que é produtora de enunciados e de valores nas sociedades, e não meramente a partir da representação idealizada que, algumas vezes, fazemos deles.

No caminho inicial em direção ao platô das coleções¹², espaço onde estão expostas as coleções permanentes de objetos da África, Ásia, Oceania e Américas, no *Musée du quai Branly*, somos levados a confrontar as nossas próprias expectativas sobre o que está por vir. Uma longa rampa curvilínea conduz o visitante ao coração do museu, o prelúdio da “viagem” proposta, na qual os quatro continentes “*extraeuropeus*” se encontram em um mesmo discurso e em uma só *performance*. A grande rampa dá ao visitante a oportunidade de refletir; ao mesmo tempo em que ela é simplesmente o meio para se chegar às coleções, ela seduz o público, e envolve a percepção e os sentidos.

Isso acontece porque, ao longo da vasta extensão percorrida por aqueles que decidem embarcar na *viagem museal*, foi colocada, a partir do ano de 2010, uma instalação do artista escocês Charles Sandison, encomendada pelo museu para ocupar o espaço. A obra de arte contemporânea que leva o nome de “*La Rivière*” contém em si a intenção explícita de convidar o público a uma “viagem no tempo e no espaço, nos imaginários dos povos não europeus”¹³. Ao subir a rampa, o visitante é, a cada passo, envolvido no fluxo do rio de palavras retiradas da exposição de longa duração do museu, projetadas de modo a fazer da distância (física), entre a entrada do museu e as suas coleções, um caminho a ser interpretado.

Compõe-se nesse processo uma nova noção do *objeto etnográfico*¹⁴, construído e reconstruído no olhar distanciado, que a todo tempo “faz acreditar” numa autenticidade inventada ao provocar a imaginação.

¹² Denominação dada pelo museu, em francês, “*plateau des collections*”.

¹³ Texto explicativo sobre a obra “*La Rivière*” no *Musée du quai Branly*.

¹⁴ Na época em que escreveu o seu “*Manuel d’ethnographie*”, Marcel Mauss afirma, nos “comentários preliminares”, que a etnografia comparada só terá algum efeito de valor se ela “se fundar sobre comparações de fatos e não de culturas”. A principal fonte para estas comparações era o objeto etnográfico coletado pelos etnógrafos no campo, de acordo com os critérios prescritos por pensadores como Mauss e Marcel Griaule. MAUSS, Marcel. **Manuel d’ethnographie**. Paris: Éditions Payot, 2002, p.21.

Está posta uma contradição aparente no projeto, e ela é uma das chaves para se entender a noção do autêntico nos museus etnográficos: se por um lado, o conceito de obra de arte está em grande parte ligado à noção do *único* e do objeto insubstituível; por outro, contrariamente, o objeto etnográfico deve ser da ordem do comum – ou, ao menos, é o que prescreviam os manuais de etnografia destinados a servir de base para as missões etnográficas que compuseram historicamente as coleções do *Musée de l'Homme*, que figuram hoje nas vitrines do *quai Branly*.

A questão da autenticidade de *obras de arte* para as ciências sociais remete recorrentemente à longa discussão que opõe a ciência ao prazer estético. A partir da suposição disseminada segundo a qual a análise científica poderia destruir a especificidade da obra de arte e a sua contemplação (BOURDIEU, 1998, p.10), tem-se colocado como um grande desafio o de se pensarem objetos etnográficos como arte. Estes, desproblematizados nos olhos de colecionadores e *marchands*, foram foco de críticas incisivas a partir do momento em que o projeto do *Musée du quai Branly* passou a ser divulgado e, mais ainda, quando o museu abriu as suas portas em 2006. Tendo adotado a linguagem artística como a principal via de comunicação para tratar de objetos etnográficos, o museu das “artes primitivas” ou “primeiras” deu início a um grande campo de debates colocando em prática uma tentativa explícita e eloquente de se “descolonizar” coleções através da arte.

A afirmação da irredutibilidade da obra de arte, que supostamente a impede de ser explicada pela ciência, se justificaria no fato de aquela escapar indefinidamente a qualquer forma de explicação (GADAMER, 1991, p.197 apud BOURDIEU, 1998, p.10). Todavia, se considerarmos, como o faz Bourdieu (1998, p.15), que o amor sensível pela obra de arte pode se realizar através de um tipo de “*amor intellectualis rei*”, como uma forma de assimilação do objeto ao sujeito e de imersão do sujeito no objeto, de modo que um se vê submetido ao outro pelos sentidos e também pela mente, então, pode-se pensar que a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, ao contrário de reduzi-la ou de destruí-la, pode servir para intensificar a sua experiência. Assim, chega-se a uma antes improvável aceção da ciência como meio através do qual se poderia compreender a obra de arte, ou, ao menos, compreender a sua adoração.

Com efeito, o que é colocado agora no primeiro plano das pesquisas em sociologia da arte não é algo interior à arte (abordagem tradicional centrada nas obras), nem exterior a ela (abordagem socializante centrada nos contextos). O que interessa é, na verdade, *o que produz a obra de arte e o que é produzido por ela* (HEINICH, 2008, p.28). Isso quer dizer que a obra passa a ser percebida como qualquer outro elemento de uma sociedade. Assim, a sociologia – particularmente a francesa e a

americana – vai considerar não mais a arte e a sociedade, nem a arte *na* sociedade, mas a arte *como* sociedade, interessando-se pelo funcionamento do meio em que se formam a arte, seus autores, suas interações, sua estrutura interna. O que significa dizer que ela não concede mais um privilégio de princípio às obras selecionadas pela história da arte, mas que se volta, segundo essa corrente, igualmente para os processos dos quais elas são a causa ou a resultante. Isso quer dizer, ainda, que qualquer obra é digna de ser estudada como arte, se assim for considerada. A análise sociológica, então, engendra uma epistemologia da linguagem artística e da experiência produzida por ela.

A arte como linguagem

A linguagem da arte permite ao *Musée du quai Branly* associar mundos distantes, amalgamar culturas que antes haviam sido separadas pela etnologia e pelas salas e vitrines dos museus etnográficos ditos clássicos. Se no *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*¹⁵, bem como no *Musée de l'Homme*, a arte estava *incorporada* à etnografia, sendo estes museus de etnografia também fontes de inspiração para os artistas; ao contrário, no *Musée du quai Branly* a lógica é inversa: é a etnografia que está *incorporada* na arte, caracterizando um museu de arte que pode servir de centro de pesquisa para etnógrafos. Servindo simultaneamente à arte e à etnologia, o *quai Branly* se apresenta como *plataforma*, permitindo-se ser usado por diversos agentes. O *museu-plataforma* é visto como centro de gravidade para abordagens e agências distintas (ainda que controladas) e variadas experiências sobre o patrimônio musealizado.

Por outro lado, assim como a arte torna possíveis experiências diversas, é preciso constatar que a arte *também exclui*. Como uma linguagem dominante, a linguagem artística nos museus europeus – como já demonstraram Bourdieu e Darbel (2011 [1969], p.104) – opera como uma ferramenta de distinção. Segundo os autores, partindo do fato de que a obra de arte se apresenta como uma individualidade concreta que não permite jamais que se deduzam os princípios e as regras que definem um estilo, a aquisição dos instrumentos que tornam possível a familiaridade com a linguagem artística só se opera por meio de um longo processo de familiarização, que atravessa a educação. A “ilusão do gosto puro e desinteressado”, que não depende senão de uma subjetividade e que não tem por finalidade senão o deleite, é revelada pela correlação das práticas estéticas com a pertença social e

¹⁵ Primeiro grande museu etnográfico criado na França, pelo americanista Ernest-Théodore Hamy, em 1878, que antecederia, após diversas mudanças no projeto museográfico, o *Musée de l'Homme*.

os “hábitos sociais do gosto”, a “distinção” pela posse de “bens simbólicos” (educação, competência, linguística ou estética) (HEINICH, 2008, p.73).

Nesse sentido, o *Musée du quai Branly* é um museu voltado para a elite francesa reificar o seu “gosto” por um gênero de arte que agora encontra o seu espaço de legitimação e de permanência. Para os ingênuos, os leigos ou os não introduzidos às “*artes primeiras*”, resta apenas o espaço para a imaginação pura, por vezes transitória e pouco significativa – que já é bastante, se esta não tivesse direcionada para a imaginação dos “Outros” como “selvagens” relegados ao “fim do mundo”¹⁶. Assim, Bourdieu (2009, p.14) chama a atenção para o fato de que as relações de comunicação, que são por excelência relações de trocas linguísticas, são também relações de poder simbólico, que excluem ou incluem pessoas em determinados processos sociais, gerando uma hierarquização do mundo social. Se o gosto pelo belo é o resultado de uma racionalização, de uma emoção suscitada pela decifração da arte como arte (isto é, uma inteligibilidade da arte), então, para os não iniciados, a experiência será exclusivamente sensorial, correndo o risco, no caso do *quai Branly*, de se basear nos estereótipos do senso comum.

Por fim, o objeto no museu se encontra duplamente qualificado já que este não pode ser definido somente como museu de arte, ou como museu de ciência ou de etnografia. É um museu etnográfico, que está baseado na etnografia para assegurar a “justiça” da entrada de um objeto na cadeia museológica, mas que recorre, por outro lado, à arte para que estes mesmos objetos estejam “ajustados” entre si mesmos e em relação ao olhar do observador contemporâneo – que já não busca a fidelidade da ciência, mas que se atrai, em grande medida, por uma beleza familiar das peças “exóticas”.

A arte como experiência

A partir do momento em que o próprio trabalho etnográfico passa a ser visto como subjetivo e a experiência do etnógrafo como impossível de ser representada por objetos, deixa de existir uma hierarquia de valores entre o objeto de arte e o objeto etnográfico, isto é, um não é mais legítimo do que o outro, já que as duas categorias se referem a distintas formas de se imaginar a diferença. O que existe, de fato, são situações ou encontros em que o espectador pode experimentar o autêntico a partir do contato com uma obra. A museologia da apresentação, das técnicas expositivas, vem, de um certo modo, relativizando o valor do original e chamando a atenção para seus substitutos – virtuais,

¹⁶ O “*but du monde*” como uma ilusão de grande representatividade na cultura francesa, desde nos museus até na televisão.

materiais, falsificações das mais diversas naturezas – de modo que o objeto musealizado é muito mais apresentação e discurso do que matéria autêntica.

As pesquisas e entrevistas realizadas por Brigitte Derlon e Monique Jeudy-Ballini (2008) com colecionadores das *artes primeiras* revelaram que o sentimento que desperta uma obra em exposição não depende necessariamente de sua autenticidade, mas da percepção de que ela seja autêntica. No caso das *artes primeiras*, a emoção diante do objeto – qualificada como estética – é aquela suscitada pelos objetos através de sua percepção sensível, mobilizada, sobretudo, pela visão, pelo toque e pelo odor (DERLON & JEUDY-BALLINI, 2008, p.54), isto é, a simples consciência de sua presença. Tal emoção é considerada *primeira* porque, antes de qualquer racionalização, ela opera sensivelmente no sujeito confrontado com o objeto, dando a alguns o sentimento de estar sendo reenviado à experiência de uma relação primordial com o mundo (DERLON & JEUDY-BALLINI, 2008, p.56). Os objetos, assim, são portadores de *mundos imaginados*, e a sua “verdade” depende tanto da sua capacidade de evocar estes mundos como da capacidade do observador de imaginá-los.

Nesse sentido, o segredo “guardado” nos objetos pode produzir um efeito de *coisa sagrada* no observador – efeito este que é possível de ser evocado através da arte. Constituída, notadamente, de tudo o que se pode ignorar a seu respeito, a parte secreta do objeto também é feita daquilo que o seu detentor (ou o observador, nos museus) imagina da sua função primeira, religiosa de preferência, que faz dele um mediador com o intangível. Portanto, ao abolir os contextos na apresentação dos objetos, o *Musée du quai Branly* abre espaço para a imaginação e a criação produzindo novas conexões com coleções já conhecidas do público; como resultado dessa abordagem, no caso deste museu, aquilo que é *imaginação* pode ser naturalizado como *realidade*.

Diferentemente da maioria das experiências intelectuais, a experiência artística será de tipo afetivo, mas ela não implicará a abolição dos sujeitos no encontro com o objeto, já que não se trata de uma experiência meramente contemplativa, mas de uma resposta ao contato com a arte. O objeto, pois, não é estritamente uma coisa: no *museu-teatro*, ele pode se tornar uma realidade mascarada, presa à sua definição material restrita. Dito de outro modo, é a vontade de se conhecer o que está por detrás do objeto (que não equivale a uma busca real por esse conhecimento) que nutre um laço místico que o observador pode estabelecer com ele. Se, por sua vez, o conhecimento do contexto original do objeto pode ser, eventualmente, prejudicial à experiência estética, a razão não é a da sua incompatibilidade com o distanciamento necessário do espectador, mas, inversamente, o fato de ele se

opor ao “investimento fantasmático do colecionador” (DERLON & JEUDY-BALLINI, 2008, p.100) ou do visitante de um museu. É preciso o desconhecimento para se poder imaginar e sonhar.

A experiência estética, assim, contém em si um paradoxo, sendo ela também uma experiência cognitiva que requer a falta de conhecimento como premissa. Ela se beneficia do espaço existente entre o cognitivo e o emotivo para se tornar em si um modo de conhecimento. Ela é uma experiência simultaneamente afetiva e analítica. Ao mesmo tempo em que as *artes primeiras* demandam uma liberdade cognitiva, muitas vezes, algum conhecimento sobre a obra pode ser necessário para dar asas à imaginação. Nesse sentido, existiria uma congruência entre o conhecimento estético intuitivo de um objeto e a sua significação anterior de tipo etnológico.

Contrariando uma ideia de universalização da experiência artística, no campo estabelecido a partir da interação entre aquele que percebe e aquele que é percebido, a compreensão da obra suporia “a capacidade de se deixar afetar por ela”, instantaneamente e de modo evidente, então a experiência estética das *artes primeiras* não estaria completamente livre de um tipo de condicionamento social como pensaram inicialmente os surrealistas. Com efeito, o que não consideraram aqueles que “inventaram” o *quai Branly* é que, para se permitir “tocar” pelas obras, é preciso pertencer a uma categoria específica que está predisposta a desenvolver um certo imaginário sobre elas.

O presente texto teve como objetivo não o de buscar uma definição para o “autêntico”, mas sim o de investigar como, por meio de que *conexões* com o real, este vem sendo *encenado* no *Musée du quai Branly* atualmente. Ao inventar um novo estatuto para o objeto etnográfico, o de obra de arte, a museologia do *quai Branly* produz uma nova concepção da autenticidade. Nela as diferentes formas de autentificação podem ser cruzadas e combinadas de maneira irrestrita, e o processo de ressignificação está invariavelmente ligado à *agência* das coleções, produzida ao longo de uma história de musealização e descolonização.

Referências

AMSELLE, Jean-Loup. **Rétrovolution**. Essais sur les primitivismes contemporains. Paris: Éditions Stock, 2010.

APPADURAI, Arjun. (ed.) **The social life of things**. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

BALANDIER, Georges. La situation coloniale: approche théorique. Un article publié dans les **Cahiers internationaux de sociologie**, vol. 11, 1951, pp. 44-79. Paris : Les Presses universitaires de France. Disponível por 'Les classiques des sciences sociales', em: <<http://classiques.uqac.ca/>>.

BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. **L'amour de l'art**. Les musées d'art européens et leur public. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011 [1969].

BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art**. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

BRULON SOARES, B. C. *Máscaras guardadas: musealização e descolonização*. 2012. Tese (Doutorado em antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

CHIRAC, Jacques. In: **Musée du Quai Branly**. Le guide du musée. Paris, 2007.

CONKLIN, Alice L. Civil Society, science, and empire in late republican France: the foundation of Paris's Museum of Man. **Osiris**, 2nd Series, Vol. 17, Science and Civil Society (2002).

DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. **La passion de l'art primitif**. Enquête sur les collectionneurs. Paris: Gallimard, 2008.

FABIAN, Johannes. Remembering the other: knowledge and recognition. In: _____. **Anthropology with an Attitude**. Critical essays. Stanford, California: Stanford University Press, 2001.

GELL, Alfred. **Art and agency**. An anthropological theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l'anthropologie. Paris: Albin Michel. Idées, 2007.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: EDUSC, 2008.

L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007.

LATOUR, Bruno. **Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory**. New York: Oxford University Press, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Une synthèse judicieuse. **Le Monde**, 9 de outubro de 1996.

MARTIN, Stéphane. L'un et l'autre. L'interview. p.8-9. **La Gazette Drouot**, hors-série, Paris, 2011.

MAUSS, Marcel. **Manuel d'ethnographie**. Paris: Éditions Payot, 2002.

Capítulo 4:

Estudo de uma coleção: estabelecendo nexos

Laura Abreu¹

Resumo

O artigo apresenta o estudo realizado a partir de duas obras da coleção de gravura italiana do Museu Nacional de Belas Artes/MNBA. O trabalho teve como foco mapas de Roma Antiga executados por dois dos mais reconhecidos gravadores do Renascimento italiano: Pirro Ligorio e Étienne Dupérac. Reúne, inclusive, informações sobre as atividades de impressão e edição de gravuras de reprodução e cartográficas, bem como de publicação de livros, na Roma dos séculos XVI e XVII. O trabalho procurou, também, demonstrar a importância da realização de pesquisas em museus e, em particular, no acervo do MNBA, que possui obras raras e de notável interesse. Essas instituições são proprietárias de conjuntos de obras – fontes de informação em potencial –, cuja relevância pode ser revelada, tanto no contexto cultural do Brasil quanto do exterior, ao se tornarem objetos de investigação, sobretudo quando se estabelecem conexões com outras obras e contextos.

Palavras-chave

Coleção. História da arte. Gravura. Cartografia. Arte italiana.

Abstract

This article presents a study of two works from the collection of Italian prints of the Museu Nacional de Belas Artes/MNBA. The work focused on maps of Ancient Rome ran by two of the most recognized engravers of the Italian Renaissance: Pirro Ligorio and Étienne Dupérac. Even gathers information about the activities of printing and editing reproduction prints and cartography besides publishing books in the sixteenth and seventeenth centuries in Rome. The study also demonstrate the importance of conducting research in museums and in particular the collection of the MNBA, which includes rare and remarkable interest works. These institutions are joint owners of works - potential sources of information - which relevance both in the cultural context of Brazil and abroad, may be revealed if they are objects of investigation, especially when establishing connections with other works and contexts.

Keywords

Collection. History of art. Print. Cartography. Italian art.

¹ Historiadora da Arte, mestre em História do Brasil pelo IFCS/UFRJ e curadora da coleção de gravura do Museu Nacional de Belas Artes.

Acervos de museus guardam um patrimônio cultural e histórico que possui em si um rico manancial de informações e, a partir da leitura de suas obras, individualmente ou em conjunto, proporcionam inúmeras possibilidades de conexões, de sentidos e nexos que podemos criar e estabelecer. Das obras que compõem o acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro, apresentamos um estudo feito, em especial, sobre uma gravura de autoria de Etiènne Dupérac, artista nascido na França e que viveu e trabalhou na Itália por longos anos no século XVI. A obra representa uma vista em perspectiva da cidade de Roma, com seus antigos monumentos, tratando-se de uma reimpressão feita pelo editor Giacomo De Rossi, provavelmente entre os anos de 1639 e 1691. O mapa de Dupérac faz parte de uma coleção de gravuras estrangeiras pertencentes ao MNBA. Esse conjunto totaliza aproximadamente 1.800 obras de autores de diversas nacionalidades e épocas. Nesse contexto, a gravura italiana² está representada, atualmente, por 216 obras. Desconhecemos, até o momento, a forma pela qual essa obra deu entrada no acervo do museu. Possivelmente pertenceu à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), que a legou à Escola Nacional de Belas Artes, tendo sido transferida ao Museu em 1937.

A origem do acervo do MNBA remonta à época do Brasil Império, quando, em 1816, aportou no Rio de Janeiro Joaquim Lebreton, trazendo um conjunto de obras de autores europeus. A essa coleção se reuniram aquelas deixadas no Brasil por D. João VI quando retornou a Portugal, em 1821. Esse acervo foi reunido na AIBA e acrescido de muitas outras obras ao longo do tempo (prêmios de viagem, envios de pensionistas, doações, algumas compras, entre outros), e assim, foi sendo formada uma coleção que, anos mais tarde, passou para a guarda do MNBA, quando criado em 1937. Parcela desse acervo ficou sob a responsabilidade da Escola de Belas Artes e encontra-se hoje sob a gestão e guarda do Museu D. João VI.

A autoria do antigo mapa de Roma, aqui mencionado, é de Etiènne Dupérac (Stefano Du Perac em italiano, c.1535-1604), arquiteto, pintor e gravador francês que iniciou sua carreira artística em Veneza e se instalou em Roma, em 1559, permanecendo na cidade por 20 anos, trabalhando como desenhista de vistas, ruínas arqueológicas, monumentos e mapas da cidade, até 1578, quando retornou definitivamente à França. Dupérac trabalhou para diversas casas impressoras de Roma, entre elas,

² A Unificação da Itália deu-se em 1861, quando Victor Emanuel II foi proclamado rei da Itália. Ocorreu após um período histórico conhecido como *Il Risorgimento*. Entretanto, Veneza só foi incorporada em 1866 e Roma em 1870, transformando-se, no ano seguinte, na capital do país. Mas, somente em 1929, com a criação da cidade-estado do Vaticano, dando fim a uma disputa de território entre o governo italiano e o papado, completou-se a formação do estado italiano. Antes de 1861, o território, hoje italiano, era fragmentado em diversos reinos e cidades-estado. No entanto, decidimos adotar as terminologias “artistas italianos” e “gravura italiana” ao nos referirmos aos artistas e obras que datam desde o século XVI, com o objetivo de simplificar a nossa abordagem.

destacamos a de Antoine Lafréry e a de Giacomo De Rossi, tendo sido também autor de muitas gravuras, inclusive daquela que reconstituiu o projeto que Michelangelo Buonarroti realizou para a Basílica de São Pedro no Vaticano. Entre as obras mais conhecidas de Dupérac, encontra-se o mapa de Roma Antiga, feito a partir da perspectiva do “voo de pássaro”, que oferecia uma vista mais ampla da cidade. Esse recurso inovador fora amplamente utilizado no século XVI, e um dos primeiros artistas a utilizá-lo foi Pirro Ligorio, que desenhou mapas de Roma com tamanha riqueza de detalhes que influenciou muitos outros autores, inclusive Dupérac.



ETIENNE DUPERAC (Bordeaux, França 1525 - Paris, França 1601). "Perspectiva da cidade de Roma e seus antigos monumentos desenhados cuidadosamente", 1639/1691. Reimpressão. buril, 105 x 156,3 cm. Montagem feita no computador. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC

O mapa que pertence ao museu contém a inscrição que identifica, em latim, *Stephanus Du Perac* (Étienne Dupérac) como autor e *Excudebat Romae Jo. Jacob de Rubeis* (Giovanni Giacomo De Rossi) como editor em Roma. A obra reúne oito pranchas numeradas de 2 a 5 e 8 a 11.³ Essa numeração se refere à posição da gravura em seu conjunto, orientando sua montagem. Esse fato sugere a existência de outras quatro com as numerações 1, 6, 7 e 12, que o museu não possui. A ausência

³ As oito gravuras de Étienne Dupérac do acervo do MNBA possuem os números de registro de 5172 a 5179.

dessas imagens dificulta a datação da peça. Entretanto, sabemos que Giacomo De Rossi fez uma nova reimpressão e edição⁴, entre os anos de 1639 e 1691, período provável da obra do MNBA. O mapa é apresentado pela junção de quatro pranchas na parte superior e outras quatro na inferior. Na prancha número 11 existe uma inscrição em latim que, entre outros dados, nos diz que a obra, dedicada a Carlos IX, rei de França, foi resultado de 15 anos de estudo das ruínas e monumentos da antiga Roma e de textos literários sobre o assunto. A primeira impressão desse mapa data de 1574, o ano de falecimento do soberano.



ETIENNE DUPERAC (Bordeaux, França 1525 - Paris, França 1601). "Perspectiva da cidade de Roma e seus antigos monumentos desenhados cuidadosamente", 1639/1691. buril, 54 x 36,8 cm (área impressa); 74,7 x 52,7 cm (suporte). Reimpressão. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC – autorização nº 23/2014.

Imagem de cada uma das oito gravuras de Étienne Dupérac, que retratam a vista em perspectiva da cidade de Roma.

As matrizes do mapa de autoria de Dupérac, cuja propriedade atual não foi possível identificar até o momento, provavelmente pertenceram ao editor Lafréry que teve a sua coleção adquirida pela família De Rossi, proprietária de uma das mais importantes casas impressoras de Roma, durante várias

⁴ Editor era aquele que contratava e pagava um artista para realizar a obra gravada e depois se ocupava de sua venda.

gerações. Esta, por sua vez, fez reimpressões dessas matrizes. É importante salientar que esta prática foi muito comum durante séculos. Inclusive, às novas edições, geralmente, eram acrescentadas novas imagens feitas em matrizes gravadas com modificações ou ampliações e mesmo inscrições que identificavam as novas tiragens, com informações da nova data, casa impressora etc.

O trabalho gráfico de Dupérac tornou-se uma fonte documental da cidade de Roma em finais do século XVI, com seus monumentos, bens arqueológicos da antiguidade clássica e da própria arquitetura dos anos 500. Suas gravuras fazem parte da famosa coleção de vistas de Roma, organizada por Antoine Lafréry: *Speculum Romanae Magnificentiae* (*Espelho da Magnificência de Roma*).

O MNBA também possui um exemplar do mapa de autoria de Pirro Ligorio, impresso inicialmente entre 1552 e 1553, por Michele e Francesco Tramezzino (editores e impressores atuantes em meados do século XVI em Veneza e Roma). Do mapa, intitulado *Antequae [sic] Urbis Imago Accuratissime ex vetustis Monumentis Formata* (*Imagens antigas da cidade de Roma ...*), originalmente composto de 12 pranchas, o museu possui 11 delas⁵, exemplar reimpresso⁶ em 1773 – data que estamos atribuindo à obra do museu –, por Carlo Losi (1757- c.1805), gravador e impressor italiano que trabalhou em Roma, numa oficina na *Via Condotti*. Losi era interessado na reimpressão de gravuras do século XVI e XVII, especialmente pranchas topográficas. O mapa em seu conjunto mede 129,8 x 147,8 cm. É também conhecida a existência de uma segunda matriz desse mapa, gravada, a partir da obra original de Pirro Ligorio, por Jacobus Bos (1549-c.1580), artista flamengo atuante em Roma, contratado por Antoine Lafréry para executar essa tarefa. Estas matrizes foram reimpressas entre 1820 e 1830 por Giovanni Scudellari.

Pirro Ligorio nasceu em Nápoles por volta de 1514 e morreu em Ferrara, em 1583. Pintor e arquiteto, chegou a Roma em 1534, para aprofundar seus estudos. Foi ainda engenheiro e arqueólogo, interessado na história de Roma Antiga e seus vestígios arqueológicos, e nomeado responsável pela supervisão dos antigos monumentos da cidade pelos Papas Paulo IV e Pio IV. Com a morte de Michelangelo, em 1564, Pirro Ligorio assumiu, como arquiteto, a Fábrica de São Pedro, nos trabalhos de construção da basílica. Entretanto, foi destituído do cargo quatro anos mais tarde, acusado de modificar o projeto de Michelangelo. Além dos trabalhos de arquiteto na cidade e de seu interesse pelas ruínas e achados arqueológicos de Roma, realizou em gravura um mapa reconstituindo a cidade romana com seus relevos, templos, monumentos etc., com uma riqueza de detalhes até então não

⁵ As 11 gravuras de Pirro Ligorio do acervo do MNBA possuem os números de registro de 5361 a 5371.

⁶ Conforme informação na cártula impressa no canto superior da primeira prancha.

praticada e com a utilização da nova perspectiva do “voo de pássaro”. Estudioso de Roma Antiga, deixou também vários manuscritos, além de diversas publicações sobre o assunto.

É relevante destacarmos o fato de que ao longo do processo de estudo dessas obras identificamos muitas correlações entre elas, desde a natureza documental da gravura em tempos passados, sua importância como propagadora de imagens e conhecimento, até a própria história das casas impressoras que, além de imprimirem e editarem as gravuras, faziam de seus proprietários grandes colecionadores de matrizes e gravuras desde o Renascimento. Nessa linha de investigação, constatamos que o editor do mapa de Dupérac, Giacomo De Rossi, pertenceu a uma das mais importantes famílias do ramo na Itália, por isso, fomos em busca dessas informações partindo da história do *Istituto Nazionale per la Grafica*, em Roma, que possui um acervo de relevante importância para a história da gravura italiana e universal.

Na Itália, em 1975, foi criado nominalmente o *Istituto Nazionale per la Grafica*, instituição subordinada ao Ministério dos Bens e Atividades Culturais, responsável pela conservação, catalogação e divulgação do patrimônio gráfico do país. Possui uma história que remonta ao ano de 1633, data em que um importante impressor e editor italiano, Giuseppe De Rossi (1570-1639), abriu uma gráfica em Roma, passando a adquirir matrizes de gravura de autores renomados e contratando outros para reproduzir imagens das obras de arte célebres da época. Seu filho, Giovanni Giacomo De Rossi (1627-1691), herdou a oficina na *Via della Pace*, perto da *Piazza Navona*, e seu acervo, passando mais tarde a seu filho Domenico De Rossi (1659-1730), que continuou a obra e o trabalho de seus antepassados. Já nesse período a coleção da família De Rossi reunia a maior concentração de matrizes calcográficas⁷ e sua oficina detinha quase que o monopólio de impressão e edição de gravuras e livros de Roma. À coleção original, foram incorporadas outras de renomados impressores/editores de diferentes épocas, como aquela originária de Antoine Lafréry (1512-1577), francês que se instalou em Roma e abriu oficina de impressão por volta de 1530, tendo se associado mais tarde a outro editor famoso, Antonio Salamanca (1479-1562), que foi o responsável pela recuperação de um grande número de matrizes após os desastres ocorridos por ocasião do Saque de Roma⁸, incluindo as matrizes do artista Marcantonio Raimondi (1475-1534), reconhecido como aquele que transcreveu as obras do renascentista Rafael Sanzio (1483-1520) para a gravura, divulgando-a para além de suas fronteiras.

⁷ Entende-se por calcografia as gravuras realizadas sobre matrizes de metal.

⁸ O Saque de Roma é considerado um dos acontecimentos mais violentos vividos no Renascimento quando, em 1527, Roma foi invadida, saqueada e pilhada por soldados luteranos (*Lansquenets*) liderados por Carlos V. Além da tragédia que causou muitas mortes e destruição, o episódio interrompeu e dispersou a atividade dos gravadores, muitos conseguindo abandonar a cidade. As oficinas foram saqueadas e inúmeras matrizes de cobre foram danificadas ou derretidas para fazer projéteis.

Salamanca deu um novo impulso ao mercado gráfico no início do século XVI, realizando inúmeras reimpressões das matrizes que reproduziam monumentos e ruínas de Roma, além de pinturas de grandes mestres, e fazendo a edição de importantes livros contemporâneos. Foi por ocasião da união desses dois grandes impressores/editores que nasceu a maior oficina de cartografia do século, um dos ramos da gravura que foi amplamente desenvolvido. Pela primeira vez se desenhava a planta da cidade de Roma com os relevos mais próximos aos reais e se apresentou uma nova perspectiva de visão, a chamada “voo d’uccello” ou “voo de pássaro”, proporcionando um olhar mais abrangente sobre a cidade com suas ruas, monumentos, igrejas, praças, arenas, muralha etc.

No século XVIII, toda essa preciosa herança que reunia numa só coleção inúmeras matrizes e gravuras de autoria de artistas como Cornelis Cort (c.1533-1578), Jacques Callot (1592-1635), Pietro Santi Bartoli (1635-1700), Marcantonio Raimondi (c.1480-c. 1534), Annibale Carracci (1560-1609), entre muitos outros, encontra-se nas mãos de Lorenzo Filippo De Rossi que, em 1738, vendeu-a ao Papa Clemente XII, sendo criada assim a *Calcografia Della Reverenda Camera Apostolica*. A coleção contava então com aproximadamente 7.000 matrizes. Ao longo dos anos, a *Calcografia Camerale*, como era também chamada a nova instituição, continuou a contratar artistas para reproduzirem importantes afrescos, pinturas e monumentos, além de adquirir obras para enriquecer seu patrimônio, como é o caso da coleção, comprada em 1838, que reunia o conjunto integral conhecido das matrizes gravadas por Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Trabalharam para a *Calcografia* outros artistas de renome como Francesco Bartolozzi (1725-1815) e Raffaello Morghen (1758-1833), entre muitos outros. Em 1826, foi instituída na *Calcografia Camerale* uma comissão da qual faziam parte os artistas Tommaso Minardi (1787-1871), Vincenzo Camuccini (1771-1844) e Alberto Thorvaldsen (1770-1844), que tinham por competência a escolha dos desenhos que seriam gravados e a supervisão técnica do trabalho.

Em 1870, a *Calcografia Camerale* foi transferida para o patrimônio estatal da Itália com o nome de *Calcografia Nazionale*, recebendo a designação de *Istituto Nazionale per la Grafica* a partir de 1975. É importante citar que já no século XVI, na Europa, a gravura tinha fundamental importância na medida em que gravadores, de apurada técnica e trabalhado talento, reproduziam as obras em pintura, escultura e arquitetura para ilustrar raros e preciosos livros e divulgar a arte pelo mundo. Eram assim realizadas as gravuras conhecidas como de “reprodução”. O fato de copiarem e reproduzirem em edições numerosas, geralmente em técnicas sobre metal, não lhes tirava o mérito da qualidade do trabalho de gravação. Eram mãos hábeis e talentosas que reproduziam a obra original (afrescos em tetos, pinturas em tela e madeira, esculturas em mármore gregos e romanos, por exemplo) com fiel

perfeição. A gravura se expandiu como uma rica e poderosa forma de divulgação das obras dos grandes mestres, cujo deleite do original era restrito a poucos e seletos grupos.⁹ Nesse contexto, a família De Rossi investiu em sua oficina comprando coleções de grandes concorrentes do mercado e contratando importantes artistas atuantes na Itália para continuar a produção de imagens, tornando-as disponíveis para circular, alcançando outros artistas, escolas e academias de arte.¹⁰

Foi interessante constatar que, da época das atividades das oficinas de impressão e edição de gravuras e livros da família De Rossi, em Roma, foram identificadas algumas gravuras na coleção do MNBA, entre elas o mapa de Etienne Dupérac. À parte as gravuras selecionadas para este artigo, existem outras igualmente importantes que enriquecem de forma singular e especial o acervo do MNBA, que, por sua vez, além de representar com peso a história da arte brasileira, possui também uma coleção de arte estrangeira de relevante expressão.

Referências

BERSIER, Jean-E. **La gravure. Les procedes, l'histoire**. Paris: Berger-Levrault, 1976.

Urbis Romae sciographia ex antiquis monumentis accuratiss. delineata... Biblioteca Apostolica Vaticana. Disponível em: <http://opac.vatlib.it/iguana/www.main.cls?sUrl=search&t=1406296550736&searchProfile=ALL#anchor_Results> . Acesso em: 15 ago. 2011.

CERESA, Massimo. **Giovanni Giacomo De Rossi**. Dicionário Biográfico Treccani. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/de-rossi-giovanni-giacomo_\(Dizionario_Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/de-rossi-giovanni-giacomo_(Dizionario_Biografico)/>) . Acesso em: 16 ago. 2011.

HAGER, Helmut. **Domenico De Rossi**. Dicionário Biográfico Treccani. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-de-rossi_\(Dizionario_Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-de-rossi_(Dizionario_Biografico)/>) . Acesso em: 16 ago. 2011.

⁹ É importante lembrarmos também da importância da gravura na ilustração dos livros antigos, que eram manufaturados, feitos de material de natureza orgânica, animal ou vegetal, dependendo da época de sua execução e das próprias características que o papel foi adquirindo desde sua invenção e difusão. O próprio desenvolvimento da gravura foi determinado pela difusão do papel pela Europa no século XIII. Só na segunda metade do século XVIII o papel passou a ser produzido a partir da polpa de madeira, antes disso era obtido da maceração de trapos de algodão e linho.

¹⁰ Um exemplo da importância dessas gravuras, e de um dos objetivos que elas cumpriam, podemos encontrar naquela que pertenceu ao importante escultor italiano Antonio Canova (1757-1822), autor de tantas esculturas, entre elas aquela que retrata *O amor e psique*, pertencente ao Museu do Louvre, em Paris. Sobre a imagem da citada gravura, que reproduz a escultura clássica *Apolo de Belvedere*, Canova fez diversas anotações à pena, utilizando-a como um instrumento de estudo das proporções e representações humanas. Essa gravura comentada pertence ao acervo do Museu Cívico de *Bassano del Grappa*, na Itália.

Le collezione della calcografia. Istituto Nazionale per la Grafica. Disponível em: <<http://calcografica.ing.beniculturali.it/>> . Acesso em: 15 ago. 2011.

MANUZIO, Aldo. **Storia dell'incisione.** Disponível em: <http://aldo-manuzio.blogspot.com.br/2007/04/linea-incisione-nel-500-roma_25.html> . Acesso em: 16 ago. 2011.

_____. **L'Incisione nel'500 a Roma.** Disponível em: <http://aldo-manuzio.blogspot.com.br/2007/04/linea-incisione-nel-500-roma_25.html> . Acesso em: 16 ago. 2011.

_____. **L'Incisione nel'600.** Disponível em: <<http://aldo-manuzio.blogspot.com.br/2007/04/linea-incisione-nel-600.html>> . Acesso em: 16 ago. 2011.

POLUZZIL, Maria Cristina. **La gravure.** Paris: Ed. Solar, 2004.

ROUIR, Eugène. **La gravure originale au XVII siècle.** Paris: Somogy, 1974.

RUGGIERO, M.G. PASTURA. La reverenda camera apostolica e i suoi archivi (secc. XVIII), con contributi di P. CHERUBINI, D. SINISI, L. LONDEI, M. MORENA, Roma 1984. **Strutturazione Camera Apostolica** (vol. III, pag. 1047). Centro per la Ricerca e lo sviluppo di Metodologie e Applicazioni de Archivi Storic. Disponível em: <<http://www.maas.ccr.it/h3/h3.exe/aguida/d37043>> . Acesso em: 15 ago. 2011.

Etienne Dupérac. The British Museum, Londres. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=etienne+duperac> . Acesso em: 20 jul. 2014.

Pirro Ligorio. The British School at Rome, Library and Archive Digital Collections. Disponível em: <<http://www.bsrdigitalcollections.it/details.aspx?ID=3&ST=BS>> . Acesso em: 15 ago. 2011.

Etienne Duperac. Unione Romana Biblioteche Scientifiche. Disponível em: <<http://www.reteurb.org/search/?searchtype=X&searcharg=du+perac&SORT=D&searchscope=1>> . Acesso em: 20 jul. 2014.

Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma. Disponível em: <<http://www.culturaimmagineroma.it/>> . Acesso em: 20 jul. 2014.

Urbis Romae Sciographia ex antiquis monumentis accuratiss[ime] delineata, Karolo IX galliarum regi christianissimo Stephanus du Perac parisiensis... excudebat Romae Io. Iacob. de Rubeis. (mapa) Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5962780c.r=etienne+duperac.langPT_r> . Acesso em: 20 jul. 2014.

DE ROSSI, Lorenzo Filippo (dedicante); Gozzadini, Gaetano Maria (dedicatario); Magini, Giovanni Antonio (dis.), **Legazione di Bologna**, 1710. Cartografia Storica Bolognese. Disponível em: <<http://badigit.comune.bologna.it/mappe/213/library.html>> . Acesso em: 03 jun. 2011.

Capítulo 5:

Olhares sobre a coleção de arte africana do Museu Nacional de Belas Artes

Daniel Barretto¹

Resumo

A entrada da coleção de arte africana no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, na década de 1960, imprime uma nova concepção para o acervo do museu, ampliando as possibilidades de discussão a respeito da formação da cultura brasileira e suas matrizes. Propõe-se observar a possibilidade de reconhecimento da necessidade de ampliação do discurso institucional. Trata-se de uma pesquisa, ainda em desenvolvimento, de atualização e revisão de um conjunto de obras, observado menos pelas suas particularidades individuais e mais pelo seu sentido de aquisição e representatividade numa instituição de caráter nacional. Por meio de um levantamento histórico das exposições desse acervo e de uma revisão bibliográfica das publicações da própria instituição, ainda não exaustivo, procedeu-se à observação e análise desses documentos, constatando-se a construção de um olhar que, mais ou menos interessado, em momentos diferentes da gestão do museu, atingiu amiúde um novo ponto de partida fundamental para o estudo dessa coleção.

Palavras-chave

Coleção. Arte africana. Alteridade. Cultura brasileira.

Abstract

The entrance to the collection of African art at the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro, in 1960, gives a new design for the museum's collection, expanding the opportunities for discussion about the formation of Brazilian culture and their origins. We propose to observe the possibility of recognizing the need to expand the institutional discourse. This is a research, still in development, of a number of works, less noticed by their individual characteristics and more by their sense of acquisition and representation at an institution of national character. Through a historical survey of exhibitions of this collection and a literature review of publications of the institution, not exhaustive, we proceeded to the observation and analysis of documents, noting the construction of a look that more or less interested, at different times of the museum management, often reached a new starting point to study this collection.

Keywords

Collection. African art. Alterity. Brazilian culture.

¹ Curador do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Graduado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Conjeturas e antecipações

Ao observar a coleção de arte africana do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), importa buscar alcançar as primeiras e mais essenciais interrogações. E, como se trata de coleção, de conjunto, e não de coisas isoladas, fossem elas artísticas ou não, cabe perguntar sobre sua origem, sua formação e, sobretudo, sobre os olhares que deram ou deixaram de dar sentido a esta reunião de objetos. Talvez ainda mais importante, buscar o sentido que se tentou construir, considerando-se, primeiramente, tratar-se de uma coleção sob a guarda do Estado brasileiro. Inicialmente, pensando sobre suas origens, a interrogação sobre essa fração do acervo do MNBA partiu de um interesse que tendia a recair sobre o acontecimento de uma coleção privada que é incorporada ao patrimônio público, de como esse olhar particular construído, que carrega uma ideia daquele conjunto, é reinserido num discurso mais amplo e de interesse nacional. E, particularmente no caso dessa coleção, tendo sido comprada de um diplomata, caberia abordar a questão da própria ação diplomática, não tanto pela vertente política, mas preferencialmente pela indissociável vertente cultural de que tais missões se revestem, promotoras que quase sempre foram da circulação de ideias e de objetos de arte. Assim, a jornada começaria por observar os diplomatas enquanto agentes culturais, ou da vocação cultural da qual se pode revesti-los. E perguntar-se-ia sobre a particularidade de tais aquisições: se se enquadravam numa estratégia de constituição de coleções de arte, passando pelo colecionismo particular anterior, ou seja, por uma política de aquisição. No entanto, é justamente diante da pergunta sobre um comportamento interno à instituição, ainda e sempre válida, que então se esvazia a questão anterior à entrada da coleção no museu, passando a prevalecer um outro questionamento sobre a trajetória dessa coleção dentro da instituição, desde sua entrada. Uma pergunta, certamente mais inquietante, que leva ao cerne da responsabilidade que é a guarda de um acervo no âmbito federal: Que olhar(es) a própria instituição conseguiu construir sobre um recorte estrangeiro de seu acervo na tentativa de compreensão de uma cultura nacional brasileira; quando ocorreu(ram), de quem foi(ram) esse(s) olhar(es) e como ele(s) definiu(ram) um caráter para a coleção de arte africana?

“Nós” e os outros

Antes mesmo de tratar da coleção, há que se encarar um dado incontornável, que é justamente a condição de “estrangeira” na qual ela permanece. Sendo, sem dúvida, de caráter extranacional, produto cultural identificado e referenciado, com farta bibliografia que corrobora os resultados de pesquisas desenvolvidas no escopo do trabalho institucional ao longo dos últimos 50 anos, é essa uma condição que, do ponto de vista ético-profissional, não deve ser considerada secundariamente. E a tal ponto ela deve ser observada, que no item seis do Código de Ética do ICOM, quando trata do

princípio, essa é uma condição de objeto de reflexão e evidência ao dizer que os acervos “refletem o patrimônio cultural e natural das comunidades de onde provêm”, e que, assim sendo, seu caráter pode “envolver fortes referências à identidade nacional, regional, local, étnica, religiosa ou política”.

Estrangeira, porém forte referência à identidade nacional, a cultura africana, entendida mesmo como uma das matrizes na formação do *ethos* brasileiro, e por vezes em seus aspectos mais enraizados, reside em uma zona exemplar do multiculturalismo. Exige, assim, daquele que a observa uma postura aberta e inclusiva, disposta a posicionar-se diante da evidência material de um “outro”, sabendo da fragilidade das barreiras, que parecem à beira do rompimento, que o separam de uma noção de “nós”. Nesse sentido, é exemplar o partido que toma Julia Kristeva frente à noção de estrangeiro para uma tomada de posição ao enfrentar tal complexidade de relações entre esse “nós” brasileiro e um “outro” africano. Partindo da instância linguística e discursiva, território por excelência da teórica búlgaro-francesa – cujas raízes do pensamento são irrigadas pela formação estruturalista –, para a construção do entendimento de “estrangeiro”, é necessário passar pelo sentido de “nós mesmos”. Este “nós” demarca, territorializa, uma ideia, um domínio de identidade e de união, que se dá por semelhança. E é a essa união que se confere a diferença do “estrangeiro”. No entanto, cada “eu” desse “nós” não é apenas a célula, a unidade, que determina a integridade dessa partícula, mas, inserido nesse “nós”, é também a problematização, a alteridade questionadora de qualquer tentativa de emolduramento, de delimitação a qualquer expansão desse espaço celular. A cada vez que um “eu” se ergue, é sempre um outro “eu” que pode se enunciar em um “nós”, é sempre uma unidade diferente daquela outra. Assim, a capacidade de aglutinação de um “nós” só existe, só é possível, quando o “eu” se faz “outro” e o “outro” se torna plural, fazendo com que, para que seja possível enunciar um “nós”, ocorra sempre um apagamento, um deixar escapar das particularidades essenciais daqueles “eus” em processo de agregamento. O “nós” de Kristeva pressupõe a alteridade e a dinamicidade do “eu”.

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter de detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades (KRISTEVA, 1994, p.9).

É essa dinâmica interna do “nós” que referenda a abordagem do estrangeiro na obra de Kristeva. “Cada 'eu' de nós se reporta a um 'tu' que é, virtualmente, um novo 'eu', que pode converter o primeiro 'eu' em outro 'tu' e em 'ele'” (MOURÃO, 2003, p.60). Assim, Kristeva sugere, tendo em vista essa mobilidade do “nós”, que não se coisifique, ou endureça, fixe, essa ideia, ou melhor, essa estranheza de estrangeiro. Essa estranheza não deve ser engessada tanto quanto a estranheza inerente

ao “nós”, pois ela é interminável nas suas múltiplas facetas, desdobrando-se contínua e indefinidamente.

Nós ainda é unidade de significado e, isolado, é significado fechado, um modo de conferir permanência à estranheza do estrangeiro. Nós é o “em si” da estranheza, a estranheza abstraída das diversas mutações enunciativas a que está sujeita. Sem querer fixar a estranheza do estrangeiro, Kristeva a faz percorrer todas as direções possíveis de um mesmo nós, tornando-a, paradoxalmente, um universal (MOURÃO, 2003, p.61).

Na esteira das preocupações de Kristeva, o não menos contemporâneo e, sem dúvida, mais próximo à discussão das realidades culturais brasileira e africana, encontra-se Alberto da Costa e Silva, incansável figura na paisagem das pesquisas e dos exercícios de compreensão da importância da África para o Brasil. Para ele, a história da África, ou mesmo das várias Áfricas, anterior, concomitante e posterior ao período do tráfico negreiro, faz parte da história do Brasil. Há, de acordo com sua visão do problema, toda uma história do oceano Atlântico, uma história de questões comerciais e políticas, do avanço da navegação e, também, de migrações, tendo sido elas consentidas ou forçadas. Contudo, haveria também uma outra longa e importante história, que viria, aos poucos, sendo descortinada. “A dos africanos libertos e seus filhos, a dos mulatos, cafuzos, caboclos e brancos que foram ter ao continente africano, retornaram ao Brasil, voltaram à África ou se gastaram a flutuar entre as duas praias” (SILVA, 2001, p.237). Seriam, sem dúvida, os conflitos entre estados originários africanos, as vicissitudes internas de suas políticas, assim como a necessidade de fortalecer exércitos, que determinaram grandemente a proveniência dos escravos mandados para o Brasil. Para Costa e Silva, a história do escravo começa antes do embarque em navios negreiros e a história da África seria importante para os brasileiros porque ajudaria, justamente, na explicação de sua própria história. “Mas é importante também por seu próprio valor e porque nos faz melhor compreender o grande continente que fica em nossa fronteira leste e de onde proveio quase a metade de nossos antepassados” (SILVA, 2001, p.240).

Uma breve recuperação da cultura africana como matriz cultural brasileira

Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro*, historiciza, a respeito dos afro-brasileiros, quanto aos grupos culturais que desembarcam em terras americanas, tendo como primeiras referências as já distantes pesquisas no campo da inaugural antropologia brasileira, cedo preocupada em entender a formação de seu povo, de Arthur Ramos, na década de 1940, e Nina Rodrigues, ainda na década de 1930. São três os grandes grupos: o das culturas sudanesas, representado principalmente pelos Yoruba, pelos Dahomey e pelos Fanti-Ashanti; os islamizados, representado pelos Peuhl, pelos Mandinga e pelos Haussa; e o terceiro grupo, de tribos Bantu. Apesar de considerar que a contribuição cultural do negro, exclusivamente nesse momento originário da formação cultural brasileira, tenha sido

pouco relevante, e mais passiva que ativa, ele afirma sua importância magna pela presença tanto como massa de mão de obra, trabalhadora, “[...] como por sua introdução sorrateira mas tenaz e continuada, que remarcou o amálgama racial e cultural brasileiro com suas cores mais fortes” (RIBEIRO, 1999, p.114). No entanto, essa herança africana, racial e cultural, juntamente com parcela indígena, é que, no entanto, daria uma “singular fisionomia” à cultura brasileira.

A empresa escravista, fundada na apropriação de seres humanos através da violência mais crua e da coerção permanente, exercida através dos castigos mais atrozes, atua como uma mó desumanizadora e deculturadora de eficácia incomparável. Submetido a essa compreensão, qualquer povo é desapropriado de si, deixando de ser ele próprio, primeiro, para ser ninguém ao ver-se reduzido a uma condição de bem semovente, como um animal de carga; depois, para ser outro, quando transfigurado etnicamente na linha consentida pelo senhor, que é a mais compatível com a preservação de seus interesses (RIBEIRO, 1999, p.118).

Mantendo-se humanos, apesar de um sistema opressor, eles resistem à engenhosa desconstrução cultural. Contudo, não seria possível um povo passar por tal história sem as marcas de tamanha violência. Seríamos nós, brasileiros, a carne do supliciado e a mão do algoz ao mesmo tempo, carregando em brutais diferenças sociais que perduram por séculos as cicatrizes de um passado cruel no momento mesmo de sua formação.

Ciente do modo como é inserido esse homem africano no contexto da formação da cultura brasileira, Kabengele Munanga, professor de Antropologia da Universidade de São Paulo e um dos curadores da exposição dedicada à arte afro-brasileira na Mostra do Redescobrimento, no texto do catálogo, dedica-se frontalmente à pergunta sobre o que pode ser uma arte brasileira, herdeira direta de matriz africana, questão fundamental porque é em um contexto de discussão da arte em que se insere o acervo do MNBA. Na busca por responder tão diretamente, ressalta que a questão que se coloca é descobrir nessa produção a melhor maneira de descrevê-la em relação à produção nacional. Entender essa africanidade, como ela persiste, é fundamental para redefini-la. A transplantação de africanos escravizados no Novo Mundo operou uma ruptura com a estrutura social original. A continuidade dos elementos africanos recontextualizados ou as novas formas que se criam ainda impregnadas dessa africanidade estão intimamente ligadas a esse corte. Ou seja, não há como falar em arte afro-brasileira ou mesmo em arte brasileira influenciada por matrizes africanas sem considerar a história de uma sociedade arrancada de seu espaço: “[...] o problema que se coloca em primeiro lugar é o de compreender como tantos elementos culturais africanos puderam resistir ao rolo compressor do regime servil” (MUNANGA, 2000, p.99). E completa dando a entender que essa continuidade e recriação nunca foram integrais, já que a totalidade da estrutura social também não é transplantada. Assim, se algumas formas são recriadas, outras se perdem por completo, não tendo razão de ser na nova realidade cultural. Ainda que não seja de imediato, e em uma relação assimétrica, os africanos

escravizados percebem as características e elementos estruturais da nova condição para criar as estratégias necessárias, por meio de algumas semelhanças fundamentais, de modo a manipular esses elementos para dissimular e resistir, abolindo assim sua morte integral.

Partindo de uma visão mais ampla, podemos imaginar e representar a arte afro-brasileira como um sistema fluido aberto, que tem um centro, uma zona intermediária e uma periferia. No centro do sistema situamos as origens africanas desta arte, ilustrada por algumas obras cuja origem étnica é conhecida [...]. Na zona intermediária do sistema, para a qual essa arte imigrou por motivos históricos [...] situamos o nascimento da arte afro-brasileira, uma arte que, além das características africanas, sempre em processo de criação, recriação e reinterpretação, integrou novos elementos e características devido aos contatos estabelecidos no Novo Mundo com outras culturas, num universo que às vezes ultrapassa as fronteiras nacionais. [...] Na periferia do sistema, situamos obras e artistas que, sem reunir todos os atributos essenciais das artes africanas tradicionais, receberam algumas de suas influências, seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista temático, iconográfico e simbólico, obras cujo imaginário artístico pode, de uma maneira ou de outra, remeter ao mundo africano, embora integrando nitidamente características da arte ocidental, indígena, ou outras, que formam o mosaico e o pluralismo da arte brasileira (MUNANGA, 2000, p.109).

A entrada das coleções de arte africana, indígena e popular no Museu Nacional de Belas Artes

Segundo Diretor do MNBA, entre 1961 e 1964, José Roberto Teixeira Leite, em sua gestão, procede à compra de algumas coleções que serão importantes para entender uma nova maneira de pensar, de conceber o que deve ser a coleção do museu. São compradas, em 1963, 440 peças de um total de 633 hoje, do que compõe a chamada coleção de arte popular e, em 1964, 28 de um total de 51 obras que fazem a coleção de arte indígena. Além disso, e que mais nos interessa, são adquiridas, também em 1964, 101 das 111 obras que integram a coleção de arte africana, tendo sido compradas 97 deste primeiro núcleo de 101, e apenas quatro doadas pelo Governo do Senegal. Essa compra, do diplomata Gasparino da Mata e Silva, que retoma a ideia inicial do movimento do privado ao público (o interesse de Estado) e a entrada em um museu de arte são fundamentais para conceber uma hipótese dentro de uma compreensão mais ampla do que é patrimônio nacional e quanto ao papel do museu em sua missão de salvaguardar a memória artística erudita nacional, ou mesmo uma extensão do que se considera essencialmente artístico para o âmbito cultural, etnográfico. No decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, é clara a distinção entre o que se considera etnográfico e arte erudita, território este por excelência do acervo do MNBA, cabendo, segundo seu artigo 4º, que serão inscritas, no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, e no Livro do Tombo das Belas-Artes, as coisas de arte erudita nacional ou estrangeira.

Apesar do curto período de gestão, Teixeira Leite, quase 30 anos depois da criação do museu, dá uma guinada radical no que deve ser lido na coleção de um museu nacional de arte brasileira, de modo que se possa considerar o que há de mais representativo para uma compreensão formativa e integral, fugindo de critérios preestabelecidos que, diante de uma revisão teórica então mais recente, mais contemporânea, tendiam a caducar. Tamanha é a importância do movimento que, voltando ao Código de Ética do ICOM, redigido bem depois da ação de Teixeira Leite, no seu item 2.9, que trata de aquisições estranhas à política de acervos de um museu, é dito que essas aquisições que fogem a uma política estabelecida de um museu só devem ocorrer em situações excepcionais. Se hoje, para alguns, pode parecer natural o surgimento dessas linhas de aquisições em uma instituição que pretendeu e ainda pretende discutir as questões de uma arte nacional, certamente, em 1964, esse acontecimento tem algo de extraordinário, observando-se ainda o percurso dessas coleções nos 50 anos que decorreriam até hoje. Certamente, para pôr em ação um movimento dessa envergadura, foi preciso a Teixeira Leite a determinação de um olhar agudo, informado e, principalmente, aberto às contribuições à cultura nacional para além de preceitos eruditos, europeizados e acadêmicos, que eram a coluna vertebral da missão institucional.

A prova de que essas discussões quanto aos elementos formadores de uma tal cultura brasileira já estavam, de certa forma, assentadas no campo museológico é a criação do Museu do Índio, em 1953, pelo antropólogo Darcy Ribeiro. No entanto, trazer esses elementos de modo a problematizar objetivamente uma específica noção de arte brasileira é um novo passo no desdobramento mais complexo do jogo de relações culturais presentes no Brasil.

Ainda que a clareza dessas questões na gestão de Teixeira Leite seja apenas uma hipótese de trabalho, não deve ser ignorada a marcante atuação do então Diretor na expansão conceitual do acervo do museu, abrindo possibilidades de discurso nunca exploradas. Seja como for, com sua saída da direção, se havia algum projeto de pesquisa ou expositivo a ser posto em prática com os novos segmentos da coleção, essa ideia foi deixada à parte, não tendo vindo à tona naquele momento. E, a partir de 1964, estende-se por um período de sete anos, na gestão de Alfredo Galvão (Diretor do MNBA de 1964 a 1970), a incerteza sobre exposição do acervo. Hoje, sem quaisquer informações relevantes a respeito da coleção nesse período, sobre o qual recai a necessidade de investigação, parece que essa tentativa de ensaiar no discurso institucional indicativos de pontos referenciais à cultura brasileira, especialmente no âmbito das artes plásticas, se perde. De acordo com alguns registros, é somente em 1971, na gestão de Maria Elisa Carrazoni (Diretora do MNBA de 1970 a 1976), que tem lugar uma primeira exposição com o acervo de arte africana, "Máscaras Primitivas", na Sala

Bernardelli. No entanto, ao que parece, uma exposição já descontextualizada de qualquer projeto maior.

A catalogação

Segundo momento fundamental no histórico da coleção, em setembro de 1982 é dado início ao seu processo de catalogação, sua documentação fotográfica e seu estudo sistemático, já estando o museu sob a Direção de Alcídio Mafrá de Souza (Diretor do MNBA de 1981 a 1990), com a orientação de Raul Lody, especialista de longa data em arte africana, e participação de Mariza Guimarães Dias, técnica da instituição. É nessa ocasião que se define a classificação das peças por grupos culturais, relacionando sentidos àqueles objetos segundo a lógica de sua própria cultura. Lança-se também um catálogo dedicado inteiramente à coleção, marco importante para a consolidação do conjunto de obras para fora e para dentro da instituição. É importante atentar para o texto de apresentação do então diretor do MNBA no catálogo, que reafirma a importância da coleção para a compreensão geral da cultura brasileira, ou melhor, como ele diz, da “arte afro-brasileira”.

O Museu Nacional de Belas Artes, dando curso a seus projetos na área dos documentos artísticos de conteúdo etnográfico, oferece ao público o catálogo *Coleção Arte Africana no MNBA* [...] Esta é uma obra que referenda e atesta a importância da cultura material africana, sobretudo quando os fundamentos dessa cultura se aproximam, dando-lhe apoio, da cultura material brasileira. A *Coleção Arte Africana no MNBA* adquire, com a publicação deste catálogo, uma leitura pautada na Etnografia, situando o fazer africano, suas relações com o plano mítico, tecnologias e morfologias dos objetos e, também, significativa referência para a pesquisa dos padrões culturais da África, sendo, inclusive, doadora de elementos que motivam ou servem de matrizes para a arte afro-brasileira. [...] Agora, o Museu Nacional de Belas Artes, com esta publicação, reitera seu compromisso com os testemunhos da arte africana, buscando compreensão, seu entendimento enquanto arte e enquanto documento do homem africano e, por projeção, o entendimento do homem brasileiro (SOUZA, 1983, p.9).

No mesmo catálogo, no texto “O fazer e o ser”, Raul Lody posiciona esses objetos numa leitura cultural em que o sentido de arte é ampliado o suficiente para caber aqueles itens que são vistos tangencialmente ao corpo central da coleção. Ele argumenta a impossibilidade de negar o fundamento religioso que orienta o fazer da arte africana, revelando, desse modo, o homem africano e o seu pensamento, assim como sua ação de transformar os materiais, dominando técnicas, criando, sempre a partir de modelos milenares, e, concomitantemente, adaptando e renovando, evidenciando uma dinâmica própria nos modos de conceber e fazer. Segundo ele, para o homem africano, a arte é um veículo da comunicação que determina e estabelece “vínculos e alianças” entre os planos do sagrado e do terreno. “Assim são as máscaras, esculturas, adornos, de corpo e demais implementos visuais que estabelecem ligações, verdadeiros elos que manterão a unidade do grupo social, o equilíbrio do cotidiano” (LODY, 1983, p.12).

Os objetos somente adquirem sua função enquanto sacralizados, e a obra de arte que surge é atributiva, tendo características determinadas por uma forma necessária, sendo produzida com os materiais precisos, vindo a ter um desempenho claro e específico para a sociedade. “Os objetos em sua maioria vindos do fazer africano, são, incorporam o poder mítico, não representam apenas, o uso é pautado no significado” (LODY, 1983, p.15). Para esse homem africano existe um projeto coletivo sempre maior que si mesmo, daí uma individualidade que se dilui no social, sendo o grupo que define a sua identidade. “A noção de autor, nesse caso, incluindo-se marca pessoal, é substituída pelas expressões da sociedade” (LODY, 1983, p.15).

Se o diretor, em sua apresentação, retoma uma ideia relacional entre a coleção de arte africana e a cultura brasileira, aludindo à importância de se construir essa ponte – razão de ser do pertencimento da coleção ao acervo do MNBA –, a escolha no processo de pesquisa e catalogação, muito bem reiterado pelos textos do catálogo, reforça seu olhar etnográfico, referendando a matriz cultural do produtor e mantendo uma distância segura da mais complexa trama de relações com a formação da cultura brasileira. Sem dúvida, uma etapa importante no entendimento, no conhecimento da coleção, deixou, no entanto, para o futuro o desenvolvimento das pesquisas em outras direções.

Há que se reconhecer que, a partir da catalogação do conjunto e da publicação do catálogo, a coleção ganhou dimensão e importância institucionalmente, passando, aos poucos, a fazer parte da realidade das exposições no museu. Ainda sob a direção de Alcídio Mafrá de Souza, duas exposições têm lugar no museu com objetos da coleção. A primeira, em 1983, chamada “Coleção Arte Africana”, na Sala Bernardelli, certamente o coroamento e apresentação do trabalho de catalogação no ano anterior, uma prestação de contas ao público na linguagem por excelência do museu, resultado de um trabalho de bastidores. E a segunda, ao longo de 1988 e 1989, chamada “África Brasil”, matrizes da criação artística, na Sala Clarival do Prado Valadares, na qual, supõe-se, é exposta, pela primeira vez, uma perspectiva relacional entre as culturas africana e brasileira. Contudo, até o momento, não foram encontrados documentos referentes ao conteúdo dessa exposição, de modo que não é possível aferir quais foram as questões desenvolvidas, nem como foram, ou mesmo qual a profundidade que foi dada ao assunto.

Foi também sob a mesma gestão, em 1985, que o museu publicou, junto com o Banco Safra, um grande catálogo referencial de todo seu acervo. No catálogo do MNBA, a coleção de arte africana é abordada em seis páginas, com um texto reelaborado a partir do que já havia sido escrito no catálogo de 1983. Sem grandes ambições, é, de qualquer forma, um marco para a incorporação e divulgação da coleção junto ao acervo do museu.

A Galeria Permanente Mário Pedrosa

Em 1978, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pegou fogo, destruindo praticamente todo seu acervo. O incêndio, de grandes proporções, aniquilou inclusive as obras da importante exposição “Arte Agora III – América Latina: Geometria Sensível”, que apresentava um significativo conjunto do uruguaio Joaquim Torres Garcia. Tiveram o mesmo destino obras de Joan Miró, Pablo Picasso, René Magritte, Ivan Serpa, Manabu Mabe, entre outros. De mais de mil peças que estavam no local, apenas cinco sobreviveram ao incêndio, tendo também o prédio sofrido graves danos. Diante da destruição, foi montado um “Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM”, de modo a se pensar o futuro da instituição. Em reunião do comitê, o crítico de arte Mário Pedrosa sugere uma nova organização para o museu, com nova estrutura, tendo cinco museus independentes, mas que funcionariam organicamente: o Museu do Índio, o Museu de Arte Virgem (do Inconsciente), o Museu de Arte Moderna, o Museu do Negro e o Museu de Artes Populares. E em relação ao Museu do Negro diz que “[...] terá acervo a se constituir a partir de peças trazidas da África e das criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas” (PEDROSA, 1995, p.312). Toda a arte moderna teria inspiração na arte de povos periféricos, portanto, seria adequado, no seu entender, apresentar ao lado de uma arte contemporânea toda outra arte que a ela fosse referencial.

Sob a Direção de Heloisa Lustosa, em 1995, abre-se mais um capítulo sobre a coleção de arte africana do MNBA. Dinah Guimaraens foi a responsável pela condução de um ambicioso projeto, que tratou do seguinte, exposto na Revista Piracema nº 3, de 1994: “De forma que se possa colocar em prática uma real política de difusão cultural de suas atividades, o MNBA está no momento implantando um projeto de caráter inovador intitulado *O que é reinventar a tradição no MNBA*” (GUIMARAENS, 1994, p.100). Nesse projeto estava inserida a proposta de implantação do “Museu das Origens”, concebida por Mário Pedrosa, buscando inserir na história da arte a produção de nossas matrizes culturais. O objetivo era o de “caracterizar uma forma crítica de promover a reflexão sobre a nossa produção artística, procurando retratar como se deu entre nós o encontro de etnias e de culturas diversas” (GUIMARAENS, 1994, p.107). Ela aponta que a proposta inclui duas abordagens paralelas, uma de caráter antropológico, referente ao índio, ao negro e às artes populares, e outra de natureza artística, relativa às “imagens do inconsciente e à arte moderna”. Diz também que “o projeto pretende revelar a identidade cultural brasileira [...] propor um espaço que constitua um verdadeiro resumo do que existe de mais representativa da arte brasileira” (GUIMARAENS, 1994, p.107). Ao espaço expositivo dedicado ao projeto foi dado o nome de “Galeria Permanente Mário Pedrosa”.

No texto “A África de dois museus cariocas”, o autor Roberto Conduru toca em algumas questões delicadas. Observa que tratava de duas exposições que ocorriam simultaneamente dedicadas à África em duas instituições públicas federais. Uma no Museu Nacional da UFRJ e a outra, a parte referente à arte africana, na “Galeria Permanente Mário Pedrosa”. Uma das primeiras questões que o autor destaca ao observar a exposição do MNBA é a substituição do “moderno” de Pedrosa pelo “europeu”. O moderno desaparece no discurso da exposição do MNBA. Ele descreve detalhadamente o que vê. Observa que não há indicação sobre a origem da coleção nem como foi adquirida. As legendas referem-se aos grupos culturais, assim como a entidades e ritos aos quais elas estariam relacionadas, e as fotos que as acompanham não trazem explicação de conteúdo ou mesmo referências. Um texto com o título “Máscaras africanas” faz alguns comentários sobre as funções sociais das máscaras e sobre aspectos iconográficos, que, no entanto, não são observados no acervo exposto. Em dura crítica, diz que, apesar de o modo como são exibidas, sem qualquer vitrine, favorecer a experiência direta, o enquadramento museográfico é mais antropológico que estético.

Apontando diferenças fundamentais entre as duas propostas – a de Mário Pedrosa e a da Coordenadora do projeto no MNBA –, enfatiza que o pensamento do crítico estava incluso em um contexto de alargamento das fronteiras artísticas dos anos 70. Já o pensamento de Guimarães não compartilha desse caminho. Se no Museu das Origens de Mário Pedrosa tudo era arte, na Galeria do MNBA, existia uma clivagem entre a cultura material e a arte. “Em um museu de arte, as peças foram tratadas simplesmente como indicativos culturais” (CONDURU, 2001, p.119). Observa que, sem dúvida, isso passava por uma tentativa de não impor aos objetos o conceito ocidental de arte, com valores estranhos àquelas culturas. No entanto, numa instituição destinada ao domínio artístico, a abordagem do acervo geral se dava de outra forma, parecendo deslocada a escolha quanto a esses objetos.

A Galeria Permanente Mário Pedrosa parece ter sido mantida até 2001. Cabe lembrar apenas como referência que, no ano 2000, aconteceu a “Mostra do Redescobrimento”, em São Paulo. Na mostra houve dois grandes núcleos que problematizavam a questão do negro e das artes africana e afro-brasileira, gerando dois volumosos catálogos nos quais as questões cruciais são enfrentadas mais frontalmente, tentando expor, no que cabe às artes plásticas, uma referência mais concreta à produção plástica negra. E em 2002, junto com o Banco Santos, o MNBA publicou outra grande obra de referência do seu acervo. No entanto, ao contrário do movimento de ascendência que a coleção de arte africana sofreu na década de 1980, no novo catálogo ela sequer é apresentada, passando quase

despercebida sua menção ao ser feita uma referência ao projeto da Galeria Permanente Mário Pedrosa.

"Onde Somos África?" – uma real aproximação

A exposição "Onde somos África?", realizada na Caixa Cultural de São Paulo, entre outubro e novembro de 2011, retorna à ideia de articular o legado dos povos africanos na formação do homem brasileiro. Com a curadoria de Mariza Guimarães Dias, pesquisadora de anos da coleção de arte africana do MNBA, e tendo ela participado já daquele primeiro momento de catalogação na década de 80, a exposição acaba por ser a abordagem mais bem-sucedida ao traçar objetivamente paralelos entre os objetos da coleção e seus significados com manifestações claras da cultura brasileira, ainda que, para isso, retome um escopo etnológico. Embalada pela pergunta que dá nome à exposição, e em articulação com o catálogo, no qual é aprofundada a abordagem curatorial, a mostra cuidou de confrontar obras do acervo do MNBA de múltiplas categorias, como objetos da coleção de arte africana, arte popular, gravura, além da inclusão de fotografias e objetos de culto contemporâneos. Todo um cenário de relações e conexões para dar conta da complexidade do jogo de correspondências que é apresentado.

Entendido como um projeto conjunto, exposição e catálogo, em que um complementa o outro, e não apenas espelha, pode-se dizer que a abordagem foi a mais ampla que se deu sobre a coleção. De um levantamento objetivo sobre as questões da diáspora do homem africano, sua expressão e uma breve problematização sobre as intrincadas discussões da leitura como arte que são atravessadas pela concepção sempre funcional da cultura material desses povos, chega-se à influência direta nas artes plásticas brasileiras, que se estendem até a nossa produção contemporânea. Abrindo os núcleos de discussão sempre do prisma africano, para desenrolar os processos de transformação até encontrar seus correspondentes diretos, passamos por figuras emblemáticas do panteão religioso, festas e sociedades mediadoras entre o sagrado e o humano, num desfile esclarecedor de movimentos sincréticos marcantes e muito presentes em nossa cultura. Estão ali representados os Orixás Exu e Ogum, de sua representação africana à reinterpretação da Umbanda, as Sociedades Gueledé que reaparecem na Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, ou os Ibejis reinventados nas figuras de São Cosme e São Damião.

Após a passagem por São Paulo, e devido às repercussões do trabalho não apenas fora, mas também dentro do próprio Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), foi feita uma proposta formal, em 2012, ao MNBA para que a exposição inaugurasse o espaço de exposições do IBRAM, em Brasília. E no ano de 2013, travaram-se contatos com o Museu da Abolição, por ele iniciado, a respeito da

possibilidade de um empréstimo da coleção, a figurar numa exposição de longa duração. No entanto, e por razões meramente operacionais, ambos os projetos ainda não puderam ser viabilizados.

Considerando-se as transformações pelas quais passou o MNBA nesses últimos 50 anos, há que se reconhecer a importância dessa exposição que, a seu modo, recupera uma abordagem anunciada desde a entrada da coleção no museu e dá corpo, assim como um ponto de partida, para se discutir frontalmente as contribuições africanas reais e identificáveis na cultura brasileira, partindo de um acervo estrangeiro e, assim, justificando o seu pertencimento numa instituição que deve pretender discutir a arte e a cultura nacional, considerando as fortes referências de sua formação e transformação. No entanto, não é possível deixarmos de observar que uma exposição de tal importância para a consolidação da representatividade de um acervo não teve lugar nem no próprio MNBA, nem em nenhum outro museu do IBRAM.

O elogioso comentário que Ismail Xavier faz do crítico de cinema francês André Bazin (ativo nos anos 40 e 50 do século passado e fundamental para o pensamento do cinema novo no Brasil) na apresentação do seu livro *O que é o cinema?* serve para dar o tom de percepções e atitudes absolutamente necessárias para romper com o tipo de barreiras que, nesse caso, abortaram a concretização de um projeto anunciado por quase 50 anos e que veio a cabo graças ao comprometimento e agudeza dos que acompanharam de perto a agonia de expectativas: “Nisso tudo há forte coerência, a qual implica uma relação de empatia com o mundo, de tal intensidade que a referência ao olhar não se dá aqui apenas como metáfora espacial a designar atitudes do espírito, mas qualifica o movimento mesmo de uma existência” (XAVIER, 2014, p.21). E assim, a curadora, já aposentada do serviço público, Mariza Guimarães Dias inscreve nos autos da história e do pensamento sobre a coleção do MNBA, assim como de suas exposições, e com aguda sintonia com as necessidades de renovação dos discursos institucionais, a importância de se discutir a formação de um acervo e sua pertinência como representação de uma cultura dita nacional. Uma questão de olhar, sem dúvida, mas um olhar, como aquele sugerido por Kristeva, aberto, disponível, capaz de ampliar em muito a ideia de quem somos “nós”.

Referências

Acervo Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Banco Santos, 2002.

Código de Ética do ICOM para Museus. Disponível em: <<http://archives.icom.museum/codes/Lusofono2009.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2014.

CONDURU, Roberto. **A África de dois museus cariocas**. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v.33, p.113, 2001.

Donato [Base de dados]. Rio de Janeiro (RJ): Museu Nacional de Belas Artes. 1992-2014. Servidor em rede fechada.

GUIMARAENS, Dinah. De Mário de Andrade a Mário Pedrosa: tradição x modernidade no Museu Nacional de Belas Artes. **Piracema**, Rio de Janeiro, n.3, ano 2, p.98, 1994.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LODY, Raul. O fazer e o ser. In: **Coleção Arte Africana**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1983.

MOURÃO, Elaine. **Aproximações em nós: a configuração do estrangeiro em Julia Kristeva e Tzvetan Todorov**. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta13/Conteudo/N13_Parte01_art04.pdf. Acesso em: 05 jun. 2014.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é, afinal? In: **Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira**. Organização de Nelson Aguilar. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Associação Brasil 500 anos, 2000. Exposição realizada no Parque Ibirapuera, São Paulo, no período de 23 abril a 07 de setembro de 2000.

Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Banco Safra, 1983.

Onde somos África?: Acervo Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; São Paulo: Caixa Cultural; Zíngara Produções Culturais, 2011. Exposição realizada na Caixa Cultural São Paulo no período de 22 de outubro a 27 de novembro de 2011.

PEDROSA, Mário. **Política das Artes**. Organização de Otilia Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, 4v, v.1.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Alberto da Costa e. **Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SOUZA, Alcídio Mafra de. Apresentação. In: **Coleção Arte Africana**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1983.

XAVIER, Ismail. Apresentação. In: **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Capítulo 6:

Os paradigmas da arte contemporânea e os desafios para as coleções de artista: o caso do Instituto Rubens Gerchman - IRG

Mariana Estellita Lins Silva¹

Resumo

Buscaremos neste artigo trazer questões sobre a relação que a arte contemporânea coloca para a museologia como prática cotidiana de preservação de acervos. A partir do trabalho desenvolvido pelo Instituto Rubens Gerchman - IRG, abordaremos situações em que a linguagem e os materiais utilizados pelo artista demandam soluções específicas para o tratamento técnico da coleção. Em um primeiro momento trataremos da conservação museológica de obras de suporte complexo, e também das demandas trazidas por obras relacionais ou autorais. Em um segundo momento, discutiremos questões concernentes à documentação museológica, tangenciando aspectos como a sistematização da informação no contexto da coleção, a hierarquização de campos e o controle de vocabulário em base de dados. Temos como objetivo compartilhar as decisões e estratégias adotadas pelo Instituto Rubens Gerchman - IRG, a partir de noções comuns às coleções de arte contemporânea, acreditando que essas problemáticas também tenham possíveis aplicações no contexto de outras tipologias de acervos com mesmo perfil.

Palavras-chave

Museologia. Arte contemporânea. Rubens Gerchman. Preservação. Documentação.

Abstract

This article will seek to bring questions about the relationship between contemporary art and museology as a daily practice for preservation of collections. From the work of the Rubens Gerchman Institute - IRG, we will address situations in which the art language and the materials used by the artist require specific solutions for the preservation of the collection. At first we will work within the conservation, both in terms of the treatment of complex support art work, for the demands posed by relational or reproducible works. In a second step, we will work in museum documentation concerning issues, discussing aspects such as control of vocabulary and hierarchical need for systematization of fields in database. We aim to share the decisions and strategies adopted by Rubens Gerchman Institute, from common to contemporary art collections notions, believing that these problems also have possible applications in the context of other collections of the same profile.

Keywords

Museology. Contemporary Art. Rubens Gerchman. Conservation. Documentation.

¹ Museóloga pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), mestre e doutoranda em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ). E-mail: estellitamariana@gmail.com

O artista

Rubens Gerchman (1942 - 2008) nasceu no Rio de Janeiro, e na década de 1960 participou dos movimentos de vanguarda das artes plásticas. Sua obra é frequentemente associada com o movimento artístico conhecido como Nova Figuração, embora o artista tenha perpassado outras linguagens. Diversas nuances poéticas podem ser traduzidas em diversos rótulos – Nova Figuração, *Nouveau Realisme*, Neorrealismo. Mas o retorno da figura, não como um mecanismo de representação, mas de aproximação da realidade social local, e sendo posta em contraponto à isenção do abstracionismo, é um possível fio condutor que aproxima esses estilos. A obra de Gerchman está inserida nesse contexto. Segundo Daisy Peccinini:

[...] a exposição Nova figuração da Escola de Paris e sua apresentação na Galeria Relevo, no Rio de Janeiro, estabeleceram o início de relações continuadas [...]. Uma de suas resultantes seria o surgimento do grupo dos neo-realistas cariocas – Antônio Dias, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Pedro Geraldo Escosteguy (ALVARADO, 1999, p. 100).

A recuperação de temas e valores do cotidiano popular brasileiro, aliada às possibilidades de influências da arte pop e da arte conceitual, em voga nos Estados Unidos, amplia a liberdade de uso de diversos materiais, não tradicionalmente reconhecidos como suportes para obras de arte. No caso de Rubens Gerchman, os elementos habituais da pintura, desenho, escultura se mesclam com materiais inusitados – caixas de charuto, porta-retratos antigos, cabeças de boneca, asas de borboleta –, além de obras que demandam manipulação, intervenção, ou reconstrução. Todos esses meios, fundamentais na construção da linguagem artística de Gerchman, se constituem também como desafio para a prática museológica.

O Instituto Rubens Gerchman - IRG

Depois da morte do artista em 2008, diante do acervo deixado pelo pai, os filhos se mobilizaram para organizar e sistematizar este legado. A consequência desse trabalho foi a criação da pessoa jurídica do Instituto Rubens Gerchman (IRG), que é hoje o responsável pela salvaguarda, preservação e difusão da obra do artista.

É interessante ressaltar que a coleção do IRG abrange tanto o acervo museológico (obras de arte, mobiliário e materiais de trabalho do artista) como também um rico acervo documental

(iconográfico, textual e audiovisual) onde se encontram cartas trocadas com outros artistas, filmes, fotografias de obras, exposições e pessoas, além de anotações, textos criativos e projetos para a realização de obras.

Para fins deste trabalho, destacaremos a coleção museológica, para que possamos nos ater às discussões sobre a conservação e a documentação, voltadas para obras de arte contemporânea. Uma obra importante da trajetória de Gerchman, "Lindoneia, a Gioconda dos subúrbios"² (Fig. 1), é um exemplo elucidativo tanto para ilustrar essas questões poéticas quanto para nos ajudar a evidenciar algumas problemáticas que as novas linguagens da arte contemporânea colocam para a prática museológica.



Figura 1 - Lindoneia, a Gioconda dos subúrbios, 1966
Impressão fotográfica, lixa e colagem, 141x122 cm
Acervo do Instituto Rubens Gerchman

Além da remissão à cultura local, ao subúrbio, já explícita no título, a figura da Lindoneia, como acontece em outras obras, foi apropriada de uma imagem de jornal. Essas características enfatizam a relação do artista com aspectos sociais e temas da cultura popular. Sobre essa questão, Vitor Marcelino coloca que:

À primeira vista, "Lindoneia" apropria-se diretamente de um retrato de uma desconhecida retirado dos jornais, mas não é exatamente isso o que ocorre. O rosto da personagem é "criado" pelo artista que se apropria não de uma imagem em si, mas da maneira de construir uma imagem de jornal. Assim, questões referentes à linguagem e à estrutura da imagem impressa e reproduzida (inclusive sua baixa qualidade técnica) se tornam importantes

² Esta obra participou da exposição "América do Sul, a pop arte das contradições" que passou por Buenos Aires - Argentina, Curitiba - Brasil e Bérgamo - Itália. Quando a exposição chegou ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a obra foi substituída por outra "Lindoneia" pertencente ao acervo do Museu.

características da obra. O espelho de aspecto *kitsch* denuncia sua origem de uma classe social mais baixa e os dizeres anunciam o fim precoce e trágico de sua vida (MARCELINO, 2012, p. 711).

A partir das observações de Marcelino, retomamos as considerações sobre as características materiais da obra, que incluem impressão fotográfica, pintura, colagem de espelho, plástico autoadesivo e lixa (usada normalmente em lixadeiras automáticas industriais) sobre fundo de *foamboard*. Essa composição coloca questões para a prática museológica tradicional em dois aspectos principais: o primeiro, talvez mais evidente, é a conservação e manutenção desses materiais. Se existem informações consolidadas acerca das obras de arte sobre papel, ou pinturas a óleo sobre tela, como, por exemplo, a que índices de luminosidade, temperatura e umidade devem ficar expostas, não podemos dizer o mesmo sobre as lixas para lixadeiras automáticas industriais. Esse tipo de normativa precisa ser construído empiricamente, através de monitoramento constante.

O segundo aspecto se refere à sistematização das informações no contexto de uma coleção. No caso das obras de arte, elas poderiam ser divididas, por exemplo, de acordo com materiais e suportes. Assim, teríamos o conjunto das pinturas, das esculturas etc. Cada uma dessas categorias poderia se subdividir de acordo com os materiais empregados: as pinturas a óleo ou a têmpera, as esculturas em cerâmica ou bronze, só para destacarmos alguns exemplos.

No caso de "Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios", em qual dessas categorias poderíamos enquadrá-la? Pintura? Colagem? Na trajetória de Rubens Gerchman a utilização da pintura e da colagem com sobreposição de materiais (*assemblage*, se preferirmos) é muito frequente, e no mesmo conjunto poderia estar englobada a grande maioria do acervo, com obras muito distintas umas das outras. De outro modo: as categorias "pintura", para todas as obras que receberam uma superfície recoberta de tinta, ou "colagem", para todos os objetos onde há sobreposição de materiais, não constituem, no caso do acervo do IRG, uma classificação eficiente de objetos dentro da coleção, pois representam procedimentos muito recorrentes, e que se misturam.

A necessidade da subdivisão do acervo se dá, entre outros motivos, pela organização física e pela localização espacial das peças, além das demandas climatológicas para salvaguarda dos materiais. As obras em papel (sem moldura) são guardadas em mapotecas, enquanto as telas (que também podem ser outras obras feitas para serem penduradas) devem ficar nos trainéis, e os objetos tridimensionais também têm localizações específicas de acordo com suas dimensões. Nesse caso, no âmbito da documentação museológica, foram tomadas algumas decisões, eficientes particularmente para essa coleção: em vez de optar por uma classificação a partir de técnicas e/ou materiais, levamos

em consideração o formato das obras bem como as características em comum. Então, em detrimento das categorias “pinturas”, ou “telas” que não dão conta de obras como a “Lindonéia”, resolvemos trabalhar com a categoria “quadro”, que é definida como toda obra feita para pendurar na parede, não importando, portanto, se tem relevo, pintura ou colagem. Outra categoria criada para o IRG é a “objeto tridimensional” que compreende o conjunto de obras as quais se pode circundar completamente (vulto completo). Esta conceituação também é eficaz, por permitir abarcar as obras relacionais, obras de grande formato e aquelas mais parecidas com instalações, as quais seria reducente chamar de “esculturas”. A terceira categoria utilizada foi “caixas”. O IRG possui grande coleção de caixas (predominantemente de charutos, mas não apenas³), que foram trabalhadas pelo artista como suportes para as obras. A inclusão deste conjunto foi uma demanda específica da coleção, visto que, embora uma caixa não deixe de ser um objeto tridimensional, uma parcela importante dos itens se enquadram especificamente em “caixas”, e por isso foram destacados do conjunto dos objetos tridimensionais. Além dessas três categorias – quadros, objetos tridimensionais e caixas – existe ainda a tradicional categoria “papel”, que abrange desenhos, pinturas, colagens, entre outros.



Figura 2 - S/ título, s/ data
Caixa (Caixa de Charuto)
15 X 22 X 40 cm
Acervo do Instituto Rubens Gerchman



Figura 3 - S/ Título, s/data
Caixa (Caixa de Charuto)
4,5 x 24 x 16 cm
Acervo do Instituto Rubens Gerchman

É importante observar que a documentação museológica tem pelo menos duas grandes funções para a coleção: a primeira é a reunião de informações sobre cada obra individualmente – o período em que foi produzida, as dimensões, as técnicas utilizadas, informações sobre o estilo e o período histórico etc. Todas essas informações contribuem para a relevância do objeto enquanto documento, a partir do qual podemos extrair informações. A segunda é no domínio da coleção

³ Inicialmente o conjunto era chamado de caixas de charuto. No entanto, devido à variedade de outros tipos de caixas, optou-se por não restringir suas tipologias.

enquanto um grande organismo. Também a partir de uma coleção é possível extrair informações que a justificam como documento. Por isso, é fundamental que os dados estejam agrupados e sistematizados para que a informação seja recuperada. Para ilustrar essa situação, algumas perguntas que podem ser feitas sobre o acervo, e que o sistema de documentação deve ser capaz de responder: “Quantas obras sobre papel têm dimensões maiores do que cinquenta centímetros de altura?”, ou “Quantos objetos tridimensionais com o tema futebol nós temos no acervo?”, ou “Onde está guardada a obra de número 345?”, ou ainda “Em que ano esta obra passou por restauro?”.

A função desses exemplos é demonstrar que a documentação deve possibilitar não apenas a articulação de informações sobre as obras individualmente e sobre a coleção enquanto conjunto, mas também precisa gerir a coleção, manter o controle de entrada e saída de obras, participação em exposições, necessidades de restauro, por exemplo. Em um acervo de arte contemporânea, em que as informações muitas vezes são mais complexas (pois a este universo são agregadas informações sobre réplicas, instruções de montagem, conservação de materiais inusitados, entre outras), o sistema de informação precisa estar coeso.

A autora Cristina Freire nos traz um exemplo muito elucidativo para tratarmos essas questões:

Joseph Kosuth (EUA, 1945), um dos mais importantes artistas conceituais norte-americanos, apresentou no MoMA de Nova York o trabalho *One and Three Chairs* (1965) onde justapôs a cadeira real às suas representações (definição de cadeira do dicionário e fotografia de cadeira). Apesar de ter sido adquirida pelo MoMA, essa obra foi destruída ao ser incorporada à coleção do museu, uma vez que a cadeira foi encaminhada ao Departamento de Design, a foto ao Departamento de Fotografia e a fotocópia da definição de cadeira à biblioteca (FREIRE, 1999, p. 45-46).

Compreendemos com Freire que a destruição da obra no seio da coleção museológica se deu pela inadequação institucional àquele processo artístico. No entanto, pensando na conservação da coleção, às vezes é realmente necessário que uma obra seja desmembrada, e isso não pode significar sua destruição. Esse é um exemplo de como um sistema de informação é uma ferramenta de preservação de uma coleção. A obra pode ser decomposta e depois remontada, desde que seja possível recuperar – seja na ficha catalográfica ou na base de dados – todas as informações necessárias para isso. Para fazer um contraponto, utilizaremos mais uma vez uma obra do acervo do IRG: “Barreira do Vasco” é uma obra que, quando passou por restauro, a opção dos profissionais foi desmembrá-la em três partes (esse é um problema recorrente quando em um mesmo suporte físico estão unidos elementos que demandam estratégias de conservação muito distintas).

A obra, que era um objeto tridimensional único e de grandes dimensões (como já foi mencionado anteriormente), possui uma localização específica. Ao serem restaurados e desmembrados

o vaso com espelhos (Fig. 5) e as flores artificiais, precisaram ser levados para outro núcleo da coleção, com localização diferenciada, visto que se tratava de objetos de pequeno porte e que demandavam salvaguarda específica.



Figura. 4 - Barreira do Vasco, 1979
Objeto Tridimensional
140 x 120 cm
Acervo do Instituto Rubens Gerchman



Figura. 5 - Uma das partes separadas da obra.

Diferente do exemplo trazido por Freire, se existe um sistema eficiente de recuperação da informação, o desmembramento de um objeto não acarreta sua destruição, pois no momento necessário ele será remontado, a partir das informações contidas na base de dados ou na ficha catalográfica.

Outra discussão muito relevante para o campo da museologia pode ser trazida e representada pela obra "Lute"⁴. Esta é uma das obras de cunho fortemente político, que dialoga com os temas mais prementes do período de sua elaboração. Do ponto de vista museológico, "Lute" é uma obra que recoloca a noção de autenticidade. Essa questão, tão fundamental na discussão sobre a sacralização da obra de arte ou do objeto museológico⁵, é, no âmbito da arte contemporânea, frequentemente trazida pelos artistas.

⁴ Esta obra esteve na exposição "Resistir é preciso", no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio e Janeiro entre 25 de outubro de 2013 a 06 de janeiro de 2014,

⁵ Tema discutido por Walter Benjamin em "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica"

Trata-se de um grande objeto tridimensional, construído em madeira e fórmica. A ideia da obra, seu desenho, a tipografia, a cor, e todos os aspectos estéticos e conceituais foram elaborados e desenvolvidos por Rubens Gerchman. No entanto, a feitura da obra – que demanda conhecimentos específicos do material, manejo de maquinário etc. – depende de um profissional específico, um marceneiro, muito provavelmente. Ou seja: é uma obra elaborada intelectualmente pelo artista, mas que foi feita, construída, pelas mãos de terceiros.



Figura 6 - Lute, 1967
Escultura em madeira e fórmica
70 X 172 X 56 cm
O projeto pertence ao acervo do Instituto Rubens Gerchman.

Para a compreensão desse aspecto, é oportuno trazermos a discussão de Humberto de Carvalho, que desenvolve sua reflexão acerca da restauração de obras de arte contemporâneas sugerindo duas grandes categorias: as obras autográficas e as autorais (CARVALHO, 2009).

As obras autográficas são aquelas que carregam o gestual do artista, como no caso da pintura. São obras únicas, que não poderiam ser reproduzidas nem mesmo pelo próprio autor, do contrário o resultado seria uma obra diferente, com distintos valores estéticos e simbólicos. O que nos faz reconhecer a arte nessas obras é, precisamente, o fenômeno da feitura, do tratamento dado à técnica e ao material. Elas são uma espécie de relíquias, documentos que não só testemunharam o ato criativo do artista como têm nele sua origem matériaca.

Porém as obras de arte contemporânea algumas vezes se aproximam mais do conceito do que da fisicalidade. Essas seriam as obras autorais, para as quais, mesmo quando não prescindem da materialidade, esta se torna substituível. São obras pensadas como projetos, como ideias a serem desenvolvidas por terceiros, por profissionais especializados de diversas áreas (marceneiros,

eletricistas ou técnicos em eletrônica, só para dar alguns exemplos) ou simplesmente por alguém que siga o passo a passo do projeto de montagem. Nas palavras do autor:

[...] é também possível propor duas definições para as obras de arte contemporânea: obras autográficas e obras autorais. Enquanto as obras autográficas são obras previstas para coincidir com o objeto artesanalmente produzido, as obras autorais são provenientes de um projeto e da apropriação de objetos cotidianos, configurando-se geralmente como um conceito no qual a materialidade pode ser substituída e não sendo geradas pela manualidade do artista. Logo, toda obra autográfica é necessariamente autoral, mas as obras autorais não são autográficas (CARVALHO, 2009, p.16).

As obras autorais demandam outro tipo de tratamento museológico. Se a obra não foi feita pelas mãos do artista, é possível realizar réplicas sem perda simbólica ou artística. No caso da obra “Lute” a réplica se justifica inclusive pelas grandes dimensões da obra, que acarretam grande estrutura de transporte e embalagem.

Já no caso de “*Lift and Breath*” (Fig. 7 e 8), a possibilidade de elaboração de réplicas se dá por outros motivos. A obra consiste em uma caixa de acrílico, dentro da qual se encaixa um êmbolo móvel. Abaixo dele, um chumaço de algodão que se move quando o êmbolo é manipulado para cima e para baixo.

A sugestão trazida pelo título da obra – o movimento associado à respiração – só se concretiza com a abordagem do espectador (que nesse momento é transformado em participante), quando convocado a puxar o êmbolo. Esse é um aspecto recorrente na arte contemporânea, os artistas produzem objetos que já não podem mais ser restritos à categoria de escultura, pois, para se constituírem enquanto obra de arte, enquanto processo artístico, precisam ser “ativados”, pelo público. Em outras palavras essas são características das obras relacionais, ou objetos relacionais⁶, que precisam ser manipulados para que a proposta artística da obra aconteça.

⁶ Este conceito é trabalhado por Nicolas Bourriaud, em seu livro *Estética Relacional* (ver Referências).



Figura 7 e Figura 8 - *Lift and Breath*, 1972
Acrílico e Algodão
31 x 32,5 x 32,5
Acervo do Instituto Rubens Gerchman

No caso do "*Lift and Breath*", que é uma obra autoral e não autográfica, é possível realizar uma réplica para que seja entregue à manipulação das pessoas. Assim, por um lado, o objeto "original" (ainda que esta palavra não se aplique com perfeição) é resguardado, visto que ele foi construído em determinada época, e que é um documento, um testemunho de um tempo. Por outro lado, é importante também que a obra continue cumprindo a função para a qual foi concebida, e que não se perca, portanto, a proposta do trabalho.

Conclusão

A arte contemporânea traz diversas demandas novas para as coleções museológicas, principalmente por agregar materiais e técnicas cuja perecibilidade ainda não foi documentada⁷, mas também pela proposta dos artistas de entregar as obras à manipulação das pessoas e de romper com a sacralização do objeto de arte.

Para a documentação, as novas linguagens da arte também demandam estruturas específicas, categorias personalizadas para cada coleção, além de campos específicos na ficha catalográfica para dar conta de observações sobre montagem e remontagem, descrição de materiais não tradicionais que porventura tenham sido utilizados e registros da obra sendo manipulada pelo público, por exemplo.

⁷ É preciso ressaltar que já existem, no entanto, diversas pesquisas sobre a preservação de materiais como: polímeros, resinas, equipamentos tecnológicos e outros produtos oriundos da evolução da indústria utilizados em obras de arte.

Além da especificidade das categorias e da arbitrariedade na divisão do acervo, o controle do vocabulário também é uma questão relevante. O vocabulário controlado é um ponto central para a eficiência de um sistema de informação. Se um objeto tem duas ou mais formas de ser chamado, é fundamental que o manual, ou o *thesaurus*, defina o termo correto pelo qual o objeto deve ser buscado. Esse sistema permite que o termo “pintura” seja subdividido em óleo, têmpera, guache; sobre tela, madeira, papel, e assim por diante. Mas quando se tem técnicas, materiais e procedimentos não consolidados em termos universais, esse controle do vocabulário se torna menos claro, mais flexível. No âmbito das obras efêmeras, por exemplo, com muita frequência é impossível determinar a diferença entre uma obra relacional, um *happening* e uma *performance*. Isso acontece porque os artistas não dialogam com essas delimitações, mesclam elementos das diversas linguagens em uma mesma proposição artística, a ponto de essas distinções se tornarem incoerentes.

Grande parte da problemática trazida pela arte contemporânea emerge de um mesmo centro: a concepção do que é uma obra de arte. Se antes ela era reconhecida por suas propriedades técnicas e estéticas, agora o que a diferencia dos outros objetos cotidianos é uma questão conceitual. Isso porque o que faz de um objeto uma obra de arte não são suas características físicas, mas o ato filosófico de sua produção e recepção. Segundo o teórico da arte Arthur Danto:

[...] não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte em contraste com o que eu havia designado “coisas meramente reais”. Para usar o meu exemplo favorito, nada parecia marcar externamente a diferença entre a Brillo Box de Andy Warhol e as caixas de Brillo do supermercado. E a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. [...] Significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte, e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento (DANTO, 1984, p.16).

As contribuições das teorias da arte contemporânea são fundamentais para o embasamento técnico e teórico do tratamento que será aplicado às obras de arte. É essencial compreender essas demandas, trazidas pela coleção, para que seja consolidada uma prática museológica eficiente na preservação dessa tipologia de acervo. Caso contrário, teremos uma lacuna irremediável na pavimentação das narrativas da história da arte, para as quais os museus e coleções são uma ferramenta crucial, não apenas de manutenção e de salvaguarda dos acervos, mas principalmente de legitimação do discurso.

Referências

ALVARADO, Daisy V.M. Peccinini de. **Figurações - Brasil anos 60**. São Paulo: Itaú Cultural/ Edusp, 1999.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. In: _____. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARVALHO, Humberto Farias de. **Uma metodologia para a conservação e restauro de arte contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odisseus, Edusp, 2006.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo, Iluminuras, 1999.

MORFIN, Jo Ana. Documentar? Para qué? In: **Conservación de Arte Contemporáneo 10ª Jornada**; Madrid : Departamento de Conservación-Restauración Museo Nacional de Arte Reina Sofia; 2009.

SILVA, Vitor Marcelino da. O processo de apropriação de imagens em “Lindonéia - A Gioconda do subúrbio” de Rubens Gerchman. In: **VIII EHA - Encontro de História da Arte** – Universidade Federal de Campinas (UNICAMP), 2012.

Endereços eletrônicos

<http://www.institutorubensgerchman.org.br>. Acesso em: 27 jul. 2014, às 16h38min.

<http://www.resistirepreciso.org.br/ccbb/>. Acesso em: 27 jul. 2014, às 20h05min.

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Vitor%20Marcelino.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2014, às 20h34min.

<http://mamrio.org.br/exposicoes/americado-sul-pop-arte-das-contradicoes/>. Acesso em: 30 jul. 2014, às 20h12min.

Unidade 3: Meio
Ambiente, Paisagem
e Desenvolvimento:
as múltiplas relações
do “patrimônio
verde”

Capítulo 7:

Meio Ambiente, Paisagem e Desenvolvimento: as múltiplas relações do “patrimônio verde”

Luísa Rocha¹

Resumo

Neste artigo refletimos sobre as relações do patrimônio “verde” oriundas da articulação entre meio ambiente, paisagem e desenvolvimento, sob a ótica da Museologia e Patrimônio. Estas relações ancoram-se nos valores sobre os quais a sociedade repousa e constrói seu patrimônio. A Museologia encontra no tecido social formado pela relação homem/paisagem/meio ambiente um campo fértil de análise do fazer humano e de suas matrizes referenciais socialmente compartilhadas. No campo empírico, a discussão sobre valores, paisagem e cultura estão manifestas no estudo da chancela de patrimônio mundial para parte da paisagem cultural do Rio de Janeiro, além dos desafios de preservar a sua integridade e autenticidade numa gestão territorial baseada nos princípios do desenvolvimento sustentável.

Palavras-chave

Museologia. Patrimônio. Paisagem. Meio Ambiente. Desenvolvimento.

Abstract

In this article we reflect on the relations of "green" heritage coming on the relationship between environment, landscape and development, from the perspective of Museology and Heritage. These relations are anchored in the values on which society rests and build your heritage. The Museology finds in the social fabric formed by the relationship man/landscape/environment fertile field to analyse of human labor and its socially shared reference arrays. In the empirical field, the discussion about values, landscape and culture are evident in the study of World Heritage seal for part of the cultural landscape of Rio de Janeiro, and the challenges of preserving its integrity and authenticity in a territorial management based on the principles of sustainable development.

Keywords

Museology. Heritage. Landscape. Environment. Development.

¹ Museóloga, mestre e doutora em Ciência da Informação, professora da graduação em Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST), professora do curso de especialização em Divulgação da Ciência, da Tecnologia e da Saúde no Museu da Vida/ Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, atua como museóloga no Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Introdução

Na atualidade, conceitos aparentemente circunscritos aos seus domínios de especialidade no plano dos metadiscursos sobre uma realidade empírica invadem e perpassam as fronteiras de acordo com as múltiplas relações estabelecidas entre pessoas, objetos e ambientes. Para dar conta deste desafio, novas visões alinhadas com as condições históricas vigentes são descortinadas, como aquelas preocupadas com as questões ambientais e, portanto, com a relação cultura e meio ambiente.

A problemática ambiental moderna está ligada à questão sociocultural e leva em consideração a ação diferenciada do homem na paisagem. Se existe um paradoxo na apresentação de um patrimônio verde que é ao mesmo tempo próximo e distante do homem, pela invisibilidade de sua natureza profunda com base na sua dinâmica sistêmica ecológica, este patrimônio tem sua outra face na própria ação social do homem sobre o meio ambiente. Isto se torna ainda mais complexo pelo ato do processo de degradação do meio ambiente também se materializar pelas ações humanas.

Assim, esse patrimônio encontra-se imbricado concretamente na “questão social” no contexto da sociedade contemporânea, ainda mais quando a apropriação privada de um bem natural implica o seu uso como mercadoria a partir de diferentes visões de desenvolvimento, colocando, por fim, em risco a vida dos indivíduos desta mesma sociedade.

Nossa reflexão volta-se para as múltiplas relações desse patrimônio “verde” no que tange à articulação entre meio ambiente, paisagem e desenvolvimento, sob o viés do binômio Museologia e patrimônio.

A Paisagem

Introduzida por diversos geógrafos alemães e franceses do final do século XIX, a noção de paisagem oscilou entre uma categoria científica, compreendida pelos primeiros como um conjunto de fatores naturais e humanos, até uma *paysage*, o relacionamento do homem com o seu espaço físico. Nos anos 1940, nos Estados Unidos, substituiu-se o termo *landscape*, a visão ou representação de uma terra, pela ideia de “região”, sendo esta um conjunto de variáveis

abstratas deduzidas da realidade da paisagem e da ação humana. Na Alemanha, a ideia de *Landschaft*, surgida para qualificar unidades de paisagem pelo conjunto dos seus processos ecológicos, encontra ressonância no conceito de ecologia da paisagem de Carl Troll.

Esses conceitos se atrelam a determinadas abordagens filosóficas que privilegiam ora os fatores geográficos agrupados estaticamente em unidades espaciais, como na escola alemão, ora o seu caráter processual como nos franceses. Ambos, no entanto, a compreendem como uma face material que recebe as impressões das ações humanas (SCHIER, 2003).

Tradicionalmente diferenciava-se a paisagem natural da cultural atribuindo à primeira os elementos combinados de terreno, vegetação, solo, rios e lagos, e à segunda, as modificações feitas pelo homem. O geógrafo francês Georges Bertrand (1971, p. 2), sem privilegiar a esfera natural ou humana, definiu a paisagem como “uma determinada porção do espaço, resultado da combinação dinâmica, portanto instável, de elementos físicos, biológicos e antrópicos que, reagindo dialeticamente uns sobre os outros, fazem da paisagem um conjunto único e indissociável, em perpétua evolução”. O autor assume a paisagem como uma relação entre sociedade e natureza capaz de formar uma só “entidade” de um mesmo espaço geográfico. Essa interação também foi destacada pelo geógrafo norte-americano, Carl Sauer (1998), ao afirmar que a “A cultura é o agente, a área natural é o meio, a paisagem é o resultado”.

Ampliando o olhar sobre a paisagem, Paul Claval (1999) não só atribui ao homem a responsabilidade de transformar a paisagem como compreende que as transformações diferenciadas dos grupos culturais geram uma preocupação maior com os sistemas culturais do que com os elementos físicos. Nesse caso, o aspecto principal deixa de ser a interação do homem com a natureza na paisagem, para ancorar-se em como os grupos percebem e interpretam a paisagem. Esta passa a ser a realização e materialização de ideias dentro de determinados sistemas de significação. A humanização da paisagem se dá tanto pela ação quanto pelo pensar de tal forma que a paisagem é vista como uma representação cultural.

Com uma visão semelhante, Cosgrove (1995) assume a paisagem como um lugar simbólico uma vez que está ligada à cultura e à ideia, sendo as formas visíveis representações de discursos e pensamentos.

Apesar de essa visão se aproximar do universo do museu, a diferença na interpretação da paisagem atende a demandas e níveis de interpretação distintos, que se prestam a objetivos

diferenciados como é o caso da geografia física voltada para a paisagem como sistema ecológico, e a geografia humana direcionada para os aspectos culturais.

1.1 A paisagem como Patrimônio “Verde”

A legislação de proteção ao patrimônio cultural no Brasil tem início na década de 1930 com a promulgação do Decreto-Lei sobre o patrimônio histórico e artístico brasileiro. Na mesma década, surgem as primeiras leis de proteção à natureza brasileira como os códigos das águas, das minas e florestal. Nessa década também foram criados os três primeiros parques nacionais brasileiros pelos critérios de beleza cênica e paisagística: Itatiaia, Iguaçu e Serra dos Órgãos. Associa-se a estas funções a de preservação dos processos ecológicos, de espécies vegetais e animais, e dos ecossistemas.

A legislação estabelece que o patrimônio histórico e artístico nacional é constituído pelo conjunto de bens moveis e imóveis existentes no país, cuja conservação seja de interesse público, por sua vinculação a fatos históricos memoráveis ou por apresentarem excepcional valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico ou artístico. Por analogia, estende-se este conceito aos monumentos naturais, sítios e paisagens passíveis de proteção por sua notabilidade em função da natureza ou do agenciamento humano.

Nesse caso, o tombamento constitui o instrumento de proteção desse patrimônio elaborado através de um processo técnico, legal e administrativo que resulta na inscrição do bem em um ou mais livros de tomo: histórico, de belas-artes, das artes aplicadas, e arqueológico, etnográfico e paisagístico.

Esse olhar foi reforçado na Constituição Federal da República de 1988 ao definir o interesse pelo patrimônio natural e cultural do Brasil, através de dois capítulos: Meio Ambiente e Cultura.

No capítulo Meio Ambiente, apesar de o foco recair sobre a conservação biológica da natureza, é assegurado o direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado que garanta a qualidade de vida. Foram também garantidas, legal e administrativamente, a preservação e restauração dos processos ecológicos essenciais, da biodiversidade e da integridade do patrimônio genético, bem como as unidades de conservação como parques nacionais e reservas ecológicas. Todos geridos por órgãos ambientais.

Na Cultura, esse patrimônio é definido como

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

No início da década de 1980, a Política Nacional de Meio Ambiente sancionada orienta os dispositivos legais que tratam da questão ambiental e subsidia a elaboração de dispositivos específicos como os princípios adotados pelo direito ambiental (prevenção, precaução, desenvolvimento sustentável, poluidor-pagador, entre outros) que também passaram a ser aplicados, supletivamente ao patrimônio cultural.

Na visão de Delphin (2004, p.3), fundamentam as ações de preservação do patrimônio natural duas posturas: uma de cunho ético e outra pragmática. A primeira reside em um valor humano de respeito e solidariedade: "as diferentes formas de vida com as quais compartilha o espaço e tempo"; a segunda se refere ao interesse do homem pelos recursos naturais e a dependência dos mesmos para sobreviver.

Ambas as posturas apontadas pelo autor entrelaçam-se numa visão de mundo cultural, nas quais aspectos físicos e biológicos da natureza possibilitam a pluralidade de expressões culturais. Assim patrimônio natural e cultural entrelaçados fornecem as bases para a proteção de sítios e formações naturais significativas e das manifestações culturais dos grupos sociais em relação a esta natureza, com seus significados atribuídos.

Na perspectiva do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o conceito de paisagem envolve o somatório de diferentes elementos, das formas como se inter-relacionam, de informações complexas, de inúmeras formas de percepção isoladas ou integradas, de visões analíticas que resultam em uma configuração maior que as partes (DELPHIN, 2004, p.3).

Na paisagem cultural, todos esses processos físicos e biológicos adquirem complexidade, pois se amalgamam à dimensão imaterial cultural na qual, no processo e na dinâmica de exprimir, criar, fazer e viver, as formas de ser no mundo de cada grupo social constituem a singularidade de uma paisagem cultural. Como afirma Delphin (2004, p.5), as

questões humanas atribuem à paisagem uma “unidade singular e infinitamente mais rica, sendo tão digna de registro e proteção quanto a flora, a fauna, o patrimônio edificado”.

Nesse sentido, o valor de uma paisagem cultural decorre de sua função e da capacidade de reter marcas e registros tanto antrópicos que resultam da ação humana quanto físicos, biológicos e ecológicos. As ações humanas constituem elementos de valoração que não podem prescindir da leitura de espaço e tempo para a compreensão da paisagem. Assim, “a paisagem é uma chave para a compreensão do mundo, de seu passado, presente e futuro” (DELPHIN, 2004, p.5).

Na atualidade, os limites entre a paisagem natural e a paisagem resultante da ação humana tornam-se a cada dia menos evidentes. Paisagens tidas como produto da natureza não resistem a um estudo acurado revelando ações antrópicas, como no caso das ações das populações indígenas da Amazônia.

Devemos compreender, então, que as paisagens protegidas como o patrimônio cultural congregam múltiplos e dinâmicos processos, dimensões e valores materiais e imateriais que, a cada instante, se apresentam e se reorganizam em novas e diferentes configurações. Nestes, o conceito de patrimônio apresenta uma pluralidade de valores e significados que deve ser compreendida interdisciplinarmente, somando esforços com outros profissionais e disciplinas que lidam com a paisagem natural e cultural.

Apesar das dimensões da diversidade de paisagens naturais e culturais brasileiras, pode-se considerar pequeno o número de paisagens protegidas pela legislação, sendo exíguo o registro de monumentos naturais, sítios e paisagens registrados no livro de tombo arqueológico, etnográfico e paisagístico.

No caso de paisagens culturais, o Brasil, na qualidade de signatário da conservação relativa à proteção do patrimônio mundial cultural e natural (1972), tem o compromisso ético de preservar os bens inscritos na lista do patrimônio mundial, mas se ressentia da falta de uma legislação específica que corresponda aos critérios da UNESCO. Para tal, são utilizados outros instrumentos legais como a legislação de conservação da natureza dos órgãos ambientais, como no caso das paisagens com predomínio de funções ecológicas, e a legislação de bens móveis, edificados e centros históricos urbanos, como no caso das paisagens com predomínio de valor histórico e cultural. Associa-se a ambos a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural

Imaterial, de 2003, com vistas a trabalhar a pluralidade de valores e significado, tanto o conhecimento de origem interdisciplinar quanto dos saberes e fazeres tradicionais das comunidades em que estão inseridas nos locais deste patrimônio.

1.2 Paisagem e Meio Ambiente

[...] a paisagem é constituída de elementos a ser adicionados ... , mas é na verdade um sistema complexo de conexões, desconcertante em qualquer tentativa de organização e perceptível através de inúmeras maneiras (BELLAIGUE, 1990, p.25).

As discussões internas preparatórias da conferência do Conselho Internacional de Museus (ICOFOM) (1990) tiveram como tema o papel do objeto na teoria e na prática museológica, sendo o objeto em questão a paisagem, nesse momento compreendida como "a soma total das forças de formação geológicas, biológicas e antropológicas" (VAN MENSCH, 1990, p.13). Após longas discussões, chegou-se à definição do termo "objeto museológico" como "qualquer elemento pertencente ao reino da natureza e da cultura material que é considerado digno de ser preservado, seja in situ ou ex situ, ou por documentação". Esta foi ampliada para abarcar a paisagem como objeto de estudo e interesse da Museologia.

Na visão de Mathilde Bellaigue (1990, p.25) os museus têm negligenciado as questões de paisagem em função de esta ser "essencialmente mutável, de difícil compreensão, identificação e impossível de dividir em elementos classificáveis". Mais do que isso, mesmo lidando com questões relacionadas ao meio ambiente, a paisagem permanece fora dos museus.

Iniciando um processo de reversão desse quadro, Jean Davallon, Yves Girault e Bernard Schielle (1992) mencionam que a pintura de paisagem seria uma das maneiras de trabalhar a dimensão da relação homem-natureza, a partir de uma perspectiva da passagem de uma representação estética da natureza para uma representação patrimonial do meio ambiente.

Na sua visão, a invenção da paisagem produziu uma modificação na relação com a natureza, pela emergência da representação secular da realidade conforme uma codificação da perspectiva da profundidade. Esta pode ser compreendida num duplo sentido: sensível e artístico e representação cultural da natureza.

Nesse sentido, a paisagem é um olhar sobre o mundo e uma forma de entrar em relação com este. Mas, sobretudo, é uma representação, uma construção elaborada pela história e pela

sociedade. Um quadro de paisagem é uma extraordinária memória da representação cultural da natureza do ocidente.

Segundo Dominique Poulot (POULOT *apud* DAVALLON *et al.*, 1992, p.67), a concepção de paisagem pode estar associada à noção de memória, uma vez que seu uso para expor o tempo passado ou o imaginário envolve processos que tangenciam a emergência do território como patrimônio. Nesse caminho, ao considerarmos a paisagem como uma criação cultural, estamos interpenetrando na noção de patrimônio: “o valor patrimonial da paisagem aparece assim no crescimento da dimensão biológica do patrimônio, das espécies, das populações animais ou vegetais e do patrimônio cultural” (NOTTEGHEM *apud* DAVALLON *et al.*, 1992, p.64).

O mérito dessa abordagem de meio ambiente é mostrar claramente que a transformação da representação da natureza que estamos no curso de viver hoje através da emergência de temáticas ambientais no museu é uma ruptura de grande importância, presidida pela invenção da paisagem.

Nesse sentido, Davallon *et al.* (1992, p.67) aponta que o ponto essencial para a compreensão da museologia do meio ambiente reside na passagem da paisagem como representação sensível da relação com a natureza, que se ancora na realidade factual – ou da representação da ciência dos fatos – para uma representação da realidade factual da dimensão simbólica. É precisamente nesta dimensão simbólica que Dominique Poulot mostra o destino proposto para passagem da representação estética da natureza para uma problemática da memória e da identidade. Uma representação patrimonial da natureza. O meio ambiente como patrimônio.

E nesse caminho, a compreensão dos processos que envolvem a valorização da natureza como patrimônio cultural passa pela paisagem e sua vinculação com o fazer humano, com os grupos e as identidades culturais que perpassam e se expressam através da paisagem. Como firma Poulot, a história do patrimônio é amplamente a história da maneira como uma sociedade constrói seu patrimônio (POULOT, 2009, p.12). Portanto, o patrimônio é socialmente construído, (re)construído e (re)conhecido a partir de matrizes referenciais socialmente compartilhadas.

No caso do patrimônio paisagem, podemos compreender que esta constitui a resultante de um processo cultural que envolve um trabalho de seleção, interpretação e leitura de um determinado conjunto que, uma vez configurado, confere materialidade a um lugar² na qualidade de paisagem e patrimônio.

O trabalho de investigação da produção material possibilita transpor as referências de sua visibilidade, indo além das questões relacionadas à sua materialidade como forma, função e uso voltados para processos de organização e classificação dos artefatos em tipologias e coleções, para adentrar as portas do invisível em que a atribuição de valores e significados os singulariza.

As paisagens transformadas em artefatos, em particular pelos processos de patrimonialização e musealização, envolvem um olhar coletivo que as insere numa rede institucionalizada de práticas culturais com a intenção de sua permanência. Por isso mesmo, essa rede se define menos pela sua realidade física do que pelas suas características de “seres de linguagem”, como afirma Jean Davallon et al. (1992, p.104), pois uma ou mais pessoas apontam e reconhecem valores e práticas sociais diferenciados para sua preservação e comunicação. Nesse sentido, a paisagem não pode prescindir de um sujeito que a signifique e que lhe atribua valor. Torna-se necessário pensar numa área de influência mútua gerada por objetos, pessoas e ambientes.

Nessa área, as relações estabelecidas entre objetos, pessoas e ambientes apontam para duas modalidades diferentes e complementares de abordagem museográfica. O contato através do objeto paisagem e sua posição de interlocutor incluindo sua forma aparentemente mais clássica como são as exposições de história e documental. E a relação estabelecida entre o visitante e o objeto paisagem como representante desta categoria, que envolve desde o conhecimento científico acerca do estado, da dinâmica e da gestão das paisagens até as questões sociais decorrentes desta relação. Nesse caso, as informações científicas e aquelas de caráter social e cultural são utilizadas tanto como esclarecedoras quanto como mobilizadoras para a construção de um ponto de vista para a formação de opinião pública e para tomada de decisão em relação ao objeto. Como afirma Davallon et al. (1992, p. 116), “esta relação institui o

² “lugar” - espaço fortemente simbolizado, no qual “podemos ler, em parte ou em sua totalidade, a identidade dos que o ocupam, as relações que mantêm e a história que compartilham” – um território onde se produzem as relações sociais e simbólicas (AUGÉ, 2006, p.107).

sujeito, o visitante, como ator social e sua estratégia consiste em fazer criar as condições de um agir sobre suas atitudes”.

Museologia, Paisagem e desenvolvimento sustentável

No ano de 2012, o Rio de Janeiro ganhou a chancela de patrimônio mundial para parte de sua paisagem cultural, numa candidatura que teve como mérito a criação de critérios alinhados com os da UNESCO, por profissionais de patrimônio de diferentes áreas.

Nesse sentido, a Inscrição da Paisagem Cultural do Rio de Janeiro na Lista do Patrimônio Mundial representou um avanço nas políticas públicas do Brasil uma vez que elevou o patrimônio da paisagem cultural a uma dimensão essencial para a gestão territorial, além de ser um marco para esta convenção por se tratar da primeira área urbana inscrita como paisagem cultural.

Os desafios a serem enfrentados recaem numa nova compreensão de paisagem, em particular nas políticas públicas, tendo em vista a multilateralidade das relações entre o homem e seu meio ambiente e a necessidade de um novo campo de formulações que contemple esta questão como as do desenvolvimento sustentável. Nesse sentido, busca-se um olhar patrimonial mais abrangente, que não se ancora no historicismo ou na disciplina científica, mas a substitui por fatores mais amplos de compreensão do mundo. Para tal, o patrimônio é tanto um direito de todos nós como uma responsabilidade assumida por todos demandando princípios cooperacionais.

No Artigo 1º da Convenção do Patrimônio Mundial de 1972 incidiu a justificativa para a inscrição da paisagem do Rio de Janeiro como patrimônio mundial, por definir como uma das categorias de bens culturais o sítio e, especificamente, incluir a paisagem. Nas orientações para inscrição de tipos específicos de sítios na Lista do Patrimônio Mundial, a área pode ser incluída nas categorias: Paisagem desenhada intencionalmente, um exemplo desta paisagem é o Jardim Botânico ou o Parque do Flamengo; Paisagem organicamente em evolução, na subcategoria paisagem contínua, representada pelos elementos naturais, principalmente o Parque Nacional da Tijuca e suas florestas replantadas; Paisagem Associativa, representada pelos diversos elementos que receberam a ação do homem e cujas imagens projetam a cidade e a cultura do

Rio de Janeiro no Brasil e no mundo como as escarpas do Corcovado ou a estátua do Cristo Redentor (BATISTA, 2009, p.13).

O mar, a montanha e a floresta do Rio de Janeiro reúnem aspectos da natureza de caráter único à sua paisagem, o que, associado aos elementos do meio urbano, “define o Rio como exemplo de cidade onde o equilíbrio entre elementos naturais e construídos confere qualidade ambiental e social” (BATISTA, 2009, p.14).

Destacamos que a relação dinâmica entre homem-cidade-natureza é apontada no relatório como “equilibrada e reconhecida como um monumento à qualidade de vida, ao prazer de viver na urbe” (ALMEIDA, 2009). A construção da paisagem cultural foi constituída por processos históricos e culturais, e por esse motivo, a sua proteção deve ser dinâmica, garantindo a continuidade histórica. Soma-se a isto a contribuição ao conhecimento da natureza, ao agenciamento e à proteção pelas instituições gestoras das paisagens culturais incluídas no sítio como o Jardim Botânico do Rio de Janeiro e o Parque Nacional da Tijuca.

Destaca-se na justificativa do valor universal das paisagens da cidade do Rio de Janeiro o uso científico intencional da natureza local, pela pesquisa de espécies nativas, pelas expedições científicas e com a criação do Jardim Botânico. Na segunda metade do século XIX, a preocupação volta-se para a preservação ambiental e inicia-se a o reflorestamento nas terras desapropriadas do Maciço da Tijuca. No período moderno, os trabalhos de Burle Marx associam talento artístico e conhecimento da flora do país. Arquitetura, urbanismo e paisagismo aliam-se numa paisagem desenhada intencionalmente para formar o Parque do Flamengo de Afonso Eduardo Reidy e Burle Marx. E ainda,

[...] a presença de paisagens que são refletidas para o mundo através dos valores simbólicos e imagens associadas, que servem de tema e inspiração para as artes, literatura, arquitetura, urbanismo e paisagismo como as representações do Pão de Açúcar, do Cristo Redentor e da entrada da Baía de Guanabara (BATISTA, 2009, p.15).

Classificadas em cinco elementos da paisagem, as áreas selecionadas expressam os atributos de autenticidade e integridade como o Parque Nacional da Tijuca, Jardim Botânico, Parque do Flamengo, Entrada da Baía, entre outros. Nesse sentido, a autenticidade do sítio passa pela análise de alguns atributos como forma, relacionada à intencionalidade do desenho da paisagem como o Jardim Botânico; uso e função, pela manutenção do uso público, social e de lazer; significado expresso, por exemplo, nos elementos do Morro do Pão de Açúcar ou nas

ondas do mosaico de pedra de Copacabana identificando internacionalmente a cidade do Rio de Janeiro; e ainda o Parque Nacional da Tijuca pela regeneração natural de floresta (BATISTA, 2009, p.15).

A integridade das áreas do sítio está relacionada à importância e à “função que exercem na vida da cidade”. Medidas de proteção ambiental e do patrimônio cultural foram criadas, e as transformações “foram pautadas na permanência dos fatores essenciais para a sua conservação, função, visão estética ou significados a elas atribuídos”. O objetivo aqui era manter a integridade necessária à sua caracterização como Patrimônio Mundial (BATISTA, 2009, p.23).

A defesa da paisagem cultural da cidade do Rio de Janeiro estava ancorada em “valores universais excepcionais” alinhados com três dos critérios estabelecidos nas Diretrizes Operacionais para a Aplicação da Convenção do Patrimônio Mundial. O primeiro era “representar uma obra-prima de um gênio criativo humano”, o Parque do Flamengo criado por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy e o paisagismo nas calçadas da Praia de Copacabana criado por Roberto Burle Marx. O segundo, “Ser a manifestação de intercâmbio considerável de valores humanos durante um determinado período ou em uma área cultural específica”. Nesse caso, exemplificado pelas paisagens culturais resultantes da “troca entre diferentes culturas, associadas a um sítio natural marcado pela sua originalidade”. O terceiro refere-se à associação com acontecimentos ou tradições vivas, ideias ou crenças, ou “com obras artísticas ou literárias de significado universal excepcional”. Aqui também o imaginário social brasileiro tem no Rio de Janeiro seu principal ponto de referência, tanto por sua ambiência cultural e social quanto pela paisagem (BATISTA, 2009, p.25-29).

Essa fusão entre natureza e cultura reflete o intercâmbio baseado em ideias científicas, ambientais e de *design*. A integridade da paisagem se faz presente pela ausência de ameaças aos elementos sínteses fundamentais, naturais e construídos, que inspiraram o desenvolvimento da cidade. Da mesma forma, a autenticidade destes elementos é preservada, ainda que elementos vulneráveis do paisagismo necessitem de mudanças e interferências com vistas a sua recomposição.

Como preservar a integridade e autenticidade dessa paisagem hoje de referência mundial?

Define-se por Desenvolvimento Sustentável um modelo econômico, político, social, cultural e ambiental equilibrado, que satisfaça as necessidades das gerações atuais, sem comprometer a capacidade das gerações futuras. Esta concepção proveniente do Relatório Brundtland (Nosso Futuro Comum), em 1987, tem como pano de fundo o questionamento do estilo de desenvolvimento atual quando se constata que este é ecologicamente predatório na utilização dos recursos naturais, socialmente perverso com geração de pobreza e extrema desigualdade, politicamente injusto com concentração e abuso de poder, culturalmente alienado em relação aos seus próprios valores e eticamente censurável no respeito aos direitos humanos e aos das demais espécies (SACHS, 2000).

Esse questionamento pode também ser percebido no teor das cartas e documentos das Nações Unidas, manifesto pela crescente tensão entre o modelo de desenvolvimento econômico hegemônico e a proteção da natureza, em particular, ao demonstrar a preocupação com o bem-estar das gerações futuras frente ao agravamento dos problemas socioambientais.

Na própria Conferência Geral da UNESCO em Paris (1972) foi reforçada a Carta de Estocolmo, além de propor a proteção, conservação e valorização do patrimônio mundial cultural e natural. Esta concepção integrada do patrimônio aponta a intrincada gama de valores colocados em jogo uma vez que a natureza na qualidade de um bem patrimonial contempla em si valores intrinsecamente naturais e os socialmente a ela atribuídos. A estes valores, outros mais são associados, como quando o conceito de desenvolvimento sustentável passa a estar associado à sustentabilidade, como um valor a ser considerado frente à interdependência do binômio meio ambiente/desenvolvimento.

O conceito de sustentabilidade se desdobra frente os desafios sociais, econômicos, culturais, políticos e ambientais. Sob os aspectos sociais a melhoria da qualidade de vida com distribuição de renda mais justa para a população tem sua face política na maior participação popular e organização de espaços públicos comunitários. Da mesma forma, encontra ressonância no âmbito econômico pelo equilíbrio entre os padrões de produção e consumo com repercussão no âmbito ambiental pelo uso consciente dos recursos naturais minimizando o impacto nos sistemas de sustentação à vida. Culturalmente o respeito aos diferentes valores, saberes e fazeres dos povos encontra na defesa dos direitos humanos a sua face política (SACHS, 2000).

Essa imbricada rede sustentável de princípios e valores tem no patrimônio natural e cultural, e mais especificamente na paisagem cultural, uma possibilidade de novas referências e princípios, capaz de subsidiar experiências diversas no campo patrimonial. Se compreendermos a paisagem cultural como fortemente vinculada aos recursos naturais e culturais locais, podemos trilhar um caminho de revalorização ambiental e revitalização socioeconômica das áreas e sua circunvizinhança.

Um projeto patrimonial pode ser um instrumento de gestão de território adequado ao desenvolvimento sustentável. Na visão de Martins e Costa (2009), esta opção adquire relevância em territórios em áreas afastadas das grandes metrópoles, com valores patrimoniais ancorados em paisagens de valor cênico ou de conjuntos de vestígios históricos relacionados ao local, com declínio social e econômico e onde coexistam áreas de sensibilidade ambiental. Nesse sentido, esses territórios ou paisagens culturais seriam propícios à implementação de parques patrimoniais.

Essa proposta encontra suporte nas experiências de patrimonializar estruturas físicas em decadência na Europa, como a criação do ecomuseu na Comunidade Urbana da Le Creusot-Montceau-les-Mines, na França, no final de 1960, quando o papel social do museu passa ser central na ligação entre as pessoas, seu patrimônio e expressões e lugares, capaz de promover uma mudança social. Esta foi uma das experiências emblemáticas associada à “Nova Museologia”, movimento iniciado nos anos 80, com forte influência de Hugues de Varine, que concebeu o ecomuseu e suas práticas marcadas pela intervenção comunitária visando ao desenvolvimento local.

Na concepção dos autores, um parque patrimonial pode, em harmonia com os seres humanos e os ecossistemas naturais em que se insere, desdobrar-se em vários polos, musealizados e espalhados pelo próprio cenário da paisagem cultural. Para tal, o conceito de patrimônio, com valores materiais e imateriais, possibilita trabalhar desde o conhecimento científico até as tradições orais e memórias coletivas (MARTINS; COSTA, 2009, p.55).

Assim, os parques patrimoniais revelam-se um conceito inovador de preservação cultural, ao incorporar um componente propositivo, tomando os valores patrimoniais como ativos para obter benefícios sociais e econômicos, como o reforço da autoestima das populações locais e as ações de gestão territorial através da paisagem e do turismo.

Os parques patrimoniais assumem o legado cultural da paisagem, baseado no registro histórico da ação humana sobre o território natural, bem como refletem sobre as futuras transformações da paisagem e seus respectivos impactos ecológicos. Ao conjugarem valores naturais e artificiais, tradição e desenvolvimento local, os parques patrimoniais assumem o desafio de valorização dos elementos já construídos ao tempo em que possibilitam a continuação dos processos naturais.

Assumindo as estratégias de desenvolvimento sustentável, o turismo contempla três dimensões: a preservação dos recursos; o desenvolvimento local e regional; e a ética em relação às comunidades bióticas e antrópicas (MARTINS; COSTA, 2009, p.70).

Nesse contexto, ecomuseus e parques patrimoniais podem promover tanto a valorização dos ecossistemas e da biodiversidade quanto a coesão social através do forte envolvimento dos grupos locais e de parcerias público-privadas. Sua marca é a afirmação identitária através da valorização dos recursos patrimoniais, processo este que culmina na própria patrimonialização (MARTINS; COSTA, 2009, p.71).

Os parques patrimoniais representam na atualidade um passo na direção da gestão das paisagens culturais, paisagens vivas e evolutivas, como denominado pela UNESCO. Eles por sua natureza apostam num conceito de patrimônio abrangente e inclusivo, o que implica o envolvimento das comunidades locais na reabilitação da paisagem através de projeto coletivo, propondo um novo mapa do território, dinâmico e flexível, configurado por um conjunto de recursos patrimoniais, em um sistema integrado de centros de interpretação e ecomuseus, os quais são pedagógicos, lúdicos e turísticos (MARTINS; COSTA, 2009, p.72). Estes, alinhados com os princípios de sustentabilidade, geram um baixo impacto geológico e ecológico, pela reutilização de infraestruturas e edifícios pré-existentes, com pouca produção de resíduos e gasto energético, além de propiciar a criação de empregos e de oportunidades para pequenos negócios, gerando um crescimento sustentado da economia local.

Considerações finais

Novos padrões de comportamento individual e de ação social em relação ao meio ambiente tornaram-se imperativos para o bem estar humano. Da mesma forma, os tipos de atitudes sociais e instituições que seriam propícias para lidar com tais problemas.

Acompanhando esta tendência, uma Nova Museologia voltada para as questões sociais propiciou alternativas importantes em termos de abordagens de museus como os ecomuseus, museus comunitários, museus de território e de vizinhança. Ao buscar alcançar uma abordagem “integral” na investigação de conteúdos, os museus colocam como objeto de estudo o que representa o homem através de seus testemunhos materiais e imateriais, a fim de permitir a sua participação na salvaguarda de seu patrimônio cultural e natural. Mesclando o seu *status* cultural e patrimonial, os museus descobrem um patrimônio pensado para o futuro e convidam o público a se associar à força do debate sobre as questões socioambientais em suas relações econômicas, políticas, científicas e culturais. Nesse caminho, a Museologia encontra no tecido social formado pela relação homem/paisagem/meio ambiente um campo fértil de análise e construção museográfica.

As múltiplas relações do meio ambiente, paisagem e desenvolvimento propiciam uma reflexão acerca dos valores sobre os quais a sociedade repousa ao tempo em que demanda do museu reconsiderar a sua dinâmica institucional. Repensar os processos museológicos, com foco na relação sociedade e meio ambiente significa redistribuir as relações de força do campo contemplando eminentemente a sua dimensão pública, voltada para dialogar com um cidadão, pertencente e atuante em nossa sociedade.

Referências

ALMEIDA, Luiz Fernando de. Apresentação. In: BATISTA, Marcia Aguiar Nogueira *et alii* (orgs.). **Candidatura do Rio de Janeiro a Patrimônio Mundial categoria Paisagem Cultural**. In: 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, Rio de Janeiro, 2009.

AUGÉ, MARC. Sobre modernidade: do mundo tecnológico de hoje ao desafio essencial do amanhã. In: MORAES, Denis de (org). **Sociedade mediatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p.99-118.

BATISTA, Marcia Aguiar Nogueira *et alii* (orgs.). **Candidatura do Rio de Janeiro a Patrimônio Mundial categoria Paisagem Cultural**. In: 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, Rio de Janeiro, 2009.

BELLAIGUE, Mathilde. Museums and protection of the landscape. In: **Museology And The Environment La Museologie Et L'environnement**. ICOM International Committ. for Museology Zambia, out. 1990. ICOFOM STUDY SERIES.

BERTRAND, G. **Paisagem e geografia física global: um esboço metodológico**. Revista IGEOG/USP, São Paulo: USP, n.13, 1971. Caderno de Ciências da Terra.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Organização de Alexandre de Moraes. 16.ed. São Paulo: Atlas, 2000.

CLAVAL, P. **A geografia cultural**. Florianópolis: UFSC, 1999.

COSGROVE, D. E. **Social formation and symbolic landscape**. Madison: the University of Winsconsin Press, 1995.

DAVALLON, J; GRANDMONT, Gerald & SCHIELLE, Bernard. **L'environnement entre au Musée**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992.

DELPHIN, Carlos Fernando. **O patrimônio natural no Brasil**. IPHAN: Rio de Janeiro, 2004.

MARTINS, Nuno; COSTA, Claudia. **Patrimônio, paisagens culturais, turismo, lazer e desenvolvimento sustentável**. Parques temáticos VS parques patrimoniais, Exedra, nº temático – Turismo, 2009.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RIBEIRO, Rafael Winter. Possibilidades e limites da categoria de Paisagem Cultural para a formação de políticas de Patrimônio. In: CUREAU, Sandra et alii (coords.). **Olhar multidisciplinar sobre a efetividade da proteção do patrimônio cultural**. Belo Horizonte: Fórum, 2011, p. 256-267.

ROCHA, Luisa Maria. **Musealizar o transitório: O adensamento das relações entre tempos e espaços**. Relatório (Pós-doutorado em Ciência da Informação) – Instituto Brasileiro de informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2012.

SACHS, Ignacy. **Caminhos para o desenvolvimento sustentável**. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

SCHIER, Raul Alfredo. Trajetórias do Conceito de Paisagem na Geografia. **Ra'e Ga - O Espaço Geográfico em Análise**, [S.l.], v. 7, nov. 2004.

VAN MENSCH, Peter. **Annual Conference 1990: Museology and the environment**. In: Museology And The Environment La Museologie Et L'environnement. ICOM International Committ.for Museology Zambia, out. 1990. ICOFOM STUDY SERIES.

Capítulo 8:

Formação para Museus, Meio Ambiente e Desenvolvimento: discursos tradicionais, novas abordagens

Teresa Cristina Scheiner¹

Resumo

Entre os desafios da economia contemporânea está o de assegurar a sustentabilidade da espécie humana no planeta. O desafio se estende às agências de educação e cultura, instadas a gerar relações de reconhecimento e respeito à pluralidade biológica, cultural e social – e inclui a necessidade de repensar as relações entre o humano e o ambiente natural; e de adotar um modelo de desenvolvimento que admita padrões múltiplos de relação com o mundo e se estenda a todos os indivíduos e grupos sociais. O exercício de pensar uma humanidade mais apta a relacionar-se com o meio ambiente, de modo espontâneo, refletido nas decisões e atitudes do cotidiano, não é uma proposta nova e vem influenciando a educação e a Museologia desde os anos 1960. As relações entre Museologia, ambiente integral, patrimônio e desenvolvimento sustentável constituem uma proposta ética que vem definindo o desenho e a implementação de inúmeros programas de ação. Na UNIRIO, a Escola de Museologia desenvolve, desde os anos 1990, atividades sistemáticas de ensino, pesquisa e extensão vinculadas ao meio ambiente e ao desenvolvimento sustentável – que geraram produtos de ampla ressonância, tanto em âmbito nacional como internacional. A criação, em 2006, do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio enfatizou esta tendência, que hoje se estende a um conjunto de pesquisas e publicações que muito tem contribuído para os estudos do campo.

Palavras-Chave

Museu. Museologia. Meio Ambiente. Patrimônio e desenvolvimento. Educação ambiental. PPG-PMUS.

Abstract

One of the challenges of contemporary economy is to assure the sustainability of the human species on the planet. The challenge is extended to educational and cultural agencies, which must generate behaviors of knowledge and respect to biological, cultural and social diversity. That includes the necessity of re-conceiving the relationships between humankind and the natural environment and the adoption of a model of development that admits multiple patterns of relationship with the world, extensive to all individuals and social groups. The exercise of thinking a human species more apt to relate with the environment, in a spontaneous way, reflected in everyday attitudes and behavior, is not a new proposal – and influences Education and Museology since the 1960s. The relationship between Museology, the total environment, heritage and sustainable development constitute an ethical guideline that influences the design and implementation of programs of action. At UNIRIO, the School

¹ Bacharel em Museologia pelo Museu Histórico Nacional; Licenciada e Bacharel em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Mestre e Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Associada do Departamento de Estudos e Processos Museológicos, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. Vice-Presidente do ICOM. Consultora Permanente do ICOFOM LAM.

of Museology has been developing, since the 1990s, systematic activities of teaching, research and extension linked to the environment and to sustainable development – which have generated products with a wide resonance, both at national and international levels. The implementation of the Graduate Program in Museology and Heritage, in 2006, has emphasized such tendency, now reflected in a wide number of research projects and publications which give a valuable contribution to the field.

Keywords

Museum. Museology. Heritage, environment and development. Environmental education. PPG-PMUS.

Introdução

Na passagem para o século 21, os mecanismos de partilha social instaurados pelas novas tecnologias e pela economia globalizada levaram a sociedade mundial a reorganizar-se em torno de movimentos de interconexão, que articulam diferentes formas de poder: poder político; poder do conhecimento técnico-científico; poder cultural, cada vez mais influenciado pelas mídias, hoje pensadas como instrumentos de cognição. Nem todos participam, entretanto, das vantagens geradas e conquistadas pela sociedade planetária: um enorme contingente de grupos periféricos à economia mundial, cada vez mais alijados da nova ordem, sobrevive em diferentes pontos do planeta, sob as mais diversas configurações. São os despossuídos, um enorme contingente de indivíduos representando mais de 10% da população mundial, integrado por grupos de baixa renda que habitam a periferia das grandes cidades; comunidades aborígenes; povos sem pátria ou habitantes de zonas de fronteira, em permanente diáspora; seitas religiosas perseguidas; vítimas de conflitos territoriais; e muitos outros. A estes, somam-se os pequenos grupos que dão presença e voz às questões locais, sob a forma de movimentos de resistência que se opõem aos interesses globais. Neste processo, os territórios locais perderam significado e foram reduzidos à condição de meros espaços, ou redesenhados como periferia; muitos grupos sociais, marginalizados, passaram a acreditar que suas identidades, construídas no interior dos grupos, são “menores”, ou menos importantes – e esforçaram-se para incorporar valores alheios a sua realidade e a sua experiência. Fragilizaram-se os vínculos de solidariedade no interior de cada grupo, fazendo emergir regionalismos, provincianismos e etnicismos que, por sua vez, afetam os vínculos de solidariedade entre diferentes grupos e/ou culturas.

Um dos desafios da economia contemporânea é assegurar a sustentabilidade da espécie humana no planeta – desafio este que se estende às agências de educação e cultura, instadas a gerar relações de reconhecimento e respeito à pluralidade biológica, cultural e social. Imensa tarefa, se

considerarmos que a sociedade moderna se constituiu sobre o afogamento de inúmeras culturas, muitas das quais desapareceram, ou chegaram ao ponto da desagregação.

Em 1973, Furtado já comentava que entre os mitos das Ciências Sociais está a ideia de que o desenvolvimento pode ser universalizado, a partir do modelo praticado pelos países que lideraram a Revolução Industrial. Pretende-se que os padrões de consumo da minoria da Humanidade (países altamente industrializados) sejam acessíveis às grandes massas populacionais do [então] chamado Terceiro Mundo (FURTADO, 1973). Neste processo, a ênfase é colocada nos modelos econômicos e na acumulação do capital, com pouca atenção para as consequências, tanto no meio físico como no plano cultural. A análise dos modelos econômicos vigentes permitiu compreender certas variáveis a longo prazo, como a relação que se estabelece entre a crescente demanda de produtos considerados estratégicos e a dependência de alguns países industrializados de recursos não renováveis, existentes em outros territórios. Sob a face de políticas de abertura econômica, este processo permitiu o fortalecimento de empresas capazes de promover a exploração de recursos naturais em escala planetária.

Furtado (*ibid.*, *loc. cit.*) comenta que ainda prevalece a ideia de que a fronteira externa do sistema é ilimitada. E faz uma pergunta provocativa: O que aconteceria se o desenvolvimento econômico chegasse efetivamente a concretizar-se? Em resposta, afirma que se tal ocorresse, a pressão sobre os recursos naturais não renováveis e a poluição ambiental seriam de tal ordem que o sistema econômico mundial e o meio ambiente do planeta entrariam em colapso.

Lembremos que, desde a Revolução Industrial, a sociedade humana vem aceitando a prevalência de um processo de civilização de caráter predatório, com a geração de valor econômico ligada a processos irreversíveis de degradação ambiental – pouco considerados até o final do século 20. Este modelo implica a utilização dos recursos naturais de mais fácil acesso (ou menor custo) e abrange o controle de grande parte dos recursos não renováveis dos países menos desenvolvidos. Furtado comenta que

O que cria a diferença fundamental entre desenvolvimento e subdesenvolvimento é a orientação dada à utilização do excedente. [...] A atividade industrial tende a concentrar grande parte do excedente em poucas mãos e a conservá-lo sob o controle do grupo social diretamente comprometido com o processo produtivo (*ibid.*).

Como se teria dado, no processo de desenvolvimento dos séculos 18 a 20, a apropriação desse excedente, bem como a sua utilização? Canalizado para os países que formariam o “clube das economias desenvolvidas” no século 21, este excedente “favoreceu a concentração geográfica do

processo de acumulação de capital, através das atividades industriais" (*ibid., passim*) – consolidando os sistemas econômicos desses países, com ênfase no sistema bancário e na emergência de grandes empresas, que passaram a controlar os mercados internacionais. Num movimento posterior, os sistemas nacionais perderam a individualidade; e as grandes empresas assumiram o centro de decisão, sob a tutela do sistema bancário globalizado. Hoje a expansão e a estabilidade econômica estão sob o controle das grandes empresas, que se estendem do centro à periferia, incorporando os recursos de mão de obra barata e controlando os processos de inovação. Responsáveis por grande parte das transações internacionais, suas operações escapam à ação isolada de qualquer governo; mas, por questões estratégicas, reforçam a ascensão de novas economias hegemônicas (como a Alemanha).

Para Furtado, interessa menos a divisão entre centro e periferia do que a divisão entre aqueles que se beneficiam do processo de acumulação de capital e aqueles cuja condição de vida é afetada por este processo, de forma marginal ou indireta. Lembra que o desenvolvimento se mede: a) pelo grau de acumulação de capital aplicado aos processos produtivos; e b) pelo grau de acesso aos bens que caracterizam o estilo de vida "moderno". Não por acaso, uma das questões centrais no âmbito do desenvolvimento contemporâneo é a distribuição de renda – muitas vezes mais elevadas nos países centrais ao sistema do que entre as populações dos países periféricos. Outra questão é a distribuição de renda no interior de cada país, geradora de equilíbrios e desequilíbrios que estão no centro dos movimentos de mutação no sistema de poder político, sob pressão das massas excluídas.

Que relação poderia haver entre tais processos e o patrimônio? É a que aponta Furtado:

Sabemos agora de forma irrefutável que as economias da periferia nunca serão *desenvolvidas*, no sentido de similares às economias que formam o atual centro do sistema capitalista. [...] essa idéia tem sido de grande utilidade para mobilizar os povos da periferia e levá-los a aceitar enormes sacrifícios para legitimar a destruição de formas de cultura arcaicas, para explicar e fazer compreender a necessidade de destruir o meio físico, para justificar formas de dependência que reforçam o caráter predatório do sistema produtivo (*ibid., passim*).

Sabemos, por experiência, que a tendência a vincular a produção cultural às mídias e aos mercados vem gerando uma percepção distorcida do patrimônio, que se expressa sob a forma de movimentos divergentes: se por um lado a exploração dos recursos naturais coloca em risco muitas áreas e/ou registros patrimoniais, afetando a sobrevivência de espécimes vivos e comprometendo a manutenção de formas culturais, por outro a reação que se manifesta sob a forma de movimentos de resistência muitas vezes tende a distorcer o escopo dos problemas, desviando o foco das causas para enfatizar aspectos também midiáticos, numa pretensa atitude de proteção e valorização do patrimônio – agora utilizado como moeda política na arena internacional.

Lembremos que cada sociedade percebe seu entorno de um modo muito especial, e que os conceitos e representações são consequência dos mundos – reais e imaginários – percebidos pelo corpo social, ao longo da história. Repensar o homem e o mundo: a proposta da ciência e da filosofia, adotada pelas agências mundiais de cultura e desenvolvimento, inclui repensar as narrativas da história, incorporando as memórias do cotidiano e as representações dos segmentos populares, em todos os tempos e espaços, numa perspectiva pluralista. Desvelada em novas direções, permite perceber as múltiplas matrizes do saber humano, enquanto a geografia nos mostra os deslocamentos ocorridos, ao longo do tempo, nas diferentes instâncias de referência cultural.

No âmbito do patrimônio, esse movimento se estende à ressignificação dos grandes espaços simbólicos consagrados pela Modernidade e à reintegração das culturas periféricas sobreviventes, cujos valores e visões de mundo foram, até bem pouco tempo, considerados “menores”, “exóticos”, “folclóricos” ou “decadentes”. O enfrentamento honesto e despojado da alteridade, fundamento da ética contemporânea, remete ao que já afirmava García Canclini em 1996 – que não é possível garantir a sustentabilidade sem o enfrentamento das convergências e divergências entre os saberes globais e os saberes locais, definidores das identidades fundamentais dos grupos. Mas, para tanto, é preciso promover uma revisão epistemológica nos conceitos de sabedoria e de conhecimento, percebendo os saberes locais e tradicionais não como exotismo, mas como um padrão cultural tão importante como o da literatura – ao mesmo tempo em que se reconhece a formidável capacidade de articulação e criação gerada pelo meio digital.

Há várias décadas defendemos, em nosso trabalho, a adoção de um modelo de desenvolvimento que admita padrões múltiplos de relação com o mundo e se estenda a todos os indivíduos e a todos os grupos sociais. Este modelo baseia-se não apenas em critérios quantitativos, mas na importância qualitativa dos valores e tradições culturais, aceitando a convivência de **formas plurais de desenvolvimento**, articuladas de modo dinâmico a partir das necessidades dos diferentes grupos.

Em 1997, a UNESCO já alertava para o risco de igualar-se desenvolvimento ao crescimento econômico², atribuindo à cultura mera função instrumental e deixando de lado o fato de que a estabilidade cultural dos povos tem fortes vínculos com o meio ambiente físico, os valores tradicionais, a memória, as instituições e as práticas do cotidiano. Hoje, sabemos que a maioria das pessoas deseja

² NUESTRA DIVERSIDAD CREATIVA. UNESCO, 1997.

participar da contemporaneidade, mas sem renunciar a suas tradições. Pensar o desenvolvimento sustentável implica ainda aceitar a ideia de que sustentabilidade vincula-se ao princípio ético da **solidariedade**. O desenvolvimento é uma empresa complexa, que não pode prescindir da cooperação entre os diferentes povos, com interesses e culturas distintos. E a cooperação apenas pode ser obtida quando existem princípios éticos e valores que possam ser compartilhados por diferentes culturas. Isso inclui respeitar a diferença e o conhecimento racional, empírico, técnico, simbólico e mágico de todas as sociedades.

É fundamental, aqui, repensar a importância das identidades e dos patrimônios no sistema de representações da sociedade atual. A nova atitude estende-se também ao âmbito da educação: muitos problemas ambientais devem-se a modelos de gestão baseados em premissas errôneas, que não levam em conta os imperativos do meio ambiente. A ignorância das populações sobre a sua relação com o meio e a formação inadequada dos responsáveis pelas instâncias decisórias têm-se revelado de modo bem claro, nos últimos decênios, em ocorrências catastróficas para a vida no planeta.

Pensar o desenvolvimento implica, portanto, pensar uma humanidade mais apta a relacionar-se com o meio ambiente – não apenas de modo formal, intelectual, mas também de modo espontâneo, refletido nas decisões e atitudes do cotidiano. Esta não é uma proposta nova: lembremos as ideias de Paulo Freire, que tanto vêm influenciando a Educação e a Museologia desde os anos 1960.

Educando para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento

A proposta da educação para o meio ambiente e o desenvolvimento vem ganhando força desde 1972, quando a I Conferência das Nações Unidas para o Desenvolvimento Humano recomendou à UNESCO implementar um programa de educação relativo ao meio ambiente, destinado a todos os públicos. Para responder a esse desafio, a UNESCO concebeu³ ações que resultaram no desenho do primeiro Programa Internacional de Educação para o Desenvolvimento, definido na Conferência de Belgrado (1975) e legitimado na Conferência Intergovernamental de Tbilisi (1977). Alguns princípios básicos foram então estabelecidos, permitindo que se compreendesse:

- o meio ambiente como realidade complexa e multidimensional (toda ação que lhe diz respeito – incluindo-se aí a educação – deverá ter uma abordagem holista e interdisciplinar);

³ "um quadro conceitual, uma estratégia pedagógica e algumas modalidades de ação" (GIORDAN, 2004).

- o meio ambiente como suporte do desenvolvimento atual e futuro da humanidade;
- a educação ambiental não como nova disciplina, mas como um dispositivo para enriquecer os conteúdos das disciplinas existentes (novos conceitos, introdução de dimensões, atitudes, métodos e clarificação de valores) e as formas e modalidades de educação em geral;
- a educação ambiental como uma prática que deve enraizar-se no cotidiano, estimular a iniciativa, a busca de soluções, a participação social dentro de uma concentração de interesses;
- a educação ambiental como instância de empoderamento de populações para melhor gestão de suas relações com o meio ambiente.

Inúmeras iniciativas multiplicaram o alcance do Programa em âmbito regional e em praticamente todos os países. No plano internacional, destaque-se a criação do Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA), cuja missão incluía o estímulo às ações no campo ambiental, em conjunto com as demais organizações mundiais; e a assinatura da Convenção da UNESCO para a Proteção do Patrimônio Natural e Cultural – onde fica estabelecido que todas as formas e expressões do patrimônio são importantes para a sobrevivência humana, cabendo à comunidade internacional garantir sua proteção.

Em 1992, a II Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (Rio92) consagrou, através da **Agenda 21**, o conceito de **desenvolvimento sustentável** – propiciando a multiplicação de iniciativas vinculadas ao campo da Educação Ambiental, a partir da então chamada Educação para o Desenvolvimento. Recomendava a Agenda que tais iniciativas⁴ se estendessem às diferentes instâncias do corpo social, capacitando-as para elaborar suas próprias estratégias de ação e tornando público o debate sobre as questões ambientais. Hoje, passados 22 anos, o inventário das ações realizadas soma incontáveis experiências, facilitadas por governos nacionais e pelas ONGs – muitas delas altamente bem-sucedidas. Entre elas, destaco o trabalho da União Internacional para a Conservação da Natureza (IUCN), cuja Comissão de Educação e Comunicação (CEC/IUCN) realiza um trabalho da mais alta qualidade no planejamento, desenvolvimento e avaliação de programas de educação ambiental; as ações desenvolvidas pela UNESCO, através do Programa Homem e Biosfera (MAB) e de outros organismos transnacionais; e os projetos do Programa Internacional Geosfera-Biosfera⁵.

⁴ Cap. 36, Agenda 21.

⁵ O Programa Internacional da Geosfera-Biosfera (IGBP), com sede em Estocolmo, Suécia, e operado desde 1987 pelo Conselho Internacional para a Ciência (International Council for Science – ICSU), estabeleceu uma rede mundial de cientistas para realizar pesquisas interdisciplinares sobre as Mudanças Globais e sobre o Sistema Terrestre, com o objetivo de entender

O Brasil situa-se entre os países mais atuantes na educação para o meio ambiente e o desenvolvimento, em que vem obtendo alguns ganhos de desempenho desde 1973, com destaque para práticas pioneiras tais como a criação de uma Secretaria Especial de Meio Ambiente (SEMA), vinculada ao Ministério do Interior – responsável por toda a política e legislação de controle da poluição, de proteção dos ecossistemas e de educação ambiental no país. Quanto à educação para o meio ambiente, vem sendo debatida no país desde os anos 1970: o Decreto Federal nº 73.030, de 30 de outubro de 1973, é o primeiro registro que conhecemos de um texto oficial brasileiro no qual se encontra incluído o termo "educação ambiental". Mas ainda há muito a fazer, considerando-se que a educação ambiental ainda se realiza, no país, mais na instância retórica do que na prática.

No Brasil e demais países da América Latina, fala-se muito sobre a importância da Escola como elemento-chave para a organização e a participação comunitárias e para o desenvolvimento da cidadania. Nas quatro últimas décadas, as políticas nacionais e regionais de desenvolvimento vêm dando destaque ao papel dos programas formativos e de qualificação desenvolvidos pelo sistema acadêmico, a ponto de podermos imaginar que a educação formal poderia ser uma resposta a todas as necessidades de qualificação para o meio ambiente. Mas este é um equívoco de interpretação: desde 1992, a Agenda 21 já havia identificado, como público preferencial para as ações de educação ambiental, os seguintes segmentos: mulheres, crianças e jovens; grupos autóctones, incluindo os povos indígenas; organizações não governamentais; indústrias e empresas; comunidades científicas e tecnológicas; agricultores; autoridades locais; trabalhadores e sindicatos. Entretanto, estudos realizados vêm demonstrando que a maior parte dos programas e iniciativas desenvolvidos nas diversas regiões do mundo envolve preferencialmente o ambiente escolar (professores e crianças): muito poucos projetos se dedicam aos demais segmentos. Ficou ainda comprovado que a maior parte das iniciativas vincula-se ao ensino formal, sob a forma de "conteúdos" de programas de ensino, e muito raramente como "processos de aprendizagem". Quanto à abrangência, poucos programas atingem indivíduos que sejam multiplicadores potenciais de ideias e de ações. Os temas vinculam-se preferencialmente às questões energéticas, água e conservação, deixando de abordar questões relevantes como o consumismo, a globalização, a pobreza e a educação para a biodiversidade.

Enfatizo aqui, mais uma vez, a **importância da educação não formal** como instrumento de imenso potencial para a formação de uma sociedade consciente e voltada para a autossustentabilidade

e fornecer respostas sobre as alterações ambientais em curso no planeta. No Brasil, seu escritório está sediado no INPE. Ver <<http://www.inpe.br/igbp/sobre.php>>. Acessado em 12.05.2014.

– e defendo, como venho fazendo há cerca de três décadas, a necessidade de implementar programas de educação ambiental vinculados à Museologia.

A Museologia é uma das áreas do conhecimento com maior potencial para implementar programas de educação não formal com vistas ao desenvolvimento sustentável. Fundamentada na relação entre Museu e Sociedade, a prática museológica desenvolve-se sistematicamente integrada às questões vinculadas ao patrimônio, considerando a mais rica herança de nosso planeta: a vida. E o faz gerando uma compreensão profunda da estreita ligação existente entre homem, cultura e meio ambiente, na qual se baseará o desenvolvimento de políticas e estratégias relativas ao ambiente integral. Na qualidade de agências de educação não formal, museus têm enorme responsabilidade no aprimoramento social, podendo constituir importante meio de difusão para as ideias e práticas ligadas ao desenvolvimento, atuando como focos de irradiação de ações educativas transformadoras. Neste processo, a educação ambiental ganha particular significado, por constituir um conjunto de processos vivenciais cujo objetivo é sensibilizar indivíduos e comunidades para a valorização do meio em que vivem, tornando-os capazes de buscar e obter melhores condições de vida. Viabilizada essencialmente pelos métodos da educação não formal, pode vir a constituir um instrumento a serviço do desenvolvimento social, principalmente quando utilizada em sintonia com o universo conceitual e prático do Museu.

O método de trabalho definido pela educação ambiental baseia-se na realização de ações a partir de cinco pressupostos conceituais: a) variedade e semelhança; b) interação e interdependência; c) padrões; continuidade e mudança; e) evolução e adaptação. Trabalha-se sempre o todo por meio das partes, do próximo para o longínquo, partindo da realidade de cada indivíduo para só então projetar sua percepção em direção ao mundo. Essa perspectiva de leitura do real sintoniza-se em tudo com a prática museológica, e pode realizar-se por meio dos códigos narrativos desenvolvidos em cada museu.

Lembraria, aqui, que a educação ambiental (ou educação para o desenvolvimento) não se realiza com professores, no sentido tradicional do termo – mas com educadores. Não basta ter a posse e o domínio de saberes específicos, não basta ter experiência e saber repassá-la didaticamente a grupos de indivíduos, com o uso de metodologias específicas. Um educador é um formador de mentalidades, um facilitador de experiências de vida. Como dizia Paulo Freire, o grande educador é a própria vida, e cabe-nos apenas identificar caminhos, abrir portas, encetar diálogos para que essas experiências sejam positivas e nos façam crescer enquanto indivíduos. Esses caminhos podem ser

formais ou informais – segundo as necessidades de cada pessoa, em cada momento. Toda a experiência da educação para o desenvolvimento baseia-se no princípio de que **o processo educativo se fundamenta na sensibilização do indivíduo para a leitura do mundo**. Quanto mais capaz for uma pessoa de compreender sua realidade, mais capacitada estará para a aquisição de saberes específicos e também para a geração de novas experiências e novas formas de conhecimento. É fundamental que o educador seja um propiciador de leituras de mundo, um orientador de descobertas, um gerador de conhecimentos. Estas também são premissas da Museologia.

Todos nós, enquanto indivíduos e membros de uma sociedade, somos ao mesmo tempo educadores e aprendizes. Essa relação dialética com o mundo – com nosso universo interior e com a realidade à nossa volta – serve de base a toda a nossa experiência de vida e não pode ser substituída por nenhum saber artificialmente construído. Pode ser complementada pelos processos da educação formal – que, por sua vez, fornecem diretrizes para a codificação de saberes e experiências específicos.

Mas, ainda que sejamos todos capazes de educar, em algum momento de nossas vidas, devemos admitir que algumas pessoas têm uma capacidade especial para atuar como educadores: isto se nota no gosto pelo diálogo, na percepção muito especial do outro, no conteúdo afetivo do discurso. São estas as pessoas que mostrarão os melhores resultados na prática da educação ambiental. Os educadores ambientais estão entre aqueles que reconhecemos como verdadeiros mestres: mestres de ideias e mestres de vida.

O treinamento de educadores para o desenvolvimento deve portanto incluir, além da qualificação pedagógica específica, um conjunto de **experiências vivenciais**, muito similares às que serão posteriormente utilizadas na sua própria ação pedagógica. O objetivo é provocar nessas pessoas um processo simultâneo de autorreconhecimento e de reconhecimento do mundo, aumentando a sua capacidade crítica e permitindo-lhes desenvolver respostas criativas às situações apresentadas. Os futuros educadores deverão ser capazes de enfrentar positivamente os problemas, desenvolvendo suas próprias propostas educativas, em sintonia com o ambiente onde irão atuar.



Figura 1 - Atividade de Educação Ambiental com crianças com MD - Museu de Fauna, 1978

Museologia, Patrimônio e Desenvolvimento

Hoje a Educação Ambiental (ou para o Desenvolvimento) é uma perspectiva obrigatória nas diretrizes mundiais para a Museologia. A própria evolução teórica do campo museal vem se fundamentando, desde os anos 1970, nos conceitos de Patrimônio Integral e Desenvolvimento Sustentável – que fundamentam os programas de formação profissional para museus, bem como as políticas de trabalho do ICOM.

A Museologia fundamenta-se num conjunto de valores que incluem a busca pela democracia, a honestidade de princípios, os cuidados relativos à gestão e preservação do patrimônio, o compromisso com a herança cultural dos povos e o reconhecimento da pluralidade cultural, com vistas à promoção do bem-estar das sociedades. Isso pressupõe que, para fazer face ao real complexo, cada indivíduo e/ou grupo social deve reconhecer-se e crescer de forma integral, percebendo o caráter fluido dos movimentos identitários e sabendo dirigir sua ação para fins positivos. Esses e outros valores constituem a **dimensão ética da Museologia**, a base a partir da qual se implementa hoje o trabalho dos museus. Neste contexto, especial atenção é dada à afirmação das identidades culturais – ato libertador, que permite às sociedades escolher, com independência, os instrumentos que irão colocar a serviço do seu desenvolvimento.

No campo da Museologia, o vínculo entre herança natural e civilização, enfatizado pela I UNCED em 1972, influenciou diretamente a realização da Mesa Redonda de Santiago – ocorrida, não por acaso, no mesmo ano. Foi em Santiago que se destacou, como sujeito da prática museológica, a sociedade; e, como âmbito de atuação da Museologia, o meio ambiente total: sociedade, território,

patrimônio natural e cultural. Entre as recomendações da Carta de Santiago, inclui-se o desenvolvimento, pelos museus, de programas de ação em áreas rurais, incluindo exposições de conteúdo ecológico e a valorização de tecnologias adaptáveis a cada região. Para atuar neste sentido, os museus de todo o mundo foram levados a ampliar seu papel como facilitadores de conhecimentos sobre o meio ambiente e o patrimônio; e puderam aos poucos perceber seu imenso potencial como catalisadores de mudança e agentes do desenvolvimento sustentável. No ano seguinte, a Revista MUSEUM, da UNESCO, publicou um número especial com o título "Museus e Meio Ambiente", relatando experiências já realizadas em museus tradicionais (como o Tropenmuseum, de Amsterdã), em parques nacionais (como Yellowstone) e em ecomuseus. O mesmo número apresentou uma reflexão teórica sobre os museus como instrumentos para a tomada de consciência sobre os problemas do meio ambiente. Ainda naquela década desenvolveram-se experiências pioneiras de educação ambiental em museus de vários países – entre eles, o Brasil.

Com base nas recomendações de Santiago e no *International Syllabus* para Capacitação para Museus (ICTOP/ICOM), o nosso Curso de Museologia reformulou sua estrutura curricular, incorporando as novas diretrizes para o campo e passando a enfatizar a relação entre Museu e Sociedade. Passou-se também a realizar exposições curriculares, com projetos baseados em temas de interesse social. Essa tendência foi reforçada pela criação de outros cursos de Graduação em Museologia, nas Universidades Federal da Bahia (1969) e Estácio de Sá (RJ, 1974). O resultado direto dessas iniciativas foi a formação de uma nova geração de profissionais de museus, sensibilizados para as práticas comunitárias e ambientais.

Nos anos 1980, estimuladas pelas práticas inclusivas defendidas pela Nova Museologia, multiplicaram-se as experiências e programas de educação para o desenvolvimento e difundiram-se, em vários países, as metodologias exploratórias – que foram aplicadas por museus de ciência e tecnologia, museus comunitários e ecomuseus. Países como a Índia desenvolveram nesse período, com a ajuda da UNESCO, sistemas integrados de exposições itinerantes, com o objetivo de disseminar noções básicas sobre ciência, tecnologia, saúde pública, meio ambiente e educação. A expansão teórica da Museologia e a incorporação de conceitos holistas aos estudos do campo reforçaram essas tendências, legitimadas pela tomada de posição do ICOM com relação às sociedades menos industrializadas. Na década de 1990, consolidou-se definitivamente a prática integrada da Museologia e da Educação para o Desenvolvimento: no programa do Decênio Mundial para o Desenvolvimento Cultural, da UNESCO, os museus foram chamados a participar como agentes deflagradores de ações

em prol da melhoria da qualidade de vida dos grupos sociais. Nesse contexto destaca-se a atuação relevante do ICOM, cujos Planos Estratégicos vêm sistematicamente incluindo, desde 1995, o envolvimento dos museus e da comunidade profissional no debate sobre a sustentabilidade⁶ e defendendo uma atuação baseada nos seguintes valores:

- contribuição da criatividade humana para a compreensão do passado, o desenho do presente e o planejamento do futuro;
- reconhecimento do valor humanístico nato do patrimônio;
- diálogo global, baseado na diversidade intelectual, cultural e social;
- transparência no diálogo, incluindo a compreensão transcultural dos direitos humanos;
- responsabilidade social dos museus e seu envolvimento com questões públicas ligadas ao câmbio social.

No âmbito latino-americano, enfatizo a atuação do **ICOFOM LAM**, o Subcomitê Regional de Museologia para a América Latina e o Caribe, que vem-se dedicando, desde a sua primeira conferência (Buenos Aires, 1992), a **discutir as relações entre Museologia, ambiente integral, patrimônio e desenvolvimento sustentável** – não apenas como linha filosófica, mas **como proposta ética**. O ICOFOM LAM tem dado relevante contribuição a esses estudos – com influências sobre a produção acadêmica voltada para o tema; a criação de cursos e experiências de qualificação profissional, em diferentes países da Região; e o reconhecimento, por parte de lideranças comunitárias, de que o trabalho que desenvolvem se inscreve no âmbito da Museologia.

Cabe lembrar aqui que a Museologia contemporânea compreende Patrimônio e Museu como conceitos de uso polissêmico, que podem referir-se tanto às manifestações da psique humana como aos fenômenos da Biosfera. O conceito de “*patrimônio*” estende-se ao conjunto de testemunhos

⁶ O Plano Estratégico do ICOM para 1995-2004 previa, entre outros objetivos: a) suportar os museus como instrumentos de desenvolvimento social e cultural; b) reforçar a ética profissional, sob a forma de legislação nacional e internacional para a proteção e desenvolvimento da herança natural e cultural dos povos; c) implementar redes regionais e internacionais de cooperação; d) estabelecer mecanismos de defesa e proteção legal da herança natural e cultural; e) responder às tendências da liberalização econômica que atingem os museus; f) expandir e consolidar as redes de comunicação entre e para museus. ICOM, 1995, *apud* SCHEINER, Tereza. *Museologia, Identidades, Desenvolvimento sustentável: estratégias discursivas*. RJ: Tacnet Cultural Ltda./ICOFOM LAM. **Museologia e Desenvolvimento Sustentável**. ICOFOM LAM, 2000. O Plano Estratégico para 2008/2010 incluiu o reconhecimento dos museus como parceiros integrais no desenvolvimento sustentável, defendendo a ideia de que a diversidade cultural deve fundamentar as estratégias de proteção e promoção do patrimônio. Reconheceu, ainda, que os museus têm importante papel no câmbio social, devendo buscar atenuar as tensões políticas e sociais causadas pelo baixo índice de compromisso da economia global com os países em desenvolvimento, que contribui para a deterioração das condições de vida no planeta. O Plano Estratégico 2010-2013 teve como meta consolidar a posição do ICOM como líder mundial no campo do Patrimônio, o que efetivamente se realizou.

tangíveis e intangíveis da presença do homem sobre o planeta: tudo é patrimônio, tudo pode ser musealizado. Tal perspectiva é reforçada pelo discurso oficial do ICOM, que ressalta a importância da ação dos museus para a implementação de melhores condições de vida no planeta; e por um enorme conjunto de práticas inclusivas, desenvolvidas a partir da primeira década do século 21.

A resignificação do papel dos museus no mundo contemporâneo exige uma prática museológica que opere em sintonia com as propostas de uma educação voltada para o desenvolvimento humano em sua plenitude, da esfera individual à sociedade global. Os diferentes modelos de Museu articulam-se com o corpo social de modo criativo e proativo, em movimentos que se traduzem por meio de estratégias de consolidação e ruptura de sentidos, que permitem uma percepção plural da sociedade sobre si mesma. Nesse contexto, a proposta de uma ética da solidariedade vem dando ensejo a uma atuação colaborativa que se realiza sob a forma de ações e programas ligados ao conceito de Museu Inclusivo – fundamento contemporâneo da prática museológica.

A experiência da UNIRIO: ensino, pesquisa e extensão

Na UNIRIO, a Escola de Museologia desenvolve, desde os anos 1990, atividades sistemáticas de ensino, pesquisa e extensão vinculadas ao meio ambiente e ao desenvolvimento sustentável – a partir de um Programa de Ação denominado **Museologia e Educação Ambiental**, que gerou um amplo conjunto de produtos, com destaque para os que seguem:

- Pesquisa Análise da Atuação de Museus e Centros de Ciência e Tecnologia em Programas de Educação Ambiental. Objetivo - analisar o grau de envolvimento em Museologia e Educação Ambiental, em museus do Município do Rio de Janeiro e entre professores e alunos das Escolas de Museologia então existentes, sediadas no Município (UNIRIO e Faculdades Estácio de Sá). A pesquisa comprovou que as instituições analisadas não tinham conhecimento do seu potencial para atuar na área; e que os cursos de Graduação em Museologia não vinham qualificando o alunado para trabalhar a educação ambiental em museus. Confirmou-se, ainda, uma das hipóteses formuladas: a de que, com instituições pouco conscientes do seu próprio potencial e profissionais pouco qualificados para a prática de ações específicas, a Educação Ambiental é confundida, em nossa sociedade, com a Educação Ecológica, a informação sobre o Meio Ambiente e a política

ambiental – resumindo-se a práticas esporádicas, tais como o plantio de mudas e gincanas domingueiras, ou a atividades vinculadas às áreas de higiene e saúde, como a coleta seletiva de lixo.

- Curso Interação Museu-Comunidade pela Educação Ambiental (1990-1992). Desenvolvido com a metodologia conhecida como *training for trainers*, destinou-se a profissionais envolvidos com atividades de capacitação, formação e orientação de grupos específicos, e que poderiam atuar como elementos multiplicadores das teorias trabalhadas. Público-alvo: a) professores e orientadores educacionais, principalmente de ciências, vinculados ao Ensino Básico; b) profissionais de museus, especialmente os de museus comunitários e/ou de ciência e tecnologia; c) pessoas vinculadas a organizações comunitárias e ambientais, especialmente as que ocupam posições de liderança.



Figura 2 - Prof. Dr. Marcio Campos, com alunos do I Curso de Educação Ambiental, em *workshop* no Mirante D. Martha, PNT (1991)

- Livro Interação Museu-Comunidade pela Educação Ambiental (1991) - coletânea elaborada pela mesma equipe interdisciplinar que desenvolveu o curso: Profs. Marcio D'Olne Campos, Claudia Magnanini, Antônio Marcos Ribeiro de Mendonça, Rita de Cássia de Mattos e Teresa Scheiner. O livro consta do acervo do Centro de Documentação do ICOM e está citado em Paulo Freire⁷. No momento, examina-se a viabilidade de editar em formato digital uma versão revisada e atualizada.
- 25ª conferência anual do Comitê Internacional de Formação de Pessoal para Museus – ICTOP/ICOM, com o tema Formação de Pessoal para Museus e Meio Ambiente Integral (1993). Este foi um dos maiores encontros do ICTOP já realizados, tendo contado com a participação de

⁷ FREIRE, Paulo. Pedagogia da Esperança. Paz e Terra, 1994.

cerca de 200 profissionais de museus e estudantes de Museologia e gerado um importante conjunto de textos inéditos sobre o tema.



Figura 3 - Cerimônia de Inauguração do ICTOP 1993 - UNIRIO, Auditório VeraJanacopoulos

- Consultoria à Secretaria Municipal de Cultura do RJ para a organização do | Encontro Internacional de Ecomuseus (1992) – que resultou na criação do Ecomuseu de Santa Cruz.
- Organização de exposições, palestras, seminários e eventos acadêmicos (1991-2000), com a participação de especialistas brasileiros e estrangeiros.
- Publicação de artigos em periódicos nacionais e estrangeiros; capítulos de livros internacionais como: *Museology and the Natural Heritage* (ICOFOM, 1990); *El Tráfico Ilícito de Bienes Culturales en América Latina* (UNESCO/ICOM, 1996); e *Museum Ethics* (Routledge, 1997).

O produto mais relevante do citado Programa foi a **introdução, no currículo do Curso de Graduação em Museologia, de disciplinas relativas às ciências ambientais, nas reformulações curriculares implementadas a partir de 1997**: Paleontologia; Ecologia Geral; Biogeografia; Museologia, Meio Ambiente, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável (Museologia 03 – até 2005) – esta última, incluindo três cadernos de textos sobre o tema, para estudo e debate em sala de aula. Foram também adotadas linhas de pesquisa para abordagem monográfica, entre as quais uma referente a Museus e Patrimônio Integral. A partir de 2002, a implantação do Curso de Graduação em Turismo e Patrimônio (planejado e implementado pela Escola de Museologia), em cuja grade curricular incluem-se disciplinas ligadas a Educação para o Desenvolvimento Sustentável, ampliou ainda mais essas relações.

O Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio

A experiência da UNIRIO com a relação entre Museologia, Patrimônio e Meio Ambiente ganhou profundidade e relevância a partir de 2006, com a aprovação e implantação do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS. Esta relação fica expressa pela imagem escolhida para a identidade visual do Programa: o Pão de Açúcar, patrimônio natural de projeção internacional, em solo brasileiro. A imagem foi escolhida pelo Programa para enfatizar a ideia de que o nosso patrimônio natural merece ser melhor estudado e valorizado, especialmente no âmbito da Academia – e nos programas de Pós-Graduação.

A logomarca, veiculada na página do Programa e em praticamente todas as suas peças de divulgação, marca a relação visceral do PPG-PMUS com o patrimônio natural, o meio ambiente e o desenvolvimento.

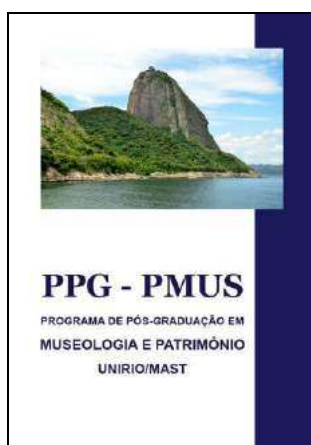


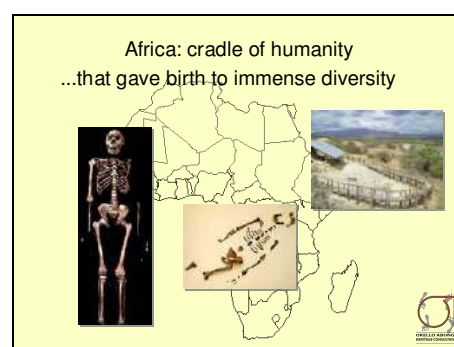
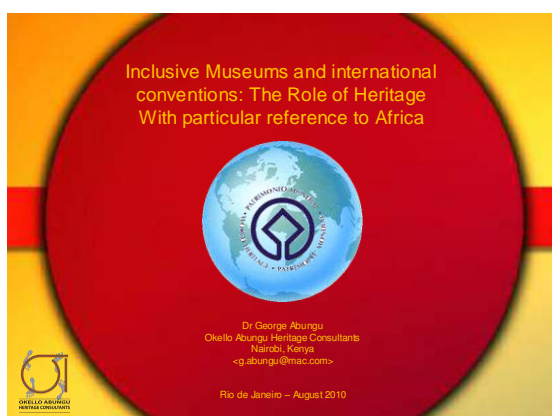
Figura 4 - Capa para documentos do Programa, criada por alunos da Escola de Museologia em 2013



Figura 5 - Última versão do folheto promocional do Programa (2013), em espanhol

O Programa conta com uma **Linha de Pesquisa** direcionada para as relações entre **Patrimônio, Museologia e Desenvolvimento Sustentável** (Linha 02). Integram esta linha disciplinas diretamente relacionadas à formação do profissional de museus para o meio ambiente: Teoria do Patrimônio / Museologia, Patrimônio e Desenvolvimento / Patrimônio, Natureza e Biodiversidade. Outras disciplinas – como os Seminários de Pesquisa em Museologia e Patrimônio; Tópicos Especiais em Museologia e Patrimônio; Tópicos Avançados em Museologia e Patrimônio; e Museus, Teoria e Prática – podem incluir conteúdos ligados ao tema.

Tais conteúdos vêm sendo igualmente abordados em eventos realizados pelo PPG-PMUS – aulas inaugurais, mesas-redondas e conferências comemorativas dos aniversários do Programa. Como exemplo, cito a conferência realizada, em agosto de 2010, por um dos vice-presidentes do ICOM, Prof. Dr. George Abungu, do Quênia, sobre a relação entre natureza e patrimônio no continente africano.



Figuras 6, 7, 8 e 9 - Detalhes da conferência do Prof. Dr. George Abungu – UNIRIO, Sala dos Conselhos, ago. 2010

Projetos de pesquisa voltados diretamente para as questões socioambientais vêm gerando múltiplos produtos, como livros, capítulos de livros, artigos em periódicos e anais de eventos; e também dissertações, entre as quais se destacam:

- Quando o Museu abre portas e janelas: o reencontro com o humano no Museu contemporâneo (Bruno Soares) - 2008
- A patrimonialização de material genético brasileiro: o estudo de caso da coleção de fungos filamentosos do Instituto Oswaldo Cruz (Roberta Câmara) - 2008
- Geoconservação e Musealização: A aproximação entre duas visões de mundo. Os múltiplos olhares para um patrimônio (Aline Rocha de Souza) - 2010
- Design da Experiência nos Jardins Botânicos (Lilian Florez) - 2011
- As contribuições da Museologia para a preservação e musealização do Parque Nacional da Tijuca (Elisama Beliani) - 2012
- Curandeiros e Pajés numa leitura museológica. O Museu do Marajó Pe. Giovanni Gallo-PA (Karla Oliveira) - 2012
- Jardim Zoológico: desafios para a aplicação do conceito de Museu aos espaços de exposição de organismos vivos (José Pais) - 2013
- O valor que o Ver-o-Peso tem (Paola Maués) – 2014



Figuras 10 e 11 - Aline Rocha de Souza (2010) e Elisama Beliani (2012) defendendo suas dissertações



Figuras 12 e 13 - Dissertações de Lílían Florez (2011) e José Pais (2013)

As pesquisas e produtos do PPG-PMUS sintonizam-se com as diretrizes nacionais e mundiais para o campo da cultura e do desenvolvimento, especialmente aquelas que enfatizam a importância do diálogo intercultural para a convivência entre diferentes – como a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, da UNESCO (2001-2)⁸, que define a diversidade cultural como patrimônio comum da Humanidade: um processo, um “tesouro vivo”, conceito destinado a evitar as segregações e os fundamentalismos que sacralizam as diferenças.

A implantação do Doutorado em 2011 deu ainda maior densidade aos estudos desenvolvidos, estando em curso pesquisas-tese sobre:

- A linguagem dos museus de natureza: análise comparativa entre espaço de exposição permanente do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e o Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi (Lílían Florez) - turma de 2011
- O corpo como patrimônio pessoal, cultural e social à luz da Museologia e da Memória (Margarete Almeida) - turma de 2012
- As relações de sincronidade e ruptura dos moradores do PARNA-Tijuca com o patrimônio (Elisama Beliani) - turma de 2013
- Análise da Museologia em seu processo relacional com a sociedade: Museu da Vida (Marcela Sanchez) - turma de 2014
- A divulgação do conhecimento paleontológico no Brasil: o museu e a comunicação de acervos fossilíferos (Josiane Kunzler) - turma de 2014
- Economia do intangível: um estudo sobre potencial de economia criativa nos museus do Estado de Santa Catarina (Denise Argenta) - turma de 2014.

⁸ 31ª Conferência Geral da UNESCO – outubro de 2001

Todas estas ações vêm contribuindo para fortalecer, no âmbito da Museologia brasileira, um conjunto de saberes e práticas que promovam a solidariedade e a tolerância entre as culturas, o respeito à diferença e o diálogo intercultural. Acreditamos estar, assim, contribuindo para uma Museologia que se implemente como instância articuladora da ação patrimonial e como instrumento de reconhecimento e valorização social. É assim que devem desenvolver-se, em continuidade e sincronidade, a teoria e a prática do Museu: projeto sobre projeto, ação sobre ação, reflexão sobre reflexão, tudo interagindo com tudo – como na própria natureza.

Referências

ARRUDA, Ângela. *Ecologia e desenvolvimento*. In: **O conhecimento no cotidiano** (as representações sociais na perspectiva da psicologia social). SP: Brasiliense, 1992.

BOWDLER, Lynn; TILBURY, Daniela. **Identifying Priorities in Education for Sustainable Development**: a product needs assessment. Macquarie University, Graduate School of the Environment, July 2001.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**. Conflitos multiculturais de globalização. RJ: Ed. UFRJ, 1996.

FURTADO, Celso. **O Mito do Desenvolvimento Econômico**. RJ: Paz e Terra, 1973.

IUCN. Oficina Regional para América del Sur. **Programa 2001-2004 de la UICN-Sur**. La megadiversidad de América del Sur, un desafío para la conservación. 28 p. II.

GIORDAN, André. LDES, Université de Genève. *Da tomada de consciência à ação – ou: 25 anos de Educação Ambiental*. II Congresso Mundial de Educação Ambiental (WEEC). Rio de Janeiro, 16-18 de setembro de 2004. Trad. Tereza Scheiner.

MORIN, Edgar. **Saberes globais e saberes locais**: o olhar transdisciplinar. Participação de Marcos Terena. Org. e Trad. de Paula Yone Stroh. RJ: Garamond, 2000. 76 p.

RIVERO, Oswaldo de. **O mito do desenvolvimento**. Os países inviáveis no século XXI. Trad. Ricardo A. Rosenbusch. Petrópolis: Vozes, 2002. 222 p.

SACHS, Ignacy. **Caminhos para o Desenvolvimento Sustentável**. Org. Paula Yone Stroh. Trad. José Lins Albuquerque Filho. RJ: Garamond, 2000. 96 p.

SCHEINER, Tereza. Educação para o desenvolvimento: perspectivas da Museologia para o século 21. RJ: UNIRIO, 2001 [não publicado].

_____. *El mundo en las manos: museos y museología en la sociedad globalizada*. In: **CUICUILCO**, v.44, 17-36.

SCHEINER, Tereza C. *Museology, the total heritage and sustainable development*. In: ICOM/ICOFOM. **ICOFOM STUDY SERIES no. 34** – Barcelona, Spain, July 2001. Edited by H. Viereggs. Munich: 2001.

_____. *Museología, turismo y patrimonio: perspectivas de acción integrada*. In: ICOM. **Museos, Patrimonio y Turismo Cultural**. Trujillo, Perú y La Paz, Bolivia. Mayo de 2000, p: 115-122.

_____. *Museologia, Identidades, Desenvolvimento sustentável: estratégias discursivas*. In: **ICOM/ICOFOM. IX ICOFOM LAM e II EIE**. Preprints. RJ: Ecomuseu de Santa Cruz, maio de 2000. Org. Odalice Priosti.

_____. *Museum Ethics and the Environment: in search of a common virtue*. In: **Museum Ethics**. Ed. by Gary Edson. London: Routledge, 1997: 176-178.

_____. *Museums and Identities*. In: ICOM International Committee for Museology. **Museology and Identity** (basic papers). **ICOFOM Study Series no. 10**, Buenos Aires, out. 1986, p. 247/263.

_____. *On Museum, Communities and the Relativity of it All*, in: ICOFOM Study Series no. 25, Symposium **Museum and Community II**. Stavanger, Norway, July 1995, p. 95-98.

UNESCO. **Nuestra Diversidad Creativa**. Comissão Internacional para Desenvolvimento e Cultura, p. 11-21.

Unidade 4: Coleções e Sítios Arqueológicos Musealizados: desafios para a gestão e socialização do patrimônio

Capítulo 9:

Coleções e sítios arqueológicos musealizados: desafios para a gestão e socialização do patrimônio

Maria Cristina Oliveira Bruno¹

Resumo

O texto apresenta, do ponto de vista museológico, os principais desafios para a gestão e socialização do patrimônio arqueológico em contexto brasileiro, com ênfase para as questões que envolvem o tratamento curatorial aos acervos gerados a partir das pesquisas arqueológicas.

Palavras-Chave

Arqueologia. Museologia. Coleções. Acervos. Herança Patrimonial.

Abstract

The paper presents, from a museological view, the main challenges for the management and socialization of archaeological heritage in the Brazilian context, with emphasis on the issues surrounding the treatment of curatorial collections generated from archaeological research.

Keywords

Archaeology. Museology. Collections. Archives. Patrimonial Heritage.

¹ Museóloga, Professora Titular em Museologia e Diretora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

O tema central do seminário “Museologia, Musealização e Coleções: conexões para a reflexão sobre patrimônio cultural”, direcionado para a abordagem sobre as coleções e sítios arqueológicos, pode ser tratado a partir de distintas perspectivas, pois identificamos muitos desafios para a gestão e socialização do patrimônio arqueológico no contexto brasileiro.

Muitos trabalhos acadêmicos (dissertações e teses) têm se debruçado sobre os problemas intrínsecos à musealização dos bens arqueológicos, diversos eventos têm debatido a temática que busca compreender as rotas que vinculam a produção do conhecimento e a preservação patrimonial, outros discutem as relações ou distanciamentos entre a pesquisa e a sociedade. São inúmeros os trabalhos que narram as experiências educacionais ligadas aos bens arqueológicos, voltadas às mais distintas comunidades em diferentes regiões do país, ou ainda, as discussões sobre as questões normativas em relação à proteção do patrimônio.

É um tema que cada vez mais tem protagonismo nos mais variados eventos e debates dos campos da Arqueologia, Museologia e Patrimônio.

Da minha parte, em função dos caminhos que trilhei na minha formação acadêmica – Arqueologia / Museologia –, sempre fui sensível a essas verificações que se tornaram mais agudas ao longo da minha trajetória profissional no Instituto de Pré-História e no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

O meu ponto de vista, “treinado” pela Arqueologia, sempre foi permeado de pontos de interrogação quando constatava o distanciamento entre os resultados das pesquisas e a inserção deste conhecimento, por exemplo, no universo escolar. O meu ponto de vista, “treinado” pela Museologia, sempre foi a expressão da perplexidade quando identificava o distanciamento das políticas públicas brasileiras dos museus e dos acervos arqueológicos e mesmo a pouca familiaridade desses temas no universo da formação acadêmica em Museologia.

Essas inquietações me direcionaram para estudos que buscam entender o quanto esses reiterados distanciamentos têm comprometido a constituição do legado patrimonial que deveria contar com os esforços, olhares e experiências das sociedades que nos precederam. Legado este de que a Arqueologia tem uma grande importância na constituição, e a Museologia, na preservação e comunicação. Tanto as coleções arqueológicas abrigadas em instituições ou mesmo os sítios arqueológicos abertos à visitação pública carecem de balizas que organizem os respectivos procedimentos de estudo, salvaguarda e divulgação, distanciando-os das tradições culturais da sociedade brasileira.

Diante desse cenário estimulante em função de muitos problemas a serem verificados, orientei a minha reflexão neste ensaio para a questão da constituição do legado patrimonial e as interfaces com as atuais premissas estruturantes do cenário da musealização da arqueologia no Brasil, considerando que neste contexto o legado patrimonial necessita de ações normativas para a sua constituição e preservação, como também, de ações de difusão do conhecimento que garantam a identificação da sociedade com esta herança.

Há um ano, em 2013, elaborei um texto a convite da UNIRIO – “Os percursos entre o endosso institucional e a Musealização dos vestígios arqueológicos: por onde nos levam esses caminhos labirínticos” –, nesta oportunidade gostaria de retomar o enfoque que foi privilegiado no texto, ou seja: gostaria de compartilhar algumas reflexões que giram em torno da inserção do endosso institucional no contexto da geração do legado patrimonial.

Assim, retomando alguns pontos do texto acima mencionado, lembro que em 1995, com a pergunta “*Existe um futuro para o nosso passado?*”, iniciava a conclusão da minha tese de doutorado (BRUNO, 1995), buscando problematizar a verificação de alguns pontos que sempre me preocuparam ao longo dos meus estudos e experiência profissional, até então no âmbito dos processos museológicos aplicados às pesquisas arqueológicas referentes às sociedades que ocuparam este território nos períodos anteriores à colonização.

Naquela oportunidade, a questão central dirigia-se para a compreensão sobre a historicidade dos processos culturais brasileiros que não contemplaram o legado pré-colonial em seu repertório patrimonial, afirmando que

A intervenção da pesquisa arqueológica, que dá fidedignidade aos vestígios pré-coloniais soterrados por séculos de ocupações humanas superpostas, é responsável, também, pela constituição de uma nova e particular dimensão patrimonial. A evidenciação deste patrimônio arqueológico, em um primeiro momento, depende daqueles que produzem o conhecimento, a partir das investidas em campo e laboratório. Em um segundo momento, as estruturas institucionais museológicas e toda a sua potencialidade e obrigatoriedade de preservação e comunicação passam a representar o principal suporte para que a sociedade conheça estes vestígios e possa identificá-los como referências patrimoniais. Entretanto, o patrimônio arqueológico deste país não aparece, com nitidez, no quadro interpretativo da cultura brasileira. As conquistas e as características das sociedades pré-coloniais não têm sido incorporadas na nossa herança patrimonial e, neste sentido, não têm servido como indicadores na construção da memória cultural brasileira (BRUNO, 1995: p.348).

À pergunta formulada no mencionado trabalho acadêmico, muitas outras foram agregadas ao longo de quase duas décadas de discussões sobre as razões de certa “estratigrafia do abandono” que insiste em desenhar o perfil da nossa trajetória cultural e da nossa herança patrimonial.

Por um lado, acompanhamos o crescimento do interesse pelos estudos arqueológicos, a projeção das preocupações preservacionistas para além das instituições que têm esse compromisso formal, a proliferação de centros de formação em diversas regiões do Brasil, a ampliação significativa do quadro associativo da Sociedade de Arqueologia Brasileira e a multiplicação exponencial do número de trabalhos acadêmicos.

Por outro lado, verificamos cotidianamente que a repercussão dos impactos, neste cenário promissor, da aplicação da legislação referente ao licenciamento ambiental² em território nacional tem trazido problemas consideráveis para a constituição, proteção e difusão do legado cultural das sociedades pretéritas, apesar de todos os esforços dos órgãos preservacionistas que têm a prerrogativa de proteger as interfaces entre pesquisa arqueológica e salvaguarda patrimonial. Sobretudo, destacamos a hegemonia da Arqueologia Preventiva no âmbito das portarias que autorizam a realização de pesquisas arqueológicas no país (WICHERS, 2011).

Muitas têm sido as iniciativas individuais e coletivas, institucionais e associativas, para construir elos de compreensão sobre os caminhos a serem percorridos para a adequada ação no sentido de permitir que a pesquisa arqueológica continue dando fidedignidade aos vestígios pré-coloniais, de estabelecer procedimentos técnico-científicos possibilitando a aplicação dos processos curatoriais a estes vestígios e de garantir que os resultados destas iniciativas propiciem a produção de conhecimento, como também a salvaguarda e a comunicação do legado patrimonial.

Mas, temos que reconhecer que as repercussões acima mencionadas, impulsionadas pelas demandas econômicas do modelo de desenvolvimento implantado no país, têm trazido ecos de difícil manejo. Estes ecos, por sua vez, têm aproximado de maneira inusitada a Arqueologia, como campo de conhecimento, dos universos das políticas públicas de infraestrutura do país e dos contextos empresariais nacionais e internacionais. E, com a mesma velocidade, têm trazido complexidade às relações com a academia, com as instituições culturais e de ensino e com os órgãos preservacionistas.

Essas idiosincrasias têm gerado significativos desencontros, percursos labirínticos para a atuação profissional e dificuldades expressivas para aqueles que têm responsabilidades junto à formação acadêmica. Podemos analisá-las sob distintas perspectivas, mas, neste momento, será priorizado mais uma vez o olhar museológico.

Cabe sublinhar, ainda, que, quando evidenciamos vestígios arqueológicos, estamos desvelando um contexto de indicadores da memória, cuja potencialidade de serem transformados em herança cultural depende – para além da legislação e ações educacionais –

² Refiro-me à legislação proveniente do Instituto do Patrimônio Artístico, Histórico e Nacional (IPHAN).

de estratégias sistemáticas de salvaguarda e comunicação, entendidas como a cadeia operatória de procedimentos museológicos, subordinados aos processos curatoriais que são, por sua vez, expressões de escolhas teóricas, potencialidades metodológicas e conjunturas institucionais. Assim, consideramos fundamental que as discussões e ações inerentes às políticas preservacionistas, entre os múltiplos olhares acadêmicos, levem em consideração a Museologia como campo de conhecimento com a potencialidade de colaborar com os percursos preservacionistas (BRUNO, 2013: p.30).

Se em textos precedentes esse olhar focalizou os aspectos comunicacionais dos discursos expositivos, as características metodológicas no que se refere à educação patrimonial, ou mesmo, as questões importantes que devem ser consideradas no momento do planejamento institucional de novos museus, procurando identificar as repercussões da prática da Arqueologia Preventiva nestes contextos, agora, este olhar está interessado em desvelar o quanto os desdobramentos da legislação preservacionista têm influenciado os processos de Musealização da Arqueologia entre nós.

Esses desdobramentos já têm sido analisados, especialmente em trabalhos acadêmicos e comunicações de eventos científicos, no que tange à aplicação da metodologia da educação patrimonial a partir de sua obrigatoriedade nos projetos vinculados ao licenciamento ambiental.

Os problemas referentes aos números significativos de portarias de autorização de pesquisa têm sido tratados com a mesma ênfase, e, com igual destaque, os profissionais têm evidenciado as suas preocupações com o aproveitamento turístico dos bens arqueológicos e com a proteção de sítios pré-históricos.

Mas, o ponto de vista museológico ainda não se deteve, de forma sistemática, sobre os impactos que a legislação referente ao “endosso institucional” pode causar às instituições que tratam do patrimônio arqueológico, especialmente os museus. Esse instrumento legal, como sabemos, exige que o solicitante de autorização de pesquisa indique a instituição que ficará responsável pelo acervo, endossando a sua guarda.

Apesar de esse instrumento refletir uma adequada preocupação com o futuro dos vestígios arqueológicos, a sua aplicação em diferentes regiões do Brasil tem evidenciado descaminhos que não têm favorecido a preservação patrimonial e tem causado problemas consideráveis para a Musealização da Arqueologia.

Constatamos que o crescimento exponencial do número de autorizações de pesquisa, com os devidos endossos configurados, tem permitido nova lógica para a constituição de acervos arqueológicos e colocado os processos museológicos em rotas labirínticas.

Entretanto, esses “novos acervos” provenientes de pesquisas realizadas no contexto de diferentes licenciamentos ambientais e a partir de metodologias aplicáveis à Arqueologia Preventiva nem sempre são resultados de problematizações científicas inerentes às buscas para a compreensão de sistemas de ocupações pré-históricas, de delimitações de fronteiras sociais, ou mesmo, de especificidades tecnológicas referentes aos artefatos, de trocas e intercâmbios culturais, entre muitas outras questões que devem pautar o cotidiano daqueles que são responsáveis pela produção de conhecimento em Arqueologia.

É possível afirmar que esses “novos acervos” refletem os caminhos contemporâneos do desenvolvimento econômico do Brasil, impregnados de delimitações referentes à construção de hidroelétricas, estradas de rodagem, portos, linhas de transmissão, metrô e outras tantas modalidades de ações que exigem a intervenção em territórios, alterando as paisagens culturais do presente e impedindo uma adequada leitura e compreensão em relação às paisagens culturais do passado.

Além desse evidente deslocamento entre a necessidade de elaborar uma argumentação científica que anteceda a pesquisa e o “acervo” resultante das intervenções em sítios arqueológicos, a aplicação do instrumento legal do endosso institucional tem evidenciado outros aspectos pouco edificantes, tais como:

- o acúmulo desmedido de acervos arqueológicos em instituições causando constrangimentos à implementação de processos curatoriais;
- a ausência de critérios para documentação, organização e salvaguarda desses vestígios;
- a criação de instituições culturais em função dos endossos e com restrições para a realização da necessária cadeia operatória museológica;
- a frágil e dispersa produção científica em função da diáspora dos acervos.

Trata-se de uma questão – a aplicação do endosso – de difícil solução, pois reconhecemos a necessidade de assegurar o futuro da guarda do acervo proveniente das intervenções arqueológicas, mas sabemos também que estes acervos guardados devem ser suportes de informações novas que nos ajudem a ampliar o quadro interpretativo sobre as sociedades que nos precederam.

As constatações indicadas neste texto já foram apresentadas e discutidas em diversas oportunidades, mas, verificamos que o crescimento exponencial do número de endossos obriga uma ação rápida. Assim, seria prudente avaliarmos as seguintes propostas:

- realização de diagnóstico que verificasse o cotejamento entre portarias de autorização de pesquisa, relatórios correspondentes, endossos institucionais e aplicação de processos curatoriais aos acervos constituídos;
- planejamento de um sistema de reservas técnicas para o patrimônio arqueológico, localizadas em diferentes regiões do país;
- organização de “força-tarefa” para a organização desses bens patrimoniais;
- divulgação de banco de dados com as informações técnico-científicas.

Essas propostas, por sua vez, dependem dos distintos agentes que atuam no contexto da produção de pesquisas arqueológicas, na formulação de processos museológicos e na legislação preservacionista em âmbito nacional.

As sugestões apresentadas sinalizam, apenas, para a organização elementar dos vestígios arqueológicos que estão dispersos pelos mais díspares locais, em diferentes regiões do país. De toda forma, a pergunta inicial ainda nos desafia: *Como podemos construir o futuro para o nosso passado?*

Referências

BRUNO, M.C.O. **Musealização da Arqueologia: um estudo de modelos para o projeto Paranapanema.** (Tese de Doutorado em Arqueologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

BRUNO, M.C.O. As futuras gerações têm direito à herança arqueológica? Premissas e desafios dos processos de musealização. In: **Educação Patrimonial e Arqueologia Pública: experiências e desafios** / Prefeitura Municipal, Fundação Cultural, Museu Arqueológico do Sambaqui de Joinville; Gerson Machado, Flávia Cristina Antunes de Souza, Judith Steinbach (orgs.). Itajaí: Casa Aberta Editora, 2013.

WICHERS, C. A. M. **Museus e Antropofagia do Patrimônio Arqueológico: (Des) Caminhos da Prática Brasileira.** (Tese de Doutorado em Museologia). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa, 2011.

Capítulo 10:

A musealização do Patrimônio Cultural Subaquático: algumas reflexões

Gilson Rambelli¹

Resumo

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre o patrimônio cultural subaquático no Brasil, ressaltando a importância da musealização de sítios arqueológicos como uma das ferramentas eficazes para a gestão e proteção dos mesmos, considerando para isso a Arqueologia Pública.

Palavras-chave

Arqueologia Subaquática. Arqueologia Pública. Patrimônio Cultural Subaquático. Musealização de Sítios Arqueológicos. Turismo Patrimonial.

Abstract

This article presents some reflections on the underwater cultural heritage in Brazil. The importance of musealization of archaeological sites as one of the effective tools for the protection of the heritage, considering the Public Archaeology.

Keywords

Underwater Archaeology. Public Archaeology. Underwater Cultural Heritage. Musealization of Archaeological Sites. Heritage Tourism.

¹ Professor do Departamento de Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe (DARQ-UFS); Laboratório de Arqueologia de Ambientes Aquáticos (LAAA-UFS); Pesquisador de Produtividade Científica do CNPq (gilson.rambelli@gmail.com).

Reflexões iniciais

"Não existe mar no jardim do Éden!" (COURBIN, 1989, p.12)

Esta afirmação provocativa de Courbin, em sua obra *O território do vazio*, é o ponto de partida de nossa reflexão. Como incluir na discussão sobre os sítios arqueológicos musealizados os sítios arqueológicos submersos? Principalmente, se considerarmos que o "local" desses sítios se encontra fora dos domínios do "paraíso" terrestre, do controle "divino". Destaca-se, assim, sem ironias, o desafio hercúleo para a gestão e para a socialização desse patrimônio, que por diferentes motivos se encontra submerso.

O pensar molhado da Arqueologia e a questão da conservação dos artefatos provenientes dos sítios arqueológicos submersos apontam para a importância da musealização dos sítios submersos, como uma das possibilidades em prol da proteção e gestão deste patrimônio.

Dessa forma, cabe ressaltar que parte do que será apresentado neste texto é fruto de reflexões já publicadas na Revista *Museum International* da UNESCO, em 2008², em função de um projeto que, na ocasião, tentamos concretizar na Baía de Todos os Santos, Salvador-BA, junto ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE-UFBA), que acabou não acontecendo, e que hoje se concretiza na Universidade Federal de Sergipe. E serviram de inspiração para a dissertação de Ângela Andrade Ferreira, intitulada "Musealização do Patrimônio Subaquático: estudo de caso sobre a comunicação do galeão Santíssimo Sacramento", apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe (PROARQ-UFS), sob orientação da museóloga Elizabete Mendonça e coorientação deste autor, em 2013, mantendo, assim, a chama dessa possibilidade acesa.

Tudo molhado

É difícil para os arqueólogos que trabalham com a Arqueologia Subaquática compreenderem por que, no Brasil, o patrimônio cultural subaquático recebe um enquadramento legal/conceitual diferente do patrimônio arqueológico terrestre, uma vez que para a Arqueologia os sítios

² *Safeguarding the underwater cultural heritage of Brazil: legal protection and public archaeology.*

arqueológicos são caracterizados pela existência de testemunhos de atividades humanas, ou seja, pela presença de cultura material, independentemente de estar ou não submersa (RAMBELLI, 2007). As diferenças impostas pelo ambiente aquático não caracterizam outra disciplina, apenas exigem o domínio de técnicas do mergulho autônomo³ pelo arqueólogo e a necessidade de adaptações de métodos e técnicas para os trabalhos de campo e para a conservação dos artefatos (BASS, 1969; MARTIN, 1980; RAMBELLI, 2002).

O mais grave desse enquadramento *sui generis* para o patrimônio cultural subaquático em águas brasileiras é que ele traz comprometimentos irreversíveis aos sítios arqueológicos que se encontram submersos (por diferentes motivos), e principalmente, aos sítios arqueológicos formados por restos de embarcações naufragadas, denominados “sítios de naufrágios” pelos arqueólogos, ou, simplesmente, “naufrágios” pelos mergulhadores e utentes do mar. Eles são, sem dúvida, os sítios mais visitados, logo os mais vulneráveis às depredações feitas por mergulhadores que se aventuram à procura de suvenires e/ou de tesouros, agindo ainda – em pleno século XXI – inspirados nas fantasias que foram criadas ao longo da epopeia humana sobre os tesouros submersos (LIVRO AMARELO, 2004).

Logo, a proposta deste artigo é discutir essa problemática que envolve e ameaça o patrimônio cultural subaquático no Brasil, e apresentar um dos caminhos que arqueólogos brasileiros, que aprenderam a mergulhar com o objetivo de fazerem suas pesquisas nesse ambiente, vêm desenvolvendo nos últimos anos, buscando pôr um fim ao impasse entre as versões tradicional (terrestre) e subaquática do patrimônio arqueológico. Para isso, aposta-se em um programa de musealização – real e virtual – de sítios arqueológicos subaquáticos, como ferramenta de conscientização sobre a importância dos mesmos, o qual deve estar amparado num projeto maior do inventário arqueológico sistemático do patrimônio cultural subaquático brasileiro.

Inventário necessário que possa integrar e aproximar diferentes áreas do conhecimento, como a Arqueologia, a História, a Antropologia, as Geociências, a Oceanografia, o Turismo, a Museologia, as Ciências Tecnológicas, o Mergulho, entre outras, e, principalmente, envolver políticas públicas, sustentabilidade e diferentes comunidades.

³ O mergulho autônomo teve sua origem nos anos 1940, com a invenção do *aqualung* (ou equipamento *scuba*), por Jacques-Yves Cousteau e Emile Gagnan. O equipamento permite ao mergulhador levar consigo o ar (ou outras misturas gasosas) para respirar embaixo da água, dentro de um ou mais cilindros presos às costas. Sua autonomia de tempo submerso dependerá de fatores como profundidade, temperatura da água, condicionamento físico do mergulhador etc. (RAMBELLI, 2002).

O patrimônio cultural subaquático e suas diferentes percepções

A percepção do patrimônio cultural subaquático está diretamente ligada à História da Arqueologia Subaquática, e esta, por sua vez, à História do mergulho, à História da própria Arqueologia e, particularmente, à maneira de como as diferentes sociedades concebem o ambiente aquático. Desse contexto histórico surgiram duas tradições antagônicas que se fazem presentes e atuantes neste campo de pesquisa: a da caça ao tesouro, que trabalha com a possibilidade de lucrar com a comercialização do patrimônio cultural subaquático, e tem seus princípios fundamentados em uma tradição milenar e aventureira dos resgates e salvados marítimos; e a da Arqueologia Subaquática científica, que trabalha com a possibilidade de produzir conhecimento sobre o patrimônio cultural subaquático, tem seus princípios fundamentados na Arqueologia, e se iniciou na década de 1960, com arqueólogos aprendendo a mergulhar.

O problema dessa dicotomia na maneira de abordar o patrimônio cultural subaquático é que a tradição mais antiga, a da caça ao tesouro, se sobrepõe à recente, da Arqueologia, e assim se legitima ao grande público, que tem uma visão romântica do ambiente aquático, associando-a ao fetiche da aventura submarina, à coragem dos mergulhadores, aos custos elevados das operações de resgate, aos riscos dos trabalhos no mar (RAMBELLI, 2002; 2003; 2008). Cria-se uma ideia, a partir desses adjetivos, que acaba influenciando diretamente, como uma espécie de mito, na percepção das pessoas em relação ao patrimônio cultural subaquático.

Para Diegues, o mar permanece ainda, em diferentes sociedades, como um espaço mal conhecido, perigoso, fora da cultura terrestre, fora da lei que impera no continente (1998, p.58). É essa compreensão do mar que interfere na maneira como a maioria das pessoas constrói em seu inconsciente o ambiente aquático, e, principalmente, o ambiente submarino e a Arqueologia realizada nesse ambiente.

Assim, a percepção arqueológica do patrimônio cultural subaquático se perde facilmente diante desses pressupostos construídos ao longo do tempo, sustentados pelas diferentes maneiras simbólicas de se conceber o mar, e, em particular, o fundo do mar. Daí toda a trajetória histórica do mergulho, que se inicia a milhares de anos, com uma importante vertente direcionada à prática do resgate de coisas perdidas no ambiente aquático, como as cargas dos restos de naufrágios, que vai se perpetuar até os dias de hoje, mesmo com o desenvolvimento de equipamentos que proporcionaram ao ser humano a possibilidade de respirar debaixo da água e de nadar livremente com toda a segurança (RAMBELLI, 2002; 2007).

Cabe ressaltar que essas diferentes trajetórias históricas voltadas para a exploração dos diferentes ambientes aquáticos reuniam, muitas vezes, intrépidos de seus tempos que, pelas audácias de seus feitos, sobretudo, submarinos – em sociedades que consideravam o ambiente aquático um lugar intransponível, daí a provocação inicial de Courbain –, buscavam ser indenizados pelas atividades de resgate dos restos de embarcações naufragadas, por recompensas em dinheiro ou por direito à parte das cargas recuperadas. A importância dada a essas iniciativas, que têm suas origens, bem documentadas, na Antiguidade Clássica, é que muitas das técnicas de mergulho se aprimoraram ao longo do tempo graças aos investimentos provenientes dessas atividades lucrativas, de forma que, quando o mergulho autônomo foi desenvolvido, na década de 1940, e se popularizou, tornando-se esporte, nos anos 1960, ele rompeu na prática com a tradição milenar que envolvia alguns poucos aventureiros, destemidos, mas não com a maneira de pensar dessa atividade, ou seja, com as mentalidades atreladas ao mergulho (RAMBELLI, 2002).

E nesse ponto cabe referência ao historiador francês Jacques Le Goff (1994), quando diz que as mentalidades fazem parte do nível mais profundo das realidades e mudam devagar, não acompanham o ritmo rápido dos eventos. Explicação esta que justificaria o fato de alguns mergulhadores contemporâneos manterem viva a memória da tradição milenar do resgate, e a Arqueologia Subaquática ainda ser confundida como um ramo do mergulho, como uma mera atividade de retirada de objetos e de cargas perdidas no mar, e não como uma especialização da ciência arqueológica.

Isso fica bastante notório quando se observa a semelhança, em escala internacional, nas atitudes das pessoas que descobriram esse esporte e que se identificaram com a tradição milenar da aventura sobre o patrimônio cultural subaquático: a caça ao souvenir e/ou ao tesouro. Reivindicam, com convicção, o direito de exploração dos sítios arqueológicos subaquáticos, através desses discursos construídos de percepção de fundo de mar existentes no imaginário coletivo das pessoas.

A agravante da situação é o poder de convencimento desses discursos, uma vez que esses exploradores sabem vender muito bem a ideia de que o que está debaixo da água está perdido. E, talvez, possa explicar, por exemplo, no Brasil, a existência de uma legislação específica para a exploração de naufrágios (Lei Federal nº 10.166/00), que foca seu texto na retirada das peças que estariam “perdidas” para sempre, nesses sítios arqueológicos no fundo do mar, para colocá-las em museus, e dessa forma ilustrar a história trágico-marítima; permitindo, ainda, indenizar o explorador com artefatos e/ou recompensas.

A legitimação dessa concepção equivocada de Arqueologia Subaquática, com interesses estritamente econômicos sobre a exploração do patrimônio cultural subaquático, beneficia poucos, que sabem muito bem o que fazem, em detrimento de muitos, que desconhecem os seus direitos sobre essa herança cultural.

O Brasil e a Arqueologia Subaquática

Para a Arqueologia mundial a Arqueologia Subaquática, preocupada com a produção do conhecimento sobre o patrimônio cultural subaquático e com sua divulgação, só vai ter início por volta de 1960, quando alguns arqueólogos aprenderam a mergulhar objetivando estender o domínio de suas pesquisas ao ambiente aquático. O exemplo clássico desse processo de conquista arqueológica foi a trajetória do arqueólogo estadunidense, George F. Bass, especialista em Arqueologia da Idade do Bronze, da Universidade da Pensilvânia (na ocasião)⁴, que aprendeu a mergulhar para dirigir uma pesquisa arqueológica subaquática sobre os restos de uma embarcação desse período, naufragada na Turquia (HOFFMANN, 1987).

A possibilidade de os arqueólogos mergulharem para estudar os sítios arqueológicos subaquáticos *in situ*, sistematicamente, ressaltando a importância dos contextos arqueológicos, revolucionou esse universo de pesquisa que pertencia aos mergulhadores, porque colocou em contradição a ideia de uma Arqueologia Subaquática focada única e exclusivamente na recuperação de objetos do fundo do mar.

Os resultados das primeiras pesquisas sistemáticas subaquáticas, que se multiplicaram rapidamente, conquistaram, pouco a pouco, o seu espaço na Arqueologia acadêmica, que também era reticente em aceitar tal possibilidade como algo não aventureiro, e assim, a Arqueologia Subaquática começou a ganhar força em diferentes países e a ter o seu espaço efetivo na Arqueologia (RAMBELLI, 2002).

O Brasil, infelizmente, não acompanhou essa tendência arqueológica internacional de iniciação na Arqueologia Subaquática, ao contrário, foi vítima dela. Essa nova concepção da Arqueologia para a realização de pesquisas debaixo da água, que se espalhava rapidamente pelo mundo, excluía quaisquer iniciativas voltadas à exploração comercial do patrimônio cultural subaquático, fazendo com que vários países fechassem as portas aos seus renomados caçadores de tesouros. Ora, esses

⁴ Bass foi o fundador do *Institut of Nautical Archaeological* (INA), com sede na *Texas A&M University*.

indivíduos, poderosos politicamente, proibidos de trabalhar em seus países, encontraram no Brasil, nos anos 1960/70 e início dos anos 1980, o lugar ideal para o desenvolvimento de suas atividades exploratórias.

Essa presença de caçadores de tesouros atuando em nosso litoral pode ser justificada por vários fatores, o primeiro deles encontra respaldo na própria atividade da caça ao tesouro, que ainda hoje é caracterizada, na maioria dos casos, por pessoas respeitáveis e influentes no alto escalão dos governos, como banqueiros e aristocratas, que falam bem (são ótimos lobistas), e que, ultimamente, também estão rodeados de arqueólogos sem escrúpulos (CASTRO, 2005). O segundo fator a ser considerado é que, por se tratar de atividades no ambiente marítimo, coube por vocação de atuação à Marinha do Brasil, instituição militar, sem nenhuma tradição em Arqueologia, ser a responsável pela salvaguarda de nossos sítios arqueológicos submersos e pelas autorizações de exploração, e não ao Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional (IPHAN), do Ministério da Cultura, o responsável, de fato, pela salvaguarda dos sítios arqueológicos brasileiros (RAMBELLI, 2007). O terceiro fator diz respeito à própria Arqueologia brasileira, que, nesse período, estava voltada quase que exclusivamente para o estudo dos sítios arqueológicos pré-históricos terrestres, e assim, alienada das possibilidades, comprovadas internacionalmente, de se estudarem sistematicamente sítios arqueológicos históricos submersos, ficando distante desse processo de destruição do patrimônio cultural subaquático e não lhe impondo nenhuma resistência (RAMBELLI, 2002; 2006).

Cabe ressaltar que nem o fato de a Arqueologia profissional existir, estar consolidada, foi suficiente para reverter esse processo que confundia a Arqueologia Subaquática com o resgate de objetos do fundo do mar, e que propiciava coleções para museus, em troca de objetos para serem comercializados em leilões no exterior, pelos exploradores.

O discurso de que as coisas estavam perdidas no fundo do mar e que a missão da Arqueologia Subaquática era recuperá-las para colocá-las em museus funcionou como uma espécie de “canto da sereia”, porque legitimou perante a opinião pública o direito de esses pseudoarqueólogos explorarem por recompensas os sítios arqueológicos formados por diferentes naufrágios em águas brasileiras.

Para não dizer que nada foi feito diante dessa depredação oficial e contínua do patrimônio cultural subaquático, que permitia ao explorador o direito de ficar com 80% dos bens recuperados dos sítios de naufrágios, entre 1976 e 1977, foi realizada uma pesquisa sobre o galeão português Sacramento, naufragado em 1668, em Salvador, Bahia, sob a direção do arqueólogo não mergulhador Ulisses Pernambucano de Mello Neto. A pesquisa que poderia representar a introdução do Brasil

nesse universo de pesquisa arqueológica, e romper com os paradigmas impostos pela caça ao tesouro, não vai compensar os esforços do arqueólogo. Ao contrário, o fato de ele não mergulhar será utilizado como argumento da não necessidade de arqueólogos em pesquisas de Arqueologia Subaquática (RAMBELLI, 2002).

Somente em 1986 foi sancionada uma Lei Federal (Lei nº 7.542/86), que, mesmo sem contemplar a pertinência da pesquisa arqueológica sistemática subaquática feita por arqueólogos e nem todos os sítios arqueológicos subaquáticos, vai determinar como pertencente à União todos os sítios de naufrágios com mais de cem anos, cabendo ressaltar que esse documento representou um verdadeiro choque às livres iniciativas aventureiras que atuavam em nosso litoral, e, desde então, foi combatido por um forte *lobby* político, até dezembro de 2000.

No dia 27 de dezembro de 2000, foi sancionada a Lei Federal nº 10.166/00 – alterando o texto da Lei Federal nº 7.542/86 –, estabelecendo valor de mercado aos bens arqueológicos subaquáticos resgatados de embarcações naufragadas e sugerindo a possibilidade de sua comercialização, por empresas de caça ao tesouro nacionais e internacionais.

Lei que contradiz a legislação de proteção patrimonial terrestre existente e a própria Constituição Federal brasileira, de 1988, com a agravante de ignorar por completo os critérios arqueológicos científicos consagrados no século XX pela Arqueologia Subaquática, e sugeridos pela “Convenção da UNESCO para a proteção do patrimônio cultural subaquático” (adotada em Paris, em novembro de 2001), colocando o Brasil na contramão do mundo.

Paralelamente aos acontecimentos descritos, a partir de 1993, com o início de uma pesquisa arqueológica acadêmica junto ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), realizada por este autor, o Brasil iniciou oficialmente a Arqueologia Subaquática sistemática. E desde então, a distância conceitual entre a Arqueologia brasileira e a Arqueologia Subaquática como uma especialização da Arqueologia vem diminuindo.

Nesses últimos 21 anos, muitos trabalhos vêm sendo realizados por arqueólogos mergulhadores brasileiros, no Brasil e no exterior (o apoio internacional tem sido fundamental para a especialização desses pesquisadores), envolvendo diferentes lugares, sítios, contextos e pessoas. Muito foi produzido e publicado, assim como a realização de simpósios internacionais e a inclusão dessa especialização no universo acadêmico brasileiro.

O Laboratório de Arqueologia de Ambientes Aquáticos da Universidade Federal de Sergipe (LAAA-UFS), criado em 2009, representa essa mudança em prol do patrimônio cultural subaquático

brasileiro, porque, além de qualificar especialistas em arqueologia subaquática, náutica e marítima, na Graduação e na Pós-Graduação, e de promover o intercâmbio internacional entre especialistas, o LAAA desenvolve programas de educação patrimonial e tem como meta a consolidação do turismo cultural subaquático por meio da musealização de sítios arqueológicos submersos em diferentes pontos de mergulho no Brasil, visando ao envolvimento direto das comunidades não só do ponto de vista da informação produzida, mas também da criação de políticas públicas de sustentabilidade através do uso social do patrimônio cultural subaquático.

Por uma Arqueologia Subaquática Pública

Arqueologia Subaquática é Arqueologia! Caça ao tesouro não é Arqueologia! (RAMBELLI, 2008). Essas afirmações devem ficar claras para a opinião pública, para saber que existe um antagonismo entre essas duas maneiras de se abordar o patrimônio cultural subaquático, para que as pessoas possam se posicionar e se manifestar a respeito de algo que lhes pertence. Pois, o patrimônio cultural e a produção de conhecimento proveniente dele, como a arqueológica, por exemplo, só têm sentido se forem de caráter público e interagirem com as diferentes comunidades.

Na Arqueologia esse novo posicionamento que caracteriza o arqueólogo como um agente social e legitima a preocupação com a diversidade cultural só vai começar a ganhar corpo após 1986, quando se dá a fundação do *World Archaeological Congress* (Congresso Mundial de Arqueologia), que reuniu arqueólogos, estudiosos de outras áreas e pessoas de diferentes segmentos das sociedades, preocupados com as dimensões sociais da Arqueologia (FUNARI, 2006a; 2006b), e que resultou em uma vertente pública da ciência arqueológica: a Arqueologia Pública, que vem tomando maiores proporções a cada ano, de forma que, hoje, não se concebe mais a ideia de pesquisas arqueológicas sem o engajamento público, como se os sítios arqueológicos fossem propriedades intelectuais dos pesquisadores (FUNARI, 1995; 2006a) ou propriedades privadas, no caso dos sítios subaquáticos, das empresas de caça ao tesouro.

A Convenção da UNESCO de 2001, sobre a proteção do patrimônio cultural subaquático – a única Convenção da UNESCO que o Brasil não ratificou –, reconhece e considera fundamental esse envolvimento público com as pesquisas, bem como a adoção de políticas públicas em prol do patrimônio cultural subaquático, visando a garantir sua existência para as gerações futuras, por isso incentiva nos projetos de pesquisa a adoção de programas de educação patrimonial e de turismo subaquático para o grande público, quando possível, como forma de integrar as pessoas com as

pesquisas, e assim poder valorizar a importância desse patrimônio cultural para a História da humanidade.

É também a internacionalidade do patrimônio cultural subaquático que colabora para essa dimensão maior dessa herança cultural, de forma que os sítios arqueológicos formados por restos de embarcações naufragadas, por exemplo, podem ser considerados patrimônios da humanidade. O entendimento é simples. Todas as embarcações que cruzaram os mares, aproximando terras e povos, se tornaram “multiétnicas”, heterogêneas e complexas, principalmente, considerando suas tripulações e/ou suas cargas, e por isso, quando naufragaram, deixaram testemunhos dessa multicultura material de diferentes origens espalhada por mares e oceanos do planeta (RAMBELLI, 2007).

No Brasil, por exemplo, existem registros históricos da ocorrência de milhares de naufrágios de diferentes épocas e nacionalidades, que interagem diretamente com a diversidade cultural regional e nacional.

Para a Arqueologia, um sítio arqueológico de naufrágio representa um sistema complexo que, como qualquer representação da sociedade, envolve desigualdades, contradições e conflitos sociais. Seja a embarcação entendida como designação comum a toda construção destinada a navegar sobre a água – artefato flutuante –; ou a embarcação enquanto a maior expressão histórica dos fluxos de trocas; ou a embarcação enquanto estrutura de poder; ou a embarcação enquanto representação flutuante das relações sociais; ou a embarcação enquanto paisagem humana móvel; ou ainda, a embarcação enquanto símbolos de identidades sócio-históricas regionais, nacionais e internacionais (RAMBELLI, 2007, p. 145-6). Assim, silenciar toda essa possibilidade de produzir conhecimento pelo fetiche de objetos bonitos para serem expostos em museus ou para comercializá-los é, no mínimo, leviano.

Dessa forma, pensar o patrimônio cultural subaquático no Brasil por meio da Arqueologia Subaquática, da Arqueologia Pública, é pensar nas identidades entre os sítios arqueológicos submersos e as diferentes pessoas que compõem a sociedade brasileira, resgatando, por meio do uso social do patrimônio e do discurso arqueológico, “as vozes, os vestígios e os direitos de nativos, negros e de todos os outros excluídos das narrativas dominantes” (FUNARI, 2006a, p. 21). Essa é, com certeza, uma das maneiras de tornar esse patrimônio importante às pessoas, a todas as pessoas.

Essa nova abordagem que estamos propondo sugere, por exemplo, que nos estudos sobre o patrimônio cultural subaquático, e no caso específico dos sítios de naufrágios, a vida cotidiana a bordo seja contemplada pela cultura material e seu contexto arqueológico estudado *in situ*, com auxílio da Etnografia Marítima, que, certamente, pode contar outras histórias, diferentes das registradas nos

diários dos comandantes ou de quaisquer outros passageiros letrados, representantes da História Oficial, e dessa forma, aproximar mais as pessoas comuns do patrimônio estudado. O documento textual deve ser considerado como um discurso (FUNARI, 2006a) e não como a verdade para ser ilustrada com objetos retirados de navios afundados para serem expostos em museus ou comercializados por colecionadores abastados.

Segundo Funari, o “estudo das camadas subalternas muito tem se ampliado e, para isso, as fontes arqueológicas contribuem de forma notável, com seu caráter anônimo e involuntário” (2005, p.93-4). Quanto se perdeu sobre o cotidiano das tripulações iletradas dos navios que foram explorados pela caça ao tesouro no Brasil? Ou mesmo sobre os objetos de usos ordinários que com certeza foram encontrados, mas desprezados por não terem atrativos estéticos?

Para esta Arqueologia Subaquática Pública todo sítio arqueológico de naufrágio é importante! Da canoa monóxila ao transatlântico moderno! Todos são considerados sistemas simbólicos complexos, carregados de significados e de significâncias (RAMBELLI, 2003), independente de serem caravelas, galeões, naus, entre outros. Afinal, “é o arqueólogo quem reintroduz artefatos de culturas extintas numa sociedade viva” (FUNARI, 2003, p. 34). Logo, as pesquisas subaquáticas devem se preocupar mais com os objetivos da pesquisa do que com os artefatos, mais com as questões-problema do que com os tesouros.

Museus de sítios como ferramentas de conscientização

As preocupações descritas, referentes à proteção e gestão do patrimônio cultural subaquático, inspiradas na Convenção da UNESCO de 2001, bem como o engajamento proposto pela Arqueologia Pública, para uma maior aproximação das pessoas com o patrimônio cultural subaquático, e para uma maior participação dessas pessoas com a produção de conhecimento sobre esse patrimônio, fazem parte dos princípios dessa Arqueologia Subaquática brasileira e, particularmente, dos desafios do Laboratório de Arqueologia de Ambientes Aquáticos da Universidade Federal de Sergipe (LAAA-UFS).

O LAAA-UFS entende a importância da realização de um inventário pormenorizado do patrimônio cultural subaquático existente no Brasil, por meio do levantamento arqueológico sistemático, de baixo impacto, bem como, a importância de desenvolver e promover, no decorrer dessa documentação arqueológica, atividades voltadas à conscientização das comunidades, por meio

de programas de educação patrimonial, e de musealização de sítios para o turismo patrimonial subaquático, permitindo aos mergulhadores participarem como voluntários nas etapas de campo e nos acompanhamentos às visitas monitoradas aos sítios musealizados.

O ponto de partida para essas iniciativas é a necessidade que temos de conhecer o patrimônio cultural subaquático existente para então serem tomadas, de forma integrada, medidas referentes ao seu estudo arqueológico sistemático, à sua proteção *in situ* e sua divulgação ao grande público, produzindo e difundindo informações que possibilitem a adoção de políticas públicas para a gestão do conjunto desse patrimônio cultural.

Sabemos que, além da possibilidade de lucro com a venda clandestina do material arqueológico, o desrespeito e a depredação do patrimônio cultural subaquático, principalmente dos restos de navios naufragados no Brasil, devem-se, em grande parte, ao desconhecimento, à desinformação e, principalmente, à falta de afinidade dos depredadores com os sítios arqueológicos que destroem. Por isso optamos para a realização de um projeto visando à confecção de uma Carta Arqueológica Subaquática brasileira, que hoje conta com o apoio da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM), que está trabalhando na elaboração de um Atlas dos sítios de naufrágios, como ferramenta de gestão e proteção desse patrimônio.

Cartas Arqueológicas estão sendo desenvolvidos com sucesso, em vários países, envolvendo universidades, centros de pesquisas, mergulhadores recreativos, pescadores, entre outros seguimentos das sociedades, porque possibilitam conhecer e divulgar esse patrimônio como uma herança comum de todos, para todos.

A criação de museus de sítios submersos e sua integração ao turismo subaquático já existente possibilitam um diálogo não só com o turismo, mas também com a Museologia contemporânea. Vários países musealizam, com sucesso, sítios arqueológicos subaquáticos. Segundo Bruno, "a musealização de sítios arqueológicos assume papel mais definido e amplia vetores de articulação entre a pesquisa e a sociedade, no que diz respeito às interfaces entre preservação e desenvolvimento local" (BRUNO, 2005, p. 235).

Ora, se mergulhar se tornou uma atividade de lazer bastante acessível, e esse mergulho recreativo contemplativo num país como o Brasil acontece, praticamente, o ano inteiro, com águas quase sempre transparentes, por que não aproveitarmos, junto de nossas pesquisas de inventário, esse potencial em prol do patrimônio cultural subaquático? Dessa forma, as visitas a sítios arqueológicos submersos, acompanhadas e monitoradas por pessoas das comunidades remuneradas para isso, são

incentivadas como formas de educação patrimonial e ambiental, como formas de integrá-las às investigações, e assim poderem participar e compartilhar da importância desse patrimônio cultural. É esta Arqueologia Subaquática Pública que permite a inclusão social e a sustentabilidade.

Outra possibilidade é a realização de atividades de virtualização dos sítios arqueológicos subaquáticos estudados por meio da inserção da técnica de realidade aumentada. Segundo Souza (2007), a utilização desta técnica, que mistura objetos virtuais com o cenário real, produzindo um ambiente que se sobrepõe ao ambiente real, facilita a análise desse mundo imaginário / real e a interação com o mesmo, explorando os aspectos cognitivos e facilitando a compreensão da informação coletada e transmitida pelos arqueólogos. O público que visitar uma exposição dessas poderá mergulhar, visitar – e interagir com – os sítios arqueológicos submersos virtualmente.

Dessa forma, os resultados dos registros arqueológicos, como a delimitação dos sítios, a confecção de planimetrias tridimensionais e as captações de imagens fotográficas e videográficas, irão ajudar não só na produção do conhecimento arqueológico sobre o patrimônio cultural subaquático brasileiro, mas também na construção de possíveis museus virtuais. Essas informações sistematizadas permitirão que as pessoas, mesmo sem se molhar, mergulhem nos sítios arqueológicos submersos.

Considerações Finais

A Convenção da UNESCO de 2001 esboça uma nova tendência, sobretudo ética, de consenso internacional, para a abordagem responsável sobre esse patrimônio cultural, de forma que novas diretrizes às pesquisas arqueológicas subaquáticas são lançadas, fazendo com que os arqueólogos retirem muito conhecimento e informação dos sítios pesquisados, mas o mínimo de materiais possível, contemplando, dessa maneira, outro compromisso social da Arqueologia Pública, o compromisso com as gerações futuras.

Como a Convenção não foi ratificada pelo Brasil, cabe à Arqueologia brasileira, juntamente com o Centro Nacional de Arqueologia (CNA) do IPHAN, e à Marinha do Brasil assumir esse compromisso pela gestão e proteção do patrimônio cultural subaquático brasileiro, porque, como foi destacado no decorrer deste artigo, urge mudanças em prol desse patrimônio. Trata-se de um problema público, que não pode mais ficar distante das pessoas nem das autoridades. Existe um Projeto de Lei (PL 7.566/06), no Senado Federal, que acaba com a possibilidade da caça ao tesouro e aproxima o Brasil da Convenção da UNESCO de 2001, esperando para ser aprovado. Uma das saídas é

esta que estamos apresentando, de estimular o uso social do patrimônio cultural subaquático por meio de projetos de musealização de sítios e sua sustentabilidade, desde que tudo aconteça com a participação e o envolvimento da sociedade em sua diversidade, e que as pessoas encontrem afinidades e identidades com o patrimônio e com as pesquisas arqueológicas realizadas, e, deles, benefícios decorrentes dos serviços prestados aos sítios arqueológicos, aos pesquisadores e aos turistas.

Quando o patrimônio cultural passa integrar a memória de diferentes grupos, ele educa e leva à conscientização, sem que essa relação de respeito dependa apenas de sanções legais, impostas de cima para baixo, ou seja, a preservação do patrimônio passa a ser necessária e importante, portanto, está garantida. Nesse sentido, cabe uma reflexão sobre a importância da aproximação entre Arqueologia e sociedades, para exigirem intervenções adequadas. Caso contrário, o patrimônio cultural subaquático e suas informações desaparecerão para sempre, literalmente debaixo de nossos olhos.

Agradecimentos

Agradeço à Elizabete Mendonça e à Escola de Museologia da UNIRIO pelo convite de participação no evento e para a publicação deste texto; aos companheiros de batalha em prol do patrimônio cultural subaquático (que hoje somos muitos), ao Departamento de Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe (DARQ-UFS) e ao Laboratório de Arqueologia de Ambientes Aquáticos (LAAA-UFS). A responsabilidade pelas ideias restringe-se ao autor.

Referências

BASS, George F. **Arqueologia subaquática**. Tradução de Tomé Santos Júnior. Lisboa: Verbo, 1969.

CASTRO, Filipe V. "Caçadores de tesouros: proposta de uma taxonomia". **Revista Eletrônica História e-História**. Disponível em: < www.historiaehistoria.com.br >. Acesso em: 26 jan. 2005.

COURBIN, Alain. **Território do Vazio: a praia e o imaginário ocidental**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

DIEGUES, Antonio Carlos. **Ilhas e mares: simbolismo e imaginário**. São Paulo: Hucitec, 1998.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Arqueologia**. São Paulo: Contexto, 2003.

_____. "Cultura material e a construção da mitologia bandeirante: problemas da identidade nacional brasileira". **Idéias**. Campinas, 1,1, 1995, p.29-48.

_____. "Fontes arqueológicas: os historiadores e a cultura material". In: **Fontes Históricas**. Organizado por Carla Bassanezi Pinski. São Paulo: Contexto, 2005, p. 82 - 110.

_____. "Teoria e método na Arqueologia contemporânea: o contexto da Arqueologia Histórica". In: FUNARI, P.P.A.; DOMINGUEZ L. & FERREIRA L. M. **Patrimônio e cultura material**. Campinas, Unicamp/IFCH, 2006a, p.15-22 (Textos Didáticos, nº59).

_____. "The World Archaeological Congress from a Critical and Personal Perspective", **Archaeologies**, 2,1, 2006b, p. 73-79.

HOFFMANN, G. **Mundos submergidos: una historia de la arqueología submarina**. Tradução de Jesús Ruiz. Barcelona: Planeta, 1987.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de I. Ferreira et al. Campinas: Unicamp, 1994.

LIVRO Amarelo: Manifesto Pró-Patrimônio Cultural Subaquático Brasileiro. Campinas, Centro de Estudos de Arqueologia Náutica e Subaquática (CEANS), do Núcleo de Estudos Estratégicos da Universidade Estadual de Campinas (NEE / UNICAMP), 2004. Disponível em: <www.historiaehistoria.com.br>.

MARTIN, Colin. "L'archéologie en milieu subaquatique". In: **La salvagarde du patrimoine subaquatique**. Paris: UNESCO, 1980, p. 17-78.

MUCKELROY, Keith. **Maritime archaeology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

RAMBELLI, Gilson. **Arqueologia até debaixo d'água**. São Paulo: Maranta, 2002.

_____. **Arqueologia subaquática do baixo vale do Ribeira**. 2003. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP: Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, São Paulo, 2003.

_____. "Os desafios da Arqueologia Subaquática no Brasil". **Revista Eletrônica História e-História**. Disponível em: <www.historiaehistoria.com.br>. 2004. Acesso em: 01 set.2004.

_____. "Reflexões sobre o patrimônio cultural subaquático e a Arqueologia". In: **Os caminhos do patrimônio no Brasil**. Organizado por Manuel Ferreira Lima Filho e Marcia Bezerra. Goiânia: Alternativa, 2006, p.153-169.

_____. Preservação sob as ondas: a proteção do patrimônio subaquático no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Patrimônio Arqueológico: o desafio da sua preservação**. Organizado por Tânia Andrade Lima. Rio de Janeiro: IPHAN, nº 32, 2007 (p. 136-151).

_____. Safeguarding the underwater cultural heritage of Brazil: legal protection and public archaeology. **Museum international**. UNESCO, Dezembro 2008, n. 240, p. 76-86.

SOUZA, Rodrigues de Josemar. Uso de recursos multimídia em exposições: realidade virtual, realidade aumentada e hiper-realidade. Livro de Resumos do **I Simpósio de Arqueologia Marítima das Américas**. Itaparica: ARCHEMAR, 2007.

Unidade 5:
Conservar para
Conectar: o desafio
no que tange às
coleções
arqueológicas

Capítulo 11:

Conservação Arqueológica: desafios para formação e atuação interdisciplinar

Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos¹

Resumo

A preservação das coleções é determinante para que a pesquisa arqueológica possa ser executada de forma integral. A conservação arqueológica compreende o conjunto de ações que visam minimizar a deterioração dos artefatos desde a escavação até o armazenamento nas instituições de salvaguarda, auxiliando, assim, na pesquisa e consequente extroversão dos conteúdos. A situação atual dos acervos arqueológicos brasileiros, entretanto, indica que a conservação das coleções não tem sido considerada de modo adequado. Neste contexto, foram identificados, a partir das leituras e da prática em museus e laboratórios de arqueologia, cinco pontos frágeis que influenciam ou têm influenciado de forma negativa a preservação das coleções arqueológicas brasileiras. São eles: as especificidades do processo arqueológico, a emergência da arqueologia de salvamento, a infraestrutura dos espaços de salvaguarda, as políticas públicas de preservação e a formação de recursos humanos especializados. A identificação das deficiências no campo da preservação dos acervos arqueológicos faz com que possamos refletir e tentar apontar algumas direções para que estas sejam minimizadas.

Palavras-chave

Conservação. Coleções. Arqueologia.

Abstract

The preservation of the collections is crucial for archaeological research be performed. The archaeological conservation comprises the set of actions that aim to minimize the deterioration of artifacts since the excavation until the storage in safeguard institutions, helping thus the research and consequent extraversion of contents. The current situation of Brazilian archaeological collections, however, indicates that the conservation of the collections has not been adequately considered. In this context, were identified from the readings and practice in museums and archeology laboratories, five weak points that influence negatively the preservation of Brazilian archaeological collections. They are: the specifics of the archaeological process, the emergence of rescue archeology, the infrastructure of safeguard institutions, the preservation public policies and the training of specialized human resources. The identification of deficiencies in the field of preservation of archaeological collections enables us to reflect and try to point out some directions for these to be mitigated or even eliminated.

Keywords

Conservation. Collections. Archaeology

¹ Conservadora-restauradora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia.

Preservar os sítios arqueológicos e os artefatos deveria figurar como ação inerente à práxis arqueológica, uma vez que a pesquisa depende das informações deles extraídas. No que se refere aos sítios arqueológicos e seus artefatos, a pesquisa arqueológica vive, no entanto, no limiar entre a proteção e a extinção. Na linha tênue que separa estas duas instâncias, a Conservação aparece como matéria indispensável para a preservação do patrimônio arqueológico.

Neste sentido, Sease (1994) refere que a conservação de materiais arqueológicos deve ser considerada como parte integrante do processo arqueológico, sendo uma subespecialidade da disciplina com seus profissionais, metodologias e procedimentos próprios². É neste âmbito que a Conservação Arqueológica se insere, oferecendo suporte para que os artefatos, e consequentemente as informações a estes associadas, não se percam em função dos processos de deterioração.

Por Conservação Arqueológica, podemos compreender o conjunto de procedimentos e estratégias que objetivam proteger artefatos e outros objetos arqueológicos da deterioração (RODGERS, 2004). Estas ações envolvem tanto as intervenções realizadas em campo durante a escavação, como metodologias para o transporte até o repositório, e ainda ações referentes ao armazenamento temporário nos laboratórios e permanente nas reservas técnicas, passando também pelas operações relativas às exposições.

A prática da Conservação Arqueológica tem caminhado a passos pequenos no Brasil. Apesar da relação histórica existente entre as disciplinas da Arqueologia e da Conservação, denotada por publicações³, legislações e documentos normativos internacionais que já expressam, há muito, a preocupação com o patrimônio arqueológico e com as práticas de preservação destes acervos, a situação real vai de encontro a estas formulações. A salvaguarda dos acervos arqueológicos atravessa uma crise, no sentido grave expressado por esta palavra. A especificidade e complexidade dos artefatos arqueológicos, devido aos motivos que aqui serão descritos, requerem a aplicação de processos de gestão para estes acervos, nos quais a interdisciplinaridade é fator determinante.

A temática se torna importante também devido a sua rasa exploração em território brasileiro. No país, a prática da Conservação Arqueológica, quando existente, esbarra no problema da adaptação de bibliografias estrangeiras que, na maioria das vezes, não são passíveis de serem aplicadas aos casos

² Segundo a autora, a conservação arqueológica pode ser dividida em duas especialidades distintas: a conservação de artefatos e a conservação de monumentos e sítios, cada uma demandando uma formação específica por parte do conservador.

³ De acordo com Caldararo (1987), desde o final do século XIX autores vêm tratando do tema da conservação dos materiais arqueológicos. Os primeiros trabalhos, dos alemães Voss e Rathgen, datam dos anos de 1888 e 1905, respectivamente; ambos foram produzidos como resposta à necessidade de preservar objetos egípcios nos museus do norte da Europa.

locais, em função de especificidades materiais, climáticas e econômicas. Além disso, são poucos os profissionais da Conservação e Restauro, da Museologia e da Arqueologia a se debruçarem sobre o tema, e conseqüentemente, há um número quase inexpressivo de publicações sendo apresentadas na área. Partindo destas constatações, foram identificados, a partir das leituras e das práticas em museus e laboratórios de arqueologia, cinco pontos frágeis que influenciam ou têm influenciado de forma negativa a preservação dos acervos arqueológicos.

O primeiro ponto diz respeito às especificidades do processo arqueológico. A prática relacionada à Arqueologia é, por si, um processo destrutivo, no sentido da irreversibilidade da ação. A pesquisa arqueológica, representada principalmente pelo trabalho de campo, atua no limiar entre a degradação e a conservação dos artefatos: além de tornar irreversível a reconstituição do sítio, o trabalho de campo também oferece perigo de degradação aos materiais resgatados, tornando indispensável aliar ao trabalho do arqueólogo a atuação de um profissional da área de conservação.

A formação dos sítios e dos registros arqueológicos envolve processos de deterioração dos artefatos. Schiffer, teórico da Arqueologia, classifica estes processos como *culturais*, aqueles que dizem respeito às ações de manufatura, uso ou descarte, ou *naturais*, referentes aos fenômenos ambientais⁴. Em Conservação e Restauro, utilizamos uma classificação semelhante, denominando agentes *intrínsecos* aqueles referentes à materialidade e agentes *extrínsecos* aqueles referentes ao ambiente. Estes processos são os que primeiramente acometem os artefatos arqueológicos, já dando início à sua deterioração.

O trabalho de campo, por sua vez, acaba por elevar a degradação do objeto a uma potência maior, uma vez que submete o artefato a uma mudança radical, na qual o mesmo sai do equilíbrio no qual se encontra e é exposto a novos fatores ambientais. Nesse momento, que é crucial para a conservação do artefato posteriormente, entra em cena uma nova variável: a capacidade do profissional que está na escavação de lidar com estes materiais e minimizar as ações danosas da escavação. Como aponta Greene (1995), a única diferença entre uma escavação e um processo de degradação natural é que a escavação é realizada por um profissional que, teoricamente, possui a consciência de que o sítio arqueológico é um patrimônio a ser preservado.

Todos os processos culturais e naturais de formação do registro arqueológico interferem, direta ou indiretamente, na preservação dos vestígios, afetando a disposição e a integridade física dos registros arqueológicos, o que torna fundamental seu mapeamento no sítio a ser estudado. Mais do

⁴ Como apontam Renfrew & Bahn (1998), pode ser adicionado um terceiro fator aos processos pós-deposicionais, que é determinante para a conservação dos artefatos: a habilidade do arqueólogo para encontrá-los, reconhecê-los e preservá-los.

que mapeados, os processos de formação devem ser analisados a fundo, a fim de determinar a melhor forma de intervenção nos materiais retirados durante o trabalho de campo.

Neste sentido, devemos lembrar que é dever ético-profissional dos arqueólogos atentar para a preservação das coleções originadas por suas pesquisas. Muitos profissionais da área, entretanto, não estão aptos a tratar dos materiais de forma a evitar sua degradação, por, na maioria das vezes, não possuírem em sua formação aprendizados básicos sobre conservação.

Outra questão fundamental de influência da prática arqueológica na conservação das coleções é o fato de que é recuperado, a cada trabalho de campo, um grande número de vestígios e artefatos, sem que, muitas vezes, sejam pensados a forma de armazenamento e os espaços de salvaguarda. A recolha sem critérios pré-estabelecidos dos materiais encontrados na pesquisa de campo talvez seja, assim, uma das principais causas da superlotação que as reservas técnicas das instituições científicas e/ou museológicas vêm enfrentando.

Entramos aí no segundo ponto frágil da preservação dos acervos arqueológicos, que é a questão da infraestrutura dos espaços para salvaguarda. A preservação dos acervos arqueológicos é um processo amplo, que não deve considerar somente os processos de degradação dos artefatos, mas também questões referentes à curadoria e armazenamento. O quadro atual dos acervos arqueológicos brasileiros, entretanto, indica que a gestão da grande maioria das coleções salvaguardadas não tem sido considerada de forma integral por seus responsáveis.

É sabido que, ainda hoje, a maioria das instituições museológicas brasileiras não conta com os espaços adequados à salvaguarda das coleções nem consonantes com os princípios básicos de conservação preventiva. Isto se deve a diversos fatores, tanto relativos a recursos financeiros como a recursos técnicos e também humanos. Infelizmente, essa realidade tem proporcionado a deterioração de muitos acervos: o local que deveria funcionar como espaço de segurança acaba por ser um dos principais fatores de destruição das coleções.

O primeiro problema é que muitas instituições funcionam em edificações históricas, que não oferecem a estrutura adequada para a salvaguarda e, nos casos de edificações tombadas, nem podem ser modificadas para tal. Nestes locais, as reservas técnicas normalmente estão situadas em áreas insalubres e inadequadas, que não oferecem o equilíbrio ambiental que necessitam os materiais arqueológicos, já extremamente fragilizados pelo processo de escavação.

Além disso, como já mencionado, o grande número de objetos torna ainda mais complicada a questão do acondicionamento e armazenamento dessas coleções, o que vem causando uma

superlotação nas reservas técnicas dos museus e laboratórios de arqueologia. Estas práticas vêm dando origem a um grande número de coleções, que não encontram nas instituições, sejam estas públicas ou privadas, ambientes adequados para seu armazenamento. As reservas técnicas de museus e laboratórios de arqueologia encontram-se preenchidas com um sem fim de materiais oriundos de escavações e geralmente não apresentam as condições ideais de armazenamento, ou ainda estrutura adequada para a realização de intervenções.

Nas instituições públicas, principalmente, os recursos materiais e humanos são poucos, e os materiais específicos para conservação e restauração são de alto custo e muitas vezes não estão disponíveis para compra no local do trabalho. Somado a isso, há a questão da literatura especializada, que em sua maioria é estrangeira, não sendo aplicável aos casos brasileiros. Neste sentido, tornam-se fundamentais a experimentação e a pesquisa de novos métodos e, principalmente, a adaptação de procedimentos à realidade local.

A problemática dos espaços de salvaguarda tem sido agravada devido à emergência da arqueologia preventiva, terceiro ponto a ser lembrado. A crescente execução de projetos de arqueologia preventiva, tanto por empresas como por profissionais autônomos, que vem ocorrendo em decorrência da obrigatoriedade dos licenciamentos ambientais em grandes empreendimentos, vem agravando ainda mais a situação da preservação das coleções arqueológicas.

Em teoria, o projeto de arqueologia preventiva, ou arqueologia de salvamento ou contrato como popularmente denominamos, deve garantir a salvaguarda das coleções através do endosso de uma instituição. Na prática, o que vemos, no entanto, são acordos que não beneficiam estas instituições, pois não são oferecidas as condições para que os artefatos sejam de fato preservados. Além disso, a maioria dos trabalhos de arqueologia preventiva não tem originado pesquisas, ficando restritos apenas a relatórios que são engavetados e não divulgados. Se não há pesquisa e divulgação científicas, para que e para quem estamos conservando estas coleções?

Falar de pesquisa arqueológica e de preservação dos acervos implica, também, falar das políticas públicas de preservação do patrimônio arqueológico, quarto ponto a ser discutido. Neste âmbito, lamentavelmente, o binômio destruição/conservação tem encontrado espaço para desenvolver seu aspecto negativo, em função de legislações e normativas defasadas ou equivocadas em alguns pontos, falta de profissionais especializados, carência de documentação e conservação das coleções (MENESES, 2007).

Paradoxalmente, o conteúdo da legislação nacional, ainda que esta auxilie na proteção aos bens arqueológicos, vai de encontro às demandas atuais das coleções e de seus espaços de

salvaguarda: como já citado, a maioria dos museus e laboratórios não possuem condições de receber a totalidade dos objetos resultantes da escavação, mas os dispositivos legais, de um modo geral, indicam que todo o material resgatado em campo deve ser salvaguardado. Mais uma vez, caímos na questão da responsabilidade do arqueólogo para com as coleções, uma vez que é este quem define o que irá ser coletado na pesquisa de campo.

Além disso, há a questão da fiscalização. Como já apontaram Meneses (2007) e Lima (2007), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão que fiscaliza e pune eventuais danos ao patrimônio, não consegue exercer de forma satisfatória sua função de órgão regulador devido, principalmente, ao grande número de pesquisas e ao tamanho do território brasileiro, e quando o faz, já é de forma punitiva, ou seja, quando o patrimônio arqueológico já sofreu algum tipo de dano ou mesmo foi destruído.

Ressalta-se, ainda, a importância da participação da sociedade como parte atuante na gestão dos acervos arqueológicos. Cabe aos membros da coletividade participar desta gestão e cobrar resultados, enquanto indivíduos que têm direito ao patrimônio e, supostamente, deveriam ter interesse em sua preservação. Na prática, porém, o patrimônio arqueológico e o conhecimento por este gerado não vêm sendo compartilhado com o grande público, e, como aponta Lima (2007a, p. 8), “as pessoas não podem ser cooptadas e estimuladas a cuidar daquilo que elas sequer conhecem”.

O quinto e último ponto diz respeito à formação do profissional da Conservação Arqueológica. Atualmente, é inexistente no país uma formação interdisciplinar que abarque o universo de questões relativas à disciplina. O profissional que deseja trabalhar na área e se aperfeiçoar no tema acaba por ter que transitar entre cursos de áreas como Arqueologia, Conservação e Restauro, Museologia, Química, entre outros. Essa situação, por um lado, é positiva, uma vez que propicia a troca de informações entre os profissionais e a interdisciplinaridade; por outro lado, muitas vezes a formação do profissional acaba por ser deficitária.

É escassa, também, a ocorrência de disciplinas nos cursos universitários que formam profissionais para o trabalho com o patrimônio arqueológico e sua preservação. Nas graduações em Arqueologia, por exemplo, são poucas as disciplinas relativas à preservação, musealização ou conservação do patrimônio; estas, quando aparecem nas grades curriculares, são em sua maioria optativas. A exceção são os cursos cujo foco é a preservação ou conservação do patrimônio arqueológico. Nas graduações de Conservação e Restauro a situação é ainda mais problemática. Dos

quatro cursos de nível superior em funcionamento atualmente⁵, apenas um possui disciplina de conservação de coleções arqueológicas, sendo que esta também é de caráter optativo.

A identificação das deficiências no campo da preservação dos acervos arqueológicos faz com que possamos refletir e tentar apontar algumas direções para que sejam amenizadas ou até mesmo sanadas. Primeiramente, o debate a respeito da criação de novos critérios para o trabalho de campo e o resgate de materiais deve ser intensificado. É necessário que haja uma mudança na mentalidade dos responsáveis pelas pesquisas arqueológicas, e que esta mudança não apenas resulte em preceitos teóricos, mas em novas práticas. Como afirma Thompson (2000), se reconhecermos que existe uma escala de significância para os sítios arqueológicos, poderemos perceber que existe também uma escala de importância para os objetos a serem resgatados.

Uma seleção mais criteriosa dos sítios e objetos implicaria a diminuição das coleções a serem armazenadas e, conseqüentemente, a melhor adequação dos acervos aos espaços de salvaguarda. A entrada de menos objetos em laboratórios e reservas técnicas, por sua vez, otimizaria o processamento dos materiais. Outra questão importante é a realização de pesquisas nas coleções já existentes nos museus e laboratórios, que muitas vezes carecem de informações para fins de documentação e exposição, perdendo, assim, sua função principal: a de comunicar.

No mesmo sentido, a extroversão dos conhecimentos construídos através do estudo dos artefatos, divulgação das pesquisas arqueológicas, tanto de cunho acadêmico como de cunho emergencial, deve ser incentivada, de modo a aproximar a Arqueologia do grande público, este que talvez seja um dos maiores desafios da área: envolver as comunidades para que conheçam e preservem seu patrimônio.

No que diz respeito à arqueologia de salvamento, as empresas devem investir de forma mais qualificada na relação com as instituições de endosso, oferecendo subsídios para uma melhor estruturação dos espaços, aquisição de materiais adequados e até mesmo treinamento dos profissionais. A formação profissional, por sua vez, deve acompanhar as demandas existentes atualmente. Com a intensificação das pesquisas arqueológicas, é necessário que haja formação especializada, não somente de arqueólogos, mas também de profissionais da conservação qualificados para atuar em campo e nas instituições de salvaguarda.

⁵ No caso dos cursos voltados para bens culturais móveis. Há, em um curso de nível superior voltado para bens arquitetônicos, a disciplina "Noções de arqueologia aplicada à restauração".

Nesse contexto, e pelos motivos apresentados, cada vez mais a Arqueologia tem se unido à ciência da Conservação. A fim de suprir as carências e necessidades resultantes de décadas de descaso e desinformação para com os acervos arqueológicos, os envolvidos na gestão dos mesmos, como os órgãos de preservação e os próprios arqueólogos, “vêm se conscientizando de que é necessário diminuir a distância que os separa dos conservadores, entendendo que arqueologia e conservação são indissociáveis [...]” (LIMA & RABELLO, 2007, p. 246). É latente, portanto, a necessidade de aproximação entre as áreas, não somente no discurso, mas de forma efetiva e que resulte em benefícios reais para a preservação dos acervos arqueológicos.

A Conservação Arqueológica é uma área em plena expansão, e que cada vez mais tem recebido atenção dos profissionais arqueólogos. Nos currículos dos cursos de graduação em Arqueologia começam a aparecer, ainda que timidamente, disciplinas relativas à preservação do patrimônio arqueológico e à conservação e restauro dos vestígios, dentre outros temas afins. É necessário, também, que haja uma mudança curricular nos cursos de Conservação e Restauro, ainda pouco sensibilizados à preservação deste tipo de acervo.

Essa conjuntura tem levado os profissionais envolvidos na preservação desse patrimônio a desenvolver uma nova visão a respeito da gestão dos acervos originados pelas pesquisas arqueológicas. É crescente, ainda que em pequena escala, a busca por novas formas e sentidos nos fazeres arqueológicos, principalmente pela interdisciplinaridade, tão incentivada na teoria mas pouco executada na prática. Sem esta, a preservação das coleções arqueológicas será apenas utópica.

Referências

CALDARARO, N. L. **An outline history of conservation in archaeology and anthropology as presented through its publications.** Journal of the American Institute for Conservation - The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, vol. 26, n. 2, p. 85-104, 1987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3179458>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

GARCÍA FORTES, S.; FLOS TRAVIESO, N. **Conservación y restauración de bienes arqueológicos.** Madrid: Síntesis, 2008. 218 p.

GREENE, K. **Archaeology: an introduction.** 3. ed. London: Routledge, 2003. 208 p.

LIMA, T. A. Um passado para o presente: preservação arqueológica em questão. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:** Patrimônio Arqueológico: O desafio da preservação, Rio de Janeiro: Iphan, n. 33, 2007, p. 5-21.

MENESES, U. B. Premissas para a formulação de políticas públicas em arqueologia. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: Patrimônio Arqueológico: O desafio da preservação, Rio de Janeiro: Iphan, n. 33, 2007, p. 37-57.

RENFREW, C.; BAHN, P. **Arqueología: teorías, métodos y práctica**. Madrid: Akay, 1998. 571 p.

SCHIFFER, M. B. **Formation processes of the archaeological record**. Salt Lake City: University of Utah Press, 1987. 428 p.

SEASE, C. **A conservation manual for the field archaeology**. Archaeology Research Tools 4. Los Angeles: Institute of Archaeology, University of California, 1994.

THOMPSON, Raymond H. The crisis in archaeological collection management. **CRM**, n. 5, p. 4-6, 2000. Disponível em: <<http://crm.cr.nps.gov/archive/23-05/23-05-2.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2014.

Capítulo 12:

Metodologias de Conservação e Caracterização Microanalítica de Objetos Arqueológicos Metálicos¹

Guadalupe do Nascimento Campos (MAST)²

Marcus Granato (MAST/PPGPMUS)³

Resumo

O presente trabalho refere-se à apresentação dos resultados do projeto de pesquisa cujo objetivo geral é realizar estudos para o desenvolvimento de metodologias de conservação e caracterização de acervos metálicos arqueológicos, de forma a contribuir para sua melhor preservação e conhecimento. A coleção de estudo selecionada é proveniente de Projetos Arqueológicos realizados em Sítios Históricos da Cidade do Rio de Janeiro, e o projeto se desenvolve com a parceria do Centro de Tecnologia Mineral, do Departamento de Metalurgia e Materiais da PUC-RJ e do Laboratório de Instrumentação Nuclear COPPE/UFRJ, para realização de análises diversas para caracterização dos objetos. A conservação do patrimônio arqueológico metálico de forma científica é um campo ainda pouco abordado no Brasil, devido à especificidade do assunto, por requerer conhecimentos interdisciplinares, tanto da área da arqueologia, como da museologia e da metalurgia, o que acaba dificultando a realização desses trabalhos. O desenvolvimento dessas pesquisas produzirá metodologias de preservação desses artefatos, contribuindo para a permanência dos mesmos e resolvendo problemas críticos na área do patrimônio. As atividades previstas no projeto são: Levantamento Bibliográfico; Identificação de procedimentos de conservação; Seleção de objetos arqueológicos metálicos em acervos brasileiros (atividade de campo); Caracterização dos objetos selecionados (Microscopia Ótica – MO, Microscopia Eletrônica de Varredura – MEV, Espectroscopia de Energia Dispersiva – EDS, Difração de Raio X – DRX, Fluorescência de Raio X), Radiografia e Tomografia; Implantação de Metodologias de Conservação no Laboratório de Conservação de Objetos Metálicos do MAST (LAMET); Divulgação - Elaboração de material didático, artigos e relatório de pesquisa.

Palavras-chave

Preservação. Arqueologia. Objetos Metálicos. Conservação.

Abstract

This work refers to the presentation of some of the findings of a research project whose overall goal is to conduct studies to develop methods for the conservation and characterization of collections of metal archaeological artefacts, contributing to their understanding and preservation. The selected collection comes from the Archaeology Projects conducted at historical sites in the city of Rio de Janeiro and the project is being conducted in partnership with the Mineral Technology Centre, School

¹ O projeto possui apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

² Museóloga (UNIRIO), arqueóloga, M.Sc. e D.Sc. em ciência dos materiais e engenharia metalúrgica (PUC-RJ). Pesquisadora-colaboradora do Museu de Astronomia e Ciências Afins. E-mail: guadalupecampos@mast.br.

³ Engenheiro metalúrgico e de materiais (UFRJ), M.Sc. e D.Sc. em engenharia metalúrgica e de materiais (COPPE/UFRJ). Coordenador de Museologia do MAST; Vice-Coordenador e professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST). Bolsista de produtividade 1C do CNPq. E-mail: marcus@mast.br.

of Metallurgy, PUC-Rio, and COPPE, Federal University of Rio de Janeiro, where the different analyses to characterize the objects are undertaken. The scientific conservation of metal archaeological heritage is an incipient field in Brazil because the interdisciplinary knowledge that needs to be combined from the fields of archaeology, museology and metallurgy effectively hampers such studies. As a result of this research, methods will be developed for the preservation of these artefacts, contributing to their continued existence and overcoming critical heritage-related issues. The planned activities for the project are: literature review; the identification of conservation procedures; the selection of metal archaeological artefacts from Brazilian collections (fieldwork); the characterization of the selected objects (optical microscopy, scanning electron microscopy, energy dispersive spectroscopy, X-ray diffraction and X-ray fluorescence) Radiography and Tomography; the introduction of conservation methods at the MAST Laboratory for the Conservation of Metal Objects (LAMET); the communication of findings in articles and research reports and the preparation of educational material. Some of the results are presented in this work, including a text from the review of the literature on the subject.

Keywords

Preservation. Archeological artifacts. Metallic objects. Conservation.

1 - Introdução

As coleções são a base sobre a qual os museus constroem e reforçam o seu papel social e a identidade cultural. Permitem redescobrir os povos, as migrações, as evoluções e as ideias que criaram e deram forma às sociedades e à civilização. Registram e preservam as suas criações estéticas e científicas e fornecem bases para novos progressos. Inspiram um sentimento de pertença e compreensão mútuas, entre os habitantes de um grupo ou país, fornecendo instrumentos para entender o passado mais remoto e as mais rápidas transformações sociais. O desafio consiste em preservar essas coleções patrimoniais, de modo a transmitir o passado e enriquecer o futuro.

O patrimônio cultural em que se inserem essas coleções é frágil. No que diz respeito aos bens materiais, as causas de degradação vão do impacto massivo e terrível da guerra e das catástrofes naturais aos danos provocados pela poluição, insetos, condições ambientais e gestos individuais de vandalismo. A conservação preventiva reduz os riscos e diminui a deterioração de coleções inteiras. Por essa razão é a pedra basilar de qualquer estratégia de preservação, um meio econômico e eficaz para preservar a integridade do patrimônio, minimizando a necessidade de intervenção adicional em objetos únicos. No entanto, muitas vezes é necessário intervir em grupos ou mesmo em objetos individuais, especialmente em vista de suas características específicas, que podem determinar abordagens diferenciadas.

Os objetos culturais metálicos constituem parte importante desse patrimônio, possuindo características de resistência que os tornam mais permanentes que a maioria dos demais objetos. Na

grande classe de objetos metálicos destacaremos aqui o grupo dos objetos arqueológicos. A Figura 1, apresentada a seguir, mostra imagens de artefatos típicos das pesquisas aqui apresentadas, no caso são provenientes do Projeto Arqueológico do Museu de Arte do Rio - MAR.



Figura 1 - Imagens de artefatos ferrosos. Projeto Arqueológico do Museu de Arte do Rio - MAR Fotos: Tuca Marques, 2012

O presente trabalho refere-se às atividades desenvolvidas em projeto de pesquisa sobre a Conservação e Caracterização Microanalítica de Objetos Arqueológicos Metálicos. A coleção estudada é proveniente de Projetos Arqueológicos realizados em Sítios Históricos da Cidade do Rio de Janeiro.

A pesquisa arqueológica tem várias etapas que não se limitam apenas às atividades de campo, laboratório e à interpretação de dados, mas também incluem a preservação do patrimônio

arqueológico. Através da preservação é possível garantir a manutenção dos artefatos de acordo com critérios que buscam as melhores condições para um tratamento e acondicionamento adequado, com o auxílio de técnicas científicas específicas. Deste modo, esses materiais estarão protegidos para futuros estudos, à medida que novas técnicas e metodologias são desenvolvidas.

Nos salvamentos arqueológicos efetuados em sítios históricos, normalmente são coletados objetos metálicos em quantidades expressivas, tendo uma grande representatividade em relação às outras classes de materiais coletados, por isso, destaca-se a importância da pesquisa e da conservação dos mesmos. A fragilidade desses materiais é devida ao fato de terem permanecido enterrados por um longo período, o que acarreta algumas transformações químicas, muitas vezes substanciais, em suas superfícies metálicas, num processo denominado de corrosão. Frequentemente, para os materiais ferrosos, esse processo resulta na alteração da morfologia dos objetos e, em seguida, na sua total mineralização. Essas questões tornam-se mais acentuadas quando esses objetos são retirados do solo onde se encontravam enterrados, pois, com a presença do oxigênio e da umidade, o processo de corrosão pode ser acelerado.

Alguma forma de deterioração sempre ocorrerá com esses objetos, mesmo que não seja detectada a olho nu. Por isso, o arqueólogo a partir das escavações, ao coletar os objetos que estavam enterrados às condições do ambiente, torna-se o agente acelerador, involuntário, dos processos de corrosão, contribuindo para a sua deterioração (LOREDO, 1994). Torna-se um motivo a mais considerar a conservação uma etapa muito relevante para a pesquisa arqueológica.

Muitos arqueólogos desconhecem as metodologias de manipulação e proteção que são necessárias ao retirar os objetos metálicos do solo ou resgatá-los do fundo do mar. Por se tratar de um assunto interdisciplinar, a preservação do patrimônio arqueológico deve ser realizada com conhecimentos distintos, com o auxílio de diferentes disciplinas como a Arqueologia, Museologia, Ciência dos Materiais, Ciência da Conservação e da História. Essa inter-relação de conhecimentos auxilia na busca e execução de procedimentos de preservação mais adequados.

2 - Objetivos da Pesquisa

O projeto tem como objetivo geral realizar pesquisas para o desenvolvimento de metodologias de conservação e caracterização de acervos metálicos arqueológicos, de forma a contribuir para sua melhor preservação e conhecimento. Para tanto, tem por objetivos específicos:

- Efetuar um levantamento sistemático da bibliografia que aborde os seguintes temas: conservação e arqueometalurgia, com o objetivo de fundamentar teoricamente a metodologia que será aplicada ao projeto;
- Identificar e analisar as correntes teóricas da conservação que permitam embasar filosoficamente as metodologias de tratamento que serão desenvolvidas no projeto;
- Identificar as alternativas de procedimentos de conservação existentes na bibliografia para os acervos arqueológicos metálicos e analisar seus prós e contras, implementando no LAMET aqueles considerados mais adequados na análise;
- Selecionar objetos arqueológicos metálicos em acervos brasileiros, para caracterização e desenvolvimento de procedimentos adequados a essa realidade;
- Coletar informações e caracterizar arqueometricamente alguns dos objetos selecionados, de forma a subsidiar dados que possibilitem desenvolver procedimentos científicos adequados de conservação dos mesmos;
- Desenvolver metodologias de conservação para objetos arqueológicos metálicos, levando em consideração as características específicas dos acervos brasileiros selecionados para os estudos;
- A partir do conhecimento produzido, elaborar material didático sobre a conservação e manipulação desses objetos, que permita o esclarecimento aos profissionais que lidam com esse tipo de acervo;
- Validar a importância da preservação desses objetos arqueológicos, através de uma metodologia de conservação, utilizando métodos inovadores, com o intuito de evitar sua parcial ou total destruição;
- Divulgar os resultados da pesquisa através da publicação de artigos em revistas especializadas e da participação de congressos e produzir relatório de pesquisa.

3 - Desenvolvimento do Tema

3.1 - Metais e arqueologia

Os metais são definidos como uma classe de elementos químicos com determinadas propriedades características, entre elas, serem bons condutores de calor e eletricidade; formarem íons em solução com carga elétrica positiva, quando corroídos; serem sólidos dúcteis – passíveis de serem

dobrados, martelados, aplainados, a quente ou a frio, sem romperem –; poderem ser moldados quando vazados em estado líquido.

A maioria dos elementos químicos da Tabela Periódica é de metais e sua forma de ocorrência mais comum na Natureza é constituindo os minerais. A partir desses compostos, com aporte de energia, o homem tem produzido, desde a Antiguidade, metais e suas ligas, com relevante impacto na sociedade, tanto em sua industrialização quanto na constituição de parte do seu legado cultural para as gerações futuras.

Entre os metais, destacamos aqueles constituintes mais importantes dos acervos culturais que são o ouro (Au), a prata (Ag), o cobre (Cu), o chumbo (Pb), o ferro (Fe), o estanho (Sn), o zinco (Zn) e, mais recentemente, o alumínio (Al). Killick (2001) apresenta informações interessantes sobre o período histórico de uso corrente desses metais, mostrando que o cobre nativo é utilizado desde 7.000 a.C., enquanto o alumínio aparece de forma mais ampla desde 1.900 d.C.

Vários autores já se debruçaram sobre a história dos metais e das tecnologias para sua produção e utilização, desde o cobre nativo e o desenvolvimento da sua fundição, que permitiram o advento da Idade do Bronze (3.000 a.C. – 1.200 a.C.), até os desenvolvimentos tecnológicos que levaram à Idade do Ferro (1.200 a.C.) e à Revolução Industrial (1750-1850) (MOUAT, 2000; DAY e TYLECOTE, 1991; JENNESS, 1934).

A partir desses estudos, também se observa a utilização dos metais e ligas para a produção de objetos que eram em si culturais ou que vieram a se transformar com o passar do tempo. Esse patrimônio é constituído por uma ampla gama de objetos, desde esculturas, pinturas sobre superfície metálica, utensílios diversos, joias, instrumentos científicos, até edificações e grandes estruturas. Esse conjunto diverso de peças constitui o foco central de interesse do projeto de pesquisa, em especial, os objetos arqueológicos.

Os objetos arqueológicos metálicos relacionados com o presente projeto foram recuperados de escavações arqueológicas realizadas em sítios históricos da cidade do Rio de Janeiro. A Arqueologia possibilitou, através de suas técnicas e métodos de pesquisa, o resgate desse patrimônio e do seu contexto histórico. Entre os diferentes materiais pesquisados pela Arqueologia, o estudo dos objetos metálicos é considerado representativo, pois, como foi supracitado, os metais estiveram sempre presentes nos mais variados períodos, de diferentes grupos sociais ao longo da História.

A Arqueologia é uma ciência que visa a reconstituir a História, a cultura e as mentalidades dos grupos sociais estudados, em seus variados aspectos. Pelos seus vestígios físicos, o que chamamos de

cultura material, podem-se recuperar as mais diversas informações sobre o comportamento humano, desde a tecnologia aplicada para a elaboração dos objetos confeccionados e o significado simbólico dado ao objeto até o conhecimento das práticas sociais dos grupos humanos. Segundo a definição de Trigger, “A arqueologia infere comportamento humano, e também ideias, a partir de materiais remanescentes do que pessoas fizeram e usaram, e do impacto físico da sua presença no meio ambiente” (2004, p.19).

A História não se baseia unicamente nos fatos políticos e econômicos, mas também na cultura material dos grupos estudados. A cultura material pode elucidar questões, muitas vezes que não estão documentadas. Auxilia a revelar informações como invenções, rotas, regressão e difusão do material estudado.

3.2 - Cartas Patrimoniais e teorias da conservação

A leitura das Cartas Patrimoniais permite a seleção de algumas específicas que se relacionam diretamente com o tema da pesquisa. A Carta de Atenas, de 1931 (CURY, 2004), foi a primeira recomendação internacional de preservação de monumentos históricos. Relata a importância de uma conservação meticulosa das ruínas, onde no processo de restauração os materiais novos deverão ser sempre reconhecíveis. Além de orientar que os sítios arqueológicos escavados não submetidos a programas imediatos de restauro devam ser recobertos para proteção, com intuito de permanecerem preservados.

A Carta de Veneza, de 1964 (CURY, 2004), ressalta a necessidade da proteção permanente dos vestígios evidenciados pela pesquisa arqueológica, além de não consentir os trabalhos de reconstrução, concordando apenas com a recomposição das partes faltantes.

A Carta de Nova Delhi, de 1956 (CURY, 2004), foi a mais completa sobre as pesquisas arqueológicas. Recomenda algumas diretrizes tanto para as atividades de campo quanto para a preservação do patrimônio arqueológico revelado nas escavações.

A Carta de Lausanne, de 1990 (CURY, 2004), aborda a proteção e a gestão do patrimônio arqueológico. Relata a importância de conservar *in situ* o patrimônio arqueológico, além da necessidade de realizar trabalhos de divulgação sobre os resultados das pesquisas para a população local, como parte de um projeto de preservação.

Além das bases teóricas da Arqueologia, para o desenvolvimento do projeto, também foi necessário pesquisar as bases teóricas da área da Conservação. Apresentamos, a seguir, um breve histórico dessas principais teorias, que contextualiza os autores.

Os primeiros teóricos da área da Conservação despontaram no século XIX, John Ruskin (1819-1900) e Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc (1814-1879), que defendiam posições divergentes. Para Ruskin não se podia alterar os remanescentes passados, já Viollet-Le-Duc considerava que o estado mais perfeito do objeto era o estado original, o uso e o desgaste o deformavam.

O historiador da arte austríaco Alois Riegl, do início do século XX, considerava que o objeto existe enquanto um elemento a ser preservado quando lhe é atribuído um valor histórico, artístico e cultural. Já Camilo Boito (1836-1914), Gustavo Giovannoni e Luca Beltrami tentaram encontrar um ponto de equilíbrio entre Ruskin e Viollet-Le-Duc. Avaliavam que os complementos estruturais e as construções adjacentes não eram adequados, pois descaracterizavam os edifícios antigos da sua forma original (GRANATO; CAMPOS, 2013).

O arquiteto Camilo Boito se destacou por ser um dos primeiros teóricos a questionar os métodos e estabelecer princípios em relação à prática da restauração. Suas ideias ainda são bem aceitas, como a necessidade clara de diferenciações entre as partes originais e as restauradas, como o apoio aos princípios de reversibilidade ou intervenção mínima para minimizar o impacto dos processos de conservação sobre os objetos. Em 1884, realiza-se o Congresso de Engenheiros e Arquitetos, em Roma, e Boito propõe os oito princípios básicos do Restauro Arqueológico, no qual se aceitam apenas a consolidação e recomposição das partes desmembradas e a conservação para não ser preciso restaurar, afirmando alguns princípios de Ruskin e Morris. Em 1912, esse pensamento evolui com a Teoria do Restauro Científico, de Gustavo Giovannoni, como sendo a operação de tão somente consolidar, recompor e valorizar os traços restantes de um monumento.

O historiador da arte Cesari Brandi (1906-1988) defendeu em sua "Teoria de Restauro", em 1963, o valor artístico da obra, que deveria ser levado em consideração nas decisões sobre a conservação. A Carta de restauro de Veneza de 1972 reflete as suas ideias. Para ele, deve-se mirar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, quanto seja possível, sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar os traços da passagem do tempo (BRANDI, 2004).

No decorrer do século XX surgiu a denominada "Nova Conservação Científica" que incluía novas técnicas da química e da física. Trata-se de uma atitude em prol das ciências do que propriamente uma linha teórica.

A partir da década de 1980, foram criados vários laboratórios de conservação, espalhados por alguns museus. Garry Thomson elabora uma série de artigos sobre os princípios do controle climático, demonstrando a importância do controle da luz, da temperatura e da umidade incidente sobre as coleções. Segundo Garry Thomson, “Um mau restaurador pode destruir uma obra, um mau conservador pode destruir uma coleção inteira”.

Salvador Muñoz Viñas (2005), recentemente, faz a sistematização e a crítica dessas ideias, classificando todas as teorias sobre a conservação como teorias clássicas, que teriam como pressuposto ser a conservação uma operação de imposição da verdade. O objetivo da conservação seria revelar e preservar a verdadeira natureza e condição do objeto. Propõe então uma teoria contemporânea da conservação em que o interesse primário estará nos sujeitos e não nos objetos. A objetividade na conservação, fundamento da abordagem científica, que prevalece a partir do final do século XX, seria substituída por uma forma de subjetivismo.

Nessa “teoria contemporânea” a noção de verdade é substituída pela comunicação. A verdade deixa de ser o critério de orientação da conservação. A conservação seria feita em função dos significados do objeto, que, segundo o autor, poderiam variar tremendamente de grupo a grupo. A conservação seria realizada por pessoas para as quais o objeto tem significado. Portanto, esses interesses (necessidades, preferências e prioridades) deveriam ser considerados como o fator mais importante no processo de decisão. Sua autoridade derivaria não do seu nível educacional, mas de serem diretamente afetados pelas ações que outros realizam em objetos que lhes são significativos (GRANATO, 2007).

3.3 - Arqueometalurgia

Além da base teórica da Conservação, é necessário deter conhecimentos metalúrgicos, para o melhor desenvolvimento da conservação e o estudo desses objetos. Como etapa fundamental do projeto, o levantamento deverá identificar o objeto, o contexto histórico, o estado de degradação, o método de recuperação que será aplicado e as condições de conservação. Com essas informações, será possível conservá-los da maneira mais apropriada.

Essa junção dos conhecimentos científicos da Metalurgia com a Arqueologia é aplicada na disciplina arqueometalurgia. O principal objetivo da arqueometalurgia é de interpretar as antigas tecnologias através da análise metalográfica e composicional dos materiais estudados. Pela análise

metalográfica é possível estudar a microestrutura dos metais através da utilização de técnicas microscópicas. Possibilita ainda, muitas vezes, identificar o processo de fabricação empregado para a confecção do material, o tipo de conformação mecânica e o tratamento térmico. O emprego de técnicas microanalíticas aplicadas a objetos históricos e arqueológicos recupera diversas informações de detalhes que não são perceptíveis ao olho humano. Pode-se obter o conhecimento das possíveis relações comerciais, materiais empregados, técnica de elaboração, datação relativa e a procedência.

Além disso, as técnicas utilizadas para a caracterização de metais também são importantes para o diagnóstico de peças que serão restauradas e conservadas. Essas técnicas fornecem informações a respeito do estado de conservação do objeto e do tipo e causas de degradação. Conhecendo os processos que causam a degradação, o pesquisador estuda a influência dos tratamentos e a sobrevivência do objeto, além das interações com o ambiente (CAMPOS, 2005).

A combinação de várias técnicas analíticas é fundamental para o estudo da conservação e caracterização de materiais arqueológicos. Diferentes técnicas analíticas podem ser usadas para resolver apenas um problema particular. As técnicas podem ser destrutivas e não destrutivas. Ambas possuem vantagens e desvantagens, a escolha deve estar de acordo com as possibilidades da retirada ou não de uma amostra do artefato. Essas técnicas possibilitam a medição de concentrações de elementos das amostras, identificando, comparando e estabelecendo similaridades e diferenças. Com isso, esses resultados permitem resolver questões como as causas de degradação do material, a procedência, qual o tipo de material utilizado para a confecção do objeto e como este foi elaborado. Dessa forma, podem estabelecer as rotas comerciais e interações entre os grupos sociais.

3.4 - Conservação de acervos arqueológicos

Após apresentar uma breve síntese sobre os metais, a Arqueologia, os teóricos da conservação e a Arqueometria, temas correlatos do projeto, finalizaremos discutindo brevemente a conservação de acervos culturais, tema central do projeto de pesquisa. Os objetos têm um tempo limitado de vida, e o problema central da conservação é ampliar ao máximo essa existência. A preservação dos objetos culturais para o futuro determina a necessidade de um programa regular de inspeção das coleções, realizado por conservadores e curadores, permitindo elaborar um diagnóstico que é o passo inicial de todo um processo. Essa inspeção identifica os objetos e destaca os que estão precisando de conservação urgente, aqueles em estado de deterioração ativa.

As condições ambientais desempenham um papel muito importante no controle dos mecanismos de deterioração a que os materiais são suscetíveis. Os fatores mais importantes no controle desse ambiente são a luz e a umidade relativa, além da poluição atmosférica e da temperatura. No caso dos objetos metálicos, o controle da umidade relativa é o fator determinante para a conservação adequada.

Apesar de saber que as melhores condições de conservação seriam alcançadas em salas escuras, climatizadas, sem qualquer contato humano, o conservador não deve separar os objetos da equipe do museu ou do público, mas assegurar as melhores condições de uso seguro para atingir os objetivos da instituição. Nessa tarefa, podem ser utilizados métodos indiretos ou diretos de conservação. Os indiretos envolvem a inspeção da coleção, planos de conservação preventiva e de gerenciamento de riscos e de sinistros, métodos adequados para manuseio dos objetos, critérios e condições para embalagem, empréstimo e transporte, entre outros. Os métodos diretos têm como etapa prévia um diagnóstico mais detalhado e personalizado, a ferramenta principal para a decisão sobre que procedimento utilizar, e envolvem intervenção na peça como, por exemplo, estabilizar um bronze com benzotriazol (COMBARIEU e colaboradores, 1998).

O processo de conservação direta de um artefato compõe-se de quatro fases: a limpeza, a estabilização, o reparo e a restauração. Muitas vezes, nem todos esses estágios são necessários, normalmente apenas a limpeza, realizada de forma criteriosa, já é um aliado poderoso para a preservação das peças. A limpeza dos objetos já é um caminho seguro para sua melhor conservação.

Nos museus a causa mais comum de deterioração de acabamentos originais em superfícies de objetos metálicos é a limpeza e polimentos entusiásticos e impróprios. Além disso, as grandes peças, quando em exibição, podem estar sujeitas a danos mecânicos ou químicos durante o período diário de limpeza das instalações. A utilização de lã de aço ou papéis abrasivos nas superfícies de metal polido, nos procedimentos de conservação cotidianos, deve ser impedida e fiscalizada.

Os métodos de intervenção em peças metálicas podem ser divididos em tratamentos físicos, químicos e eletroquímicos. Os primeiros, mais seguros, são mais fáceis de controlar, envolvendo a utilização de instrumentação diversa, desde bisturis e sistemas de ultrassom, até lixas e outros meios abrasivos como carbonato de cálcio, além de álcool, água, óleos e agentes lubrificantes variados. Porém, para a limpeza mecânica das peças arqueológicas, utilizamos apenas bisturi com auxílio de uma lupa estereoscópica. Aqui, a prática e o treinamento são fundamentais, e o trabalho artesanal é o cotidiano do conservador/restaurador. A atenção e paciência do operador, muitas vezes exigindo a

utilização de lupas para permitir a melhor visualização da área de intervenção, são características determinantes nas práticas para intervenção adequada.

Os métodos químicos utilizam reagentes que em si implicam um controle mais difícil e que podem produzir danos à superfície original. No entanto, em certas aplicações são imprescindíveis, como na estabilização de peças ferrosas resgatadas do fundo do mar, nas quais se utilizam soluções em pH alcalino (8-12) contendo hidróxido de sódio (1-2% NaOH), dicromato de potássio (0,01-0,1% $K_2Cr_2O_7$) ou carbonato de potássio (K_2CO_3); ou nas peças arqueológicas de ferro, nas quais a retirada de incrustações determina a lavagem com soluções de ácido oxálico (<10%) (ACÁN, 2005).

Nos métodos eletroquímicos, o objetivo é reduzir o produto de corrosão à forma metálica, e as peças a tratar são colocadas numa cuba eletrolítica, constituindo o catodo da célula. Pela passagem de corrente, viabiliza-se a transformação das camadas de produtos oxidados da superfície em metal. A utilização de uma fonte de corrente torna o processo mais controlado, e a solução (eletrólito) deve ser de composição que não reaja com os metais imersos (catodo e anodo). Em todos os casos de tratamento, utilizar equipamento de segurança adequado é imprescindível para garantir a saúde do conservador.

A corrosão dos metais é um processo de natureza eletroquímica no qual uma ou mais reações ocorrem na superfície de um metal, resultando na mudança de parte desse elemento do estado metálico para o não metálico (por exemplo: um óxido). As reações eletroquímicas envolvidas são do tipo redox e ocorrem necessariamente em solução (eletrólito), podendo os produtos de corrosão (não metálicos) serem sólidos ou solúveis.

Quando a maioria dos metais (exceto nobres) entra em contato com o ambiente, pela 2ª Lei da Termodinâmica, reage com os agentes ambientais e transforma-se em compostos mais estáveis energeticamente. No caso dos objetos culturais metálicos, que normalmente estão sujeitos a esse processo de destruição, esses compostos, os produtos de corrosão, quando insolúveis e aderentes à superfície do metal, são denominados pátina e podem caracterizar uma camada protetora e mesmo embelezadora do objeto, nesse caso, a camada deve ser mantida. As pátinas naturais desenvolvem-se de forma muito lenta, ao longo dos anos, como aquelas observadas em estátuas de bronze em ambientes externos ou em peças arqueológicas de cobre. Sua composição é variada e complexa contendo, além dos produtos de corrosão, poeiras, fuligem etc. Por outro lado, as pátinas artificiais são produzidas intencionalmente de forma mais rápida, contendo uma gama limitada de compostos químicos.

Nem todas as camadas de produtos de corrosão são protetoras, aquelas pouco aderentes ou de constituição porosa podem encobrir a continuidade do processo de destruição da superfície original do objeto, como, por exemplo, as pátinas contendo cloretos, formadas em superfícies de bronze – características de alguns ambientes litorâneos –, nesse caso precisam ser tratadas ou removidas para propiciar a estabilização do objeto.

Como os processos de corrosão ocorrem necessariamente em solução, uma forma de impedir que o processo de destruição aconteça é manter os objetos secos, sem viabilizar a formação de camadas de água, mesmo que microscópicas, na superfície dos metais. No caso dos ambientes de guarda e exposição de coleções, o parâmetro que indica a possibilidade de formação dessas camadas de solução é a umidade relativa. Alguns autores (SELWIN, 2004) indicam que 65% seria o valor acima do qual teríamos as condições de formação de água adsorvida suficiente para viabilizar reações eletroquímicas. Outros autores (BRADLEY, 1994) afirmam que os valores aceitáveis de umidade relativa para coleções de objetos metálicos são entre 40 e 45%.

Muitas vezes a situação é complexa, e temos objetos compostos por materiais diversos e que têm condições opostas de conservação, por exemplo, metais de um lado e couro e madeira de outro. Aqui, sempre que possível, será melhor proteger as superfícies metálicas e escolher uma condição ambiental intermediária que não comprometa os materiais orgânicos, bem mais sensíveis que os metálicos.

É preciso, no entanto, ter presente que os objetos têm um tempo finito de vida, que vai variar com o tipo de material do qual são constituídos e das condições em que são conservados.

4 - Considerações Finais

O projeto permitiu, até o momento, diversos desenvolvimentos como a aquisição de referências bibliográficas específicas sobre o tema; a identificação de materiais específicos para acondicionamento de objetos arqueológicos de metal; a complementação da montagem do LAMET; a publicação de diversos textos sobre o assunto; a realização de curso no MAST com boa repercussão; o treinamento de pessoal para limpeza mecânica de objetos arqueológicos metálicos; e a inserção do conhecimento produzido em aulas de cursos de pós-graduação.

Há que se destacar a realização de evento acadêmico em 2013, o I Seminário de Preservação do Patrimônio Arqueológico, no MAST, com a participação de diversos conferencistas de destaque no

panorama acadêmico da área, permitindo a discussão de temas diversos relacionados. Em 2014, entre os dias 15 e 16 de setembro, o evento será realizado pela segunda vez, em função do interesse despertado pelo anterior, permitindo verificar a necessidade de abrir espaços de discussão sobre a preservação de patrimônio arqueológico no Brasil.

Como perspectivas de continuidade das atividades do projeto, podemos citar: o domínio de algumas metodologias de conservação para esse tipo de objetos e a produção de cartilha de orientação para profissionais da Arqueologia.

Agradecimentos

Os autores agradecem à Fundação de Amparo à Pesquisa no Rio de Janeiro (FAPERJ) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio às pesquisas aqui apresentadas.

Referências

ACÁN, Ana C. La aplicación de químicos en la restauración de metales. In: GRANATO, Marcus (org.). **Anais do 2º Congresso Latino-Americano de Restauração de Metais**, Rio de Janeiro, julho de 2005. Rio de Janeiro: MAST, 2005, p. 29-50. Disponível em: http://www.mast.br/pdf/anais_2_congresso_latino_americano_de_restauracao_de_metais.pdf. Acesso em: 17 jul. 2014.

BRADLEY, Susan M. Do objects have a finite life?. In: KNELL, Simon. **Care of Collections**. Leicester Readers in Museum Studies, Series, Routledge Ed., London, 1994, chapter 6, p. 51-59.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CAMPOS, Guadalupe N. **Estudo arqueometalúrgico de artefatos resgatados de sítios históricos do Rio de Janeiro**. 2005, Tese (doutorado), Rio de Janeiro, Programa de Pós- Graduação em Engenharia Metalúrgica, PUC-RIO, 2005. Orientador: Guillermo Solorzano.

CAMPOS, Guadalupe. Técnicas Microanalíticas da Arqueometalurgia. *Diagnósticos e Métodos*. In: **METAIS, RESTAURAÇÃO E CONSERVAÇÃO**, Projeto Monumenta - Coleção Artes e Ofícios: In-fólio, Rio de Janeiro, 2009, p. 79-82.

COMBAREIEU, Robert; DAUCHOT, Gilles; DELAMARE, François. Étude de l'adsorption du benzotriazol sur le fer, le cuivre et le laiton par Tof-SIMS et XPS. In: **INTERNATIONAL CONFERENCE ON METALS CONSERVATION**, Draguignan-Figanieres, France, 27 may 1998. *Proceedings*. London: James&James Ltd., 1998, p.22-25.

CURY, Isabelle. **Cartas Patrimoniais**. Edições do Patrimônio. IPHAN, 3ª Edição, 2004.

DAY, Joan e TYLECOTE, Ronald F. (ed.). **The industrial revolution in metals**. London, UK: The Institute of Metals, 1991.

GRANATO, Marcus. Apresentação. GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; ROCHA, Claudia Regina Alves da (orgs.). **Conservação de Acervos**. Série Mast Colloquia. Rio de Janeiro: MAST, v. 9, 2007, p 5-13. Disponível em: http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_9.pdf. Acesso em: 14 jul. 2014.

GRANATO, Marcus; CAMPOS, Guadalupe do Nascimento. Teorias da conservação e desafios relacionados aos acervos científicos. **MIDAS. Museus e estudos Interdisciplinares**, v. 1, p. 1-12, 2013. Disponível em: <http://midas.revues.org/131>. Acesso em: 28 mai. 2014.

JENNESS, Diamond. **Indians of Canada**, 2nd ed. Ottawa. ON: National Museum of Canada, 1934.

KILLICK, Gael. Science, speculation and the origins of extractive metallurgy. In: **Handbook of Archaeological Sciences**, Chischester, UK: John Wiley&Sons, 2001, p.483-492.

LAGO, Dalva C. B. do; MIRANDA, Luiz R. M. de; CHÃ, M. S. V.; VIANA, L. S. Estudo de revestimentos para monumentos de bronze expostos à atmosfera da cidade do Rio de Janeiro, julho de 2005. In: GRANATO, Marcus (org.). **Anais do 2º Congresso Latino-Americano de Restauração de Metais**. Rio de Janeiro: MAST, 2005, p. 119-131.

LOREDO, Wanda M. **Manual de Conservação de Arqueologia de Campo**. IBPC - Departamento de Proteção. Rio de Janeiro, 1994.

MOUAT, Jeremy. Metal Mining in Canada, 1840-1950. **Transformation Series**, n. 9. Ottawa: National Museum of Science and Technology, 2000.

SELWIN, Lyndsie. **Metals and Corrosion: a handbook for the conservation professional**. Canadian Conservation Institute, Canada, p. 19, 2004.

TRIGGER, Bruce G. **História do Pensamento Arqueológico**. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.

VIÑAS, Samuel M. **Contemporary Theory of Conservation**. Oxford: Elsevier, 2005.

Capítulo 13:

Conservação de Sítios de Arte Rupestre

Conceição Soares Meneses Lage¹ e Welington Lage²

Resumo

Os sítios de Arte Rupestre são, talvez, os vestígios arqueológicos mais importantes, pois, além de serem visíveis a todos, profissionais ou leigos, ainda podem trazer informações sobre o ambiente em que os homens viviam, informações sobre a fauna, a vegetação, os objetos (utensílios e ferramentas) e os costumes dos grupamentos humanos do passado. O Brasil apresenta grande quantidade de sítios de arte rupestre, e o Estado do Piauí é destaque, pois está entre os estados com o maior número e diversidade desses tipos de vestígios. Há sítios com representações rupestres gravadas e/ou pintadas, e estas, às vezes, em diferentes cores e tonalidades de tintas. Apresentam ainda representações figurativas e não figurativas, ambas podendo estar ou não associadas formando cenas, em muitos casos possíveis de serem interpretadas. Entretanto se encontram expostos ao tempo e por isso se degradam aceleradamente, necessitando de intervenções no sentido de desacelerar tal processo e prolongar sua vida. Trabalhos de conservação vêm sendo executados principalmente no nordeste do Brasil desde a década de 90, e resultados importantes têm sido obtidos. Alguns exemplos destes resultados são apresentados no presente documento.

Palavras-chave

Arte Rupestre. Conservação. Preservação. Intervenção. Diagnóstico. Monitoramento.

Abstract

The rock art sites are maybe the most important archaeological sites, as they are visible to both public, professional or layperson, and they enhance information about the environment in which men lived, about wildlife, vegetation, handmade items (utensils and tools) and the nature of the human groupings in the past. Brazil has a large amount of rock art sites, and the State of Piauí is highlighted among other states to have the greatest number and diversity of these trace types. There are sites composed of hand-made etching or handpainting representations, sometimes using different colors and shades of paint. There is present also figurative and non-figurative representations. Both can be associated with or not forming scenes, in many cases they are able to be interpreted. As they are exposed to weather and can degrade rapidly, interventions must be required to slow down the degrade process and prolong your life. Works of conservation have been performed mainly in Brazilian northeastern since the 90s and relevant results have been obtained. Examples of these results are discussed herein.

Keywords

Rock Art. Conservation. Preservation. Intervention. Diagnosis. Monitoring.

¹ Doutora em Arqueologia e Etnologia; professora titular da UFPI; diretora do Centro de Ciências da Natureza – UFPI; Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq; Membro do Comitê Assessor PIBIC/UFPI; Membro do Comitê Assessor FAPESPA; Membro do Comitê Assessor CNPq; Membro do Comitê Assessor CAPES.

² Doutorando em Arqueologia pela Universidade de Coimbra-Portugal; Mestre em Antropologia e Arqueologia pela UFPI; professor titular do Centro de Ensino Unificado de Teresina – CEUT; Membro do Conselho Editorial da Associação Brasileira de Arte Rupestre – ABAR; Membro do Conselho Editorial da Revista do CEUT.

Introdução

Antes de dar início ao tema “Conservação de Arte Rupestre”, convidamos os leitores a experimentar a seguinte sensação: imaginemos que uma gruta repleta de pinturas rupestres bem-elaboradas e polícromas, equivalentes a uma arte renascentista, acaba de ser descoberta. No seu interior aparecem vestígios das paletas utilizadas, ainda com restos de tinta e os candeeiros usados para iluminar o ambiente enquanto os “artistas” trabalhavam.

Tudo isso foi minuciosamente estudado e analisado, chegando-se a uma idade pleistocênica para tais afrescos. A população da região e do país, orgulhosa com o achado, logo solicitou condições para visitar tão importante patrimônio, pedido este que foi rapidamente atendido pelas autoridades. O local foi preparado, visando exclusivamente ao bem-estar do visitante e, assim, satisfazer a curiosidade de milhares de pessoas que por lá se dirigiam diariamente.

Ninguém imaginava que tal fato colocaria em risco de rápido desaparecimento o valioso patrimônio, que ficara no anonimato por milhares de anos, mas, as grandes transformações efetuadas no ambiente, quebrando o equilíbrio e a harmonia original, provocaram o aparecimento de depósitos de alteração biológicos (microrganismos chamados de “doença branca” e “doença verde”).

Esta história é real. Estamos falando da gruta de Lascaux na França, fato ocorrido nos anos 60 e que marca o início dos trabalhos de conservação de arte rupestre no mundo. Tal acontecimento fez-nos perceber que o ambiente rupestre é por demais sensível, sujeito a transformações repentinas, caso o seu equilíbrio seja quebrado. É preciso considerar que a rocha tem vida, ela nasce, cresce e morre, portanto, como suporte das pinturas e gravuras rupestres, precisa de tratamento especial, considerando que tem superfícies sensíveis, que respiram, efetuam trocas térmicas, químicas, físicas e biológicas com o meio externo, estão em equilíbrio com o meio ambiente e por isso mesmo não podem sofrer transformações drásticas e repentinas.

Sítios de Arte Rupestre

Os sítios de Arte Rupestre são, talvez, os vestígios arqueológicos mais importantes, pois, além de serem visíveis a todos, profissionais ou leigos, ainda podem trazer informações sobre o ambiente em que os homens viviam. Neles encontramos informações sobre a fauna, a vegetação, os objetos (utensílios e ferramentas) e os costumes dos grupamentos humanos do passado. Inúmeras definições já foram dadas, mas aqui reforçamos a de Annette-Laming Emperaire (1962), que trata a arte rupestre

como o “[...] testemunho consciente e voluntário do homem pré-histórico. Foi feita para significar. Ela já representa uma linguagem, uma escrita, uma mensagem que nós tentamos compreender e traduzir”.

Tais representações são certamente as mais remotas manifestações das habilidades e pensamentos daquele homem, sendo a primeira forma de expressão de suas experiências, sentimentos e crenças (LAMING EMPERAIRE, 1962 *apud* LAGE, W., 2013).

O Brasil apresenta grande quantidade de sítios de arte rupestre, principalmente nos Estados de Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Pernambuco, Bahia, Paraíba, Rio Grande do Norte, Alagoas, Sergipe, Ceará, Piauí, Maranhão, Pará, Tocantins, Rondônia, Roraima e Amapá. O Piauí está entre os estados com o maior número e diversidade desses tipos de vestígios. Há sítios com representações rupestres gravadas e/ou pintadas, e estas, às vezes, em diferentes cores e tonalidades de tintas. Apresentam ainda representações figurativas e não figurativas. Ambas podem estar associadas formando cenas, em muitos casos, possíveis de serem interpretadas.

Inúmeras investigações científicas já possibilitaram a identificação da composição químico-mineralógica de boa parte das tintas pré-históricas de sítios brasileiros.



Figura 1 – Gravuras do sítio Bebidinha – Buriti dos Montes – Piauí.



Figura 2 – Pinturas do sítio Xiquexique I – Carnaúba dos Dantas – Rio Grande do Norte.



Figura 3 – Pinturas do sítio Bom Nome – Pão de Açúcar – Alagoas.



Figura 4 – Gravuras do sítio Itacoatiaras do Ingá – Ingá – Paraíba.



Figura 5 – Pinturas do sítio Pinturas do Grotão – Sento Sé – Bahia.



Figura 6 – Pintura do sítio Boqueirão da Pedra Furada – PARNA Serra da Capivara – Piauí.



Figura 7 – Pinturas do sítio Ponta da Serra Negra I – PARNA Sete Cidades – Piauí.



Figura 8 – Gravuras do sítio Pedra do Letreiro – Antônio Almeida – Piauí.

Os pigmentos pré-históricos

Após a realização de várias análises por nosso grupo de pesquisa da UFPI, pode-se traçar um perfil da composição físico-química das tintas pré-históricas do Nordeste brasileiro. São argilas, de origem mineral, fato que justifica, inclusive, sua longa durabilidade, óxidos minerais que ocupam os interstícios da superfície rochosa e já fazem parte dela.

A tinta vermelha é constituída de hematita, em diferentes estados de oxidação; a amarela é goetita, um óxido de ferro hidratado; até o momento foram identificadas duas tintas brancas, uma é feita com caulinita e outra por gipsita; o preto também pode ter três constituições diferentes: carvão animal, carvão vegetal e óxido de manganês. Nos sítios localizados na área do afloramento calcário do Parque Nacional Serra da Capivara foi observado o uso do carvão animal, já nas zonas de formação arenítica, ele é vegetal; no sítio Alcobaça, no Parque Nacional Vale do Catimbau, em Pernambuco, encontrou-se a presença de óxido de manganês para o pigmento preto; o pigmento cinza encontrado em pinturas da Serra da Capivara é formado por uma mistura natural de pigmentos vermelho (hematita) e branco (caulinita); o pigmento azul, observado hoje em apenas um sítio da Serra da Capivara (Toca dos Veadinhos Azuis), na realidade, não foi elaborado em azul, trata-se de um pigmento preto constituído de carvão vegetal que, com o longo tempo em exposição, ocasionou o recobrimento da camada pictórica por um depósito mineral silicificado, oriundo da própria rocha, que dá hoje este aspecto azulado (Quadro 1).

QUADRO 1 – Pigmentos Rupestres do Brasil

| ESTADO | Hematita | Goetita | Óxido de Manganês | Gipsita | Carvão vegetal ou animal |
|----------------|----------|---------|-------------------|---------|--------------------------|
| Alagoas | X | X | | | |
| Bahia | X | X | | | |
| Ceará | X | X | | | |
| Pernambuco | X | X | X | | |
| Piauí | X | X | | X | X |
| R. G. do Norte | X | X | | | |

Os problemas de conservação

Os sítios de arte rupestre apresentam os mais diversos tipos de problemas de conservação; segundo a origem, há duas modalidades: uma ocorre de forma natural, ou seja, relacionada ao intemperismo ou meteorização; e a outra, a partir de ações antrópicas, que podem ser ocasionadas de modo acidental ou intencional (vandalismo). Em ambas, a ação pode ser de forma direta ou indireta.

Outra modalidade refere-se à abrangência do evento – se acomete o sítio inteiro ou está ligada à degradação do suporte rochoso ou, ainda, se relacionada à degradação do pigmento pré-histórico.

Uma terceira forma de caracterizá-los é quanto à composição química dos depósitos de alteração presentes nos sítios, os quais podem ser de natureza orgânica ou inorgânica.

Os problemas de conservação mais comuns nos sítios do Nordeste brasileiro são de origem natural, causados em razão de intempéries e por se encontrarem ao ar livre, em um suporte rochoso sensível, que passa por constantes trocas e alterações com o meio externo, por isso mesmo, sofrem bastantes processos de degradação.

Dentre os problemas do suporte rochoso, pode-se citar a presença de fraturas, fissuras, escoriações e escamações. Cada tipo de rocha, magmática (ígneas), sedimentar ou metamórfica, tem características específicas relacionadas ao modo de formação.

As rochas sofrem perturbações durante toda a sua gênese, quando um rearranjo dos componentes minerais forma um produto novo. Esse processo recebe o nome de diagênese.

Durante sua existência, a rocha está sempre sendo submetida a esforços de grande intensidade, que acarretarão alteração de forma, volume ou ambos. Essas alterações dependem da plasticidade da rocha e do meio em que ela está inserida, ou seja, uma rocha mais plástica tem a tendência de se dobrar, enquanto aquela que apresenta pouca ou nenhuma plasticidade se rompe, acompanhando a direção de reação ao esforço sofrido.

A presença de dobras (Figura 9), diáclases, fissura (Figura 10) e/ou fratura (Figura 11), falhas e foliações (Figura 12) indica as forças sofridas pela rocha no passado.



Figura 9 – Dobras – Sítio Xiquexique II – Carnaúba dos Dantas – Rio Grande do Norte.



Figura 10 – Fissura – Sítio Eloia – PARNA do Vale do Catimbau – Buíque – Pernambuco.



Figura 11 – Fratura – Sítio Alcobaça – PARNA do Vale do Catimbau – Buíque – Pernambuco.



FIGURA 12 – Foliações – Sítio Xiquexique I – Carnaúba dos Dantas – Rio Grande do Norte.

As rochas apresentam diferentes pontos de fraqueza, pois são formadas por cristais de comportamentos físico-químicos variados.

As dobras são ondulações ou encurvamentos produzidos nas rochas que apresentam plasticidade suficiente para evitar sua ruptura. Também podem ocorrer sobre rochas menos plásticas, para isso, o esforço aplicado deve ser lento e gradual.

A característica mais importante de rochas que se encontram intensamente dobradas é a sua foliação, ou seja, o conjunto de planos paralelos achatados ou ondulados produzidos pela deformação a que foram expostas. Normalmente são planos que se interceptam em ângulo reto em relação à estratificação dos sedimentos originais.

A fissura ou junta é uma diáclase que divide duas partes de bloco rochoso inteiro. Não apresenta deslocamento entre os blocos e pode ser encontrada em praticamente qualquer

afloramento. Quando se verifica movimento ou deslocamento ao longo das diáclases, estas se transformam em falhas.

A fratura ocorre quando uma formação se rompe em muitos locais formando diáclases, que indicam o início de uma série de transformações que irão alterar significativamente o afloramento.

As diáclases ajudam a acelerar a meteorização e o enfraquecimento da estrutura interna da rocha, uma vez que fornecem canais por onde a água e o ar conseguem atingir as profundezas do afloramento.

Uma falha é um acidente tectônico originado por fratura como resultado de tensões no interior da crosta terrestre, ao longo do deslocamento da rocha.

Entretanto, o maior inimigo da conservação dos sítios de arte rupestre é, sem dúvida, a água, que, de uma forma direta ou indireta, age acelerando a degradação, principalmente ligada à desintegração do suporte rochoso. A água em suas diferentes formas, superficial ou intersticial, pode agir de uma forma mecânica ou química, dissolvendo o cimento rochoso, lavando e arrastando pigmentos rupestres das pinturas ou transportando sais solúveis, insolúveis, micro e macropartículas, que findam por se depositar no suporte rochoso chegando até a recobrir painéis rupestres.

Outros vilões da conservação de sítios de arte rupestre são ligados ao clima como, por exemplo, grande variação de temperatura entre o dia e a noite ou entre o ar atmosférico e o suporte rochoso. O superaquecimento do suporte rochoso ocasiona a transformação no estado físico da água intersticial e a consequente pressão interna que finda por desagregar a rocha suporte da arte rupestre.

Depósitos ou eflorescências salinas: são manchas em geral esbranquiçadas formadas pela ação da água, que, após penetrar ou escorrer sobre a superfície rochosa, carrega consigo sais solúveis ou arrasta os insolúveis, ao secar, deixa os sais depositados no suporte rochoso (Figura 13). Tais depósitos podem apresentar coloração variada, desde branco até enegrecido, dependendo de sua constituição. Quando o ambiente está úmido, é muito propício à proliferação de microrganismos, o que deixará o local mais enegrecido (Figura 14).



Figura 13 – Eflorescência Salina – Sítio Toca do Vento – PARNA Serra da Capivara – Piauí.



Figura 14 – Proliferação de microrganismos – Sítio Itacoatiaras do Ingá – Ingá – Paraíba.

Biodepósitos: são definidos como depósitos de alteração de origem orgânica e podem ser ocasionados pela presença de líquens (Figura 15), vegetais (Figura 16), algas, bactérias, cachopas de marimbondos (Figura 17), ninhos de vespas, galerias de térmitas (Figura 18), excrementos de animais domésticos ou silvestres.



Figura 15 – Líquens – Sítio Loka das Cinzas – PARNA do Vale do Catimbau – Buíque – Pernambuco.



Figura 16 – Vegetação grimpante – Sítio Pedra do Cartório – PARNA de Sete Cidades – Piracuruca – Piauí.



Figura 17 – Cachopa de marimbondos – Sítio Bom Nome 3 – Pedra do Sapo – Pão de Açúcar – Alagoas.



Figura 18 – Galeria de térmitas – Sítio Ponta da Serra Negra – PARNA de Sete Cidades – Piracuruca – Piauí.

Outro grave problema encontrado com frequência em sítios de arte rupestre, que compromete a integridade do suporte rochoso e dos grafismos, é a ação antrópica. Essas ações são classificadas como acidentais ou intencionais (vandalismo). Em ambas, a ação pode ser de forma direta ou indireta (Figuras 19, 20, 21 e 22).



Figura 19 – Fuligem provocada pela combustão de querosene para retirada de cachopa de marimbondo – Sítio Loca das Cinzas – PARNA do Vale do Catimbau – Buíque – Pernambuco.



Figura 20 – Pichação com tinta acrílica – Sítio Pinturas do Grotão – Sento Sé – Bahia.



Figura 21 – Desplacamento intencional por vandalismo – Sítio Mirador de Parelhas – Parelhas – Rio Grande do Norte.



Figura 22 – Fuligem – forno para produção de farinha – Sítio Casa de Farinha – PARNA do Vale do Catimbau – Buíque – Pernambuco.

Como ação antrópica accidental direta, pode-se citar um ato muito comum entre os moradores do campo, que é a retirada de cachopa de marimbondo utilizando uma tocha embebida em querosene. A queima desse carburante resulta em fuligem que impregna a parede. Já a ação antrópica accidental indireta acontece, por exemplo, quando pequenos sítiantes preparam suas roças. O descontrole com o fogo, ou até mesmo a grande quantidade de fumaça, pode afetar a rocha e as pinturas.

Quanto à ação antrópica intencional indireta, pode-se citar a preparação de farinha em fornos próximos ao suporte rochoso. No entanto, a mais grave refere-se às ações intencionais diretas, que são consideradas atos de vandalismo. São mais frequentes as pichações com o mais variado tipo de produto possível, como: carvão, esmalte de unha, tinta a óleo ou sintética, giz, entre outros. Também ocorre, com menor frequência, a retirada de material para coleção ou até mesmo pelo simples ato de vandalismo.

As etapas do trabalho de conservação

Segundo Jacques Brunet (1981), conservar é o “[...] conjunto de atos destinados a prolongar a vida de uma obra ou de um objeto de arte. Necessita de investigação para eliminar as causas de alteração”.

Nesse sentido, o processo de conservação de um sítio arqueológico passa, obrigatoriamente, por três etapas de trabalho: o diagnóstico técnico, a intervenção de conservação e o monitoramento.

O diagnóstico técnico é a etapa mais demorada e mais importante de todo o processo, uma vez que depende de observações detalhadas de tudo o que diz respeito direta ou indiretamente ao sítio. Quanto mais minuciosa for esta tarefa, menor será o impacto causado pela intervenção de conservação. Procura investigar o objeto a ser conservado, tendo em vista os problemas a que ele está sujeito, e buscar entender as condições ideais de conservação.

Durante o diagnóstico é feito um levantamento da paisagem do entorno do sítio, os acidentes geográficos da região, as condições climáticas a que o sítio está exposto, a fauna e flora presentes, algum histórico sobre eventos relacionados ao sítio, a população do entorno, o estado de conservação do suporte rochoso, o estado de conservação dos grafismos e o ambiente do sítio propriamente.

Algumas medições são tomadas, como a localização do sítio, por meio de um GPS (*Global Point System*) para elaboração do georreferenciamento e medidas colorimétricas das pinturas segundo o código Münsell ou um espectrocolorímetro. Segue-se com medidas termo-higrométricas do ar e das superfícies rochosas internas e externas, bem como da luminosidade e radiação UV e IV presente nos sítios. Pode-se proceder à coleta de amostras para análises e/ou exames laboratoriais, seguida por uma minuciosa coleta de imagens fotográficas, tendo como objetos o suporte rochoso, os agentes degradadores, os grafismos rupestres e o entorno, utilizando escalas centimétricas e colorimétricas (padrão IFRAO).

Preliminarmente, algumas análises podem ser feitas durante a elaboração do diagnóstico técnico, a fim de se conhecer a composição dos pigmentos pré-históricos ou dos depósitos de

alteração presentes nos sítios. A mais utilizada atualmente é a espectroscopia de fluorescência de Raios X portátil, entretanto, como se trata de um pigmento bastante heterogêneo, é necessária a realização de outras análises complementares como, por exemplo, espectroscopia Raman portátil e Espectrofotometria Mössbauer portátil – MIMOS II (Figuras 23, 24 e 25).



Figuras 23, 24 e 25 – Espectrômetro Mössbauer portátil – (MIMOS II).

Em campo, algumas informações sobre o estado de conservação já são detectadas, e tudo é minuciosamente anotado em uma ficha técnica de conservação elaborada justamente para este fim. Caso haja coleta de amostras, esta deve ser precedida de uma questão muito precisa, que justifique a realização de tal agressão. O resultado de tais exames e análises gera um documento chamado “mapa de danos”, que será o instrumento que dirigirá as ações da etapa de intervenção de conservação.

Em laboratório, análises e exames são executados. Os métodos e técnicas utilizados nesta fase são os mais variados possíveis, dependem muito das observações feitas em campo e das questões a que se tem a responder.

É nesse momento que as técnicas das ciências exatas são utilizadas a fim de complementar informações sobre a composição elementar, estrutural e/ou mineralógica como, por exemplo, a espectroscopia por Dispersão em Energia (EDXRF); a Emissão de Raios X Induzidos por Partículas (PIXE); a Espectroscopia Mössbauer (EM); a Espectroscopia Raman (ER); a Difração de Raios X (XRD); a Microscopia Eletrônica de Varredura (MEV)/EDS; e a Radiografia Digital.

Nem sempre é necessário utilizar todas essas técnicas para efetuar um trabalho de conservação. É fundamental sempre se questionar sobre o motivo que nos leva a realizar uma ou outra análise.

O importante é sempre optar por técnicas não destrutivas, que requeiram a menor quantidade possível de amostras e que forneçam resultados seguros.

Dependendo dos resultados alcançados, verifica-se a viabilidade ou não de praticar a intervenção de conservação. É importante lembrar que às vezes o mais recomendável para um sítio seja não intervir, ou seja, a intervenção não é uma etapa obrigatória.

O diagnóstico técnico minucioso tem o objetivo primordial de prorrogar a vida de tão valioso patrimônio cultural.

De posse do diagnóstico técnico, contendo o mapa de danos e o resultado dos exames e das análises, se recomendável, dar-se-á início à intervenção. Tal atividade pode constar de diferentes ações como, por exemplo, a limpeza dos sítios e dos painéis com pinturas rupestres. Tal procedimento deve ser preferencialmente mecânico e não químico. Deve prever a retirada de vegetação viva e morta (madeira e folhas secas) que estiver em contato com os painéis rupestres pré-históricos.

A limpeza pode constar também da remoção de manchas, ninhos e galerias de insetos construtores e de quaisquer outros depósitos que impeçam a leitura dos grafismos pré-históricos. Em casos específicos, pode-se proceder à retirada de biodepósitos do tipo microrganismos, mas é imprescindível a identificação das espécies por um especialista da área para poder efetuar o tratamento correto.

Quando houver no suporte rochoso problemas de deslocamentos, fissuras ou fraturas, é recomendável a realização de consolidações a fim de evitar a perda de placas com pinturas pré-históricas. Para tanto se deve preparar argamassa com o pó da pedra local, ou seja, o sedimento formado pela desagregação do suporte rochoso. Para dar liga, recomenda-se o uso de produtos adequados ao tipo de rocha com que se vai trabalhar. Cada tipo de rocha exige uma argamassa específica.

É comum acontecer passagem de água sobre painéis rupestres provocando a dissolução de pigmentos pré-históricos e a consequente destruição dos grafismos, portanto é aconselhável a instalação de calhas artificiais e pingadeiras no alto da parede com a finalidade de desviar o escoamento da arte rupestre. As Figuras 26 e 27 ilustram uma sequência de pingadeiras instaladas no sítio Mirador de Parelhas, no Rio Grande do Norte. Ressalta-se que cada modelo de calha deve ser feito de acordo com as especificações do lugar.



Figura 26 – Instalação de pingadeiras – Sítio Mirador de Parelhas – Parelhas – Rio Grande do Norte.



Figura 27 – Após a instalação de pingadeiras – Sítio Mirador de Parelhas – Parelhas – Rio Grande do Norte.

O entorno de cada sítio deverá receber serviços de limpeza retirando-se o lixo e a vegetação imprópria (que possa colocar em risco a integridade dos registros rupestres). Se for preciso, também serão construídos arrimos ou calhas para escoar as águas pluviais ou quaisquer outras estruturas para garantir a integridade dos sítios.

Os procedimentos de campo deverão estar em consonância com a metodologia proposta, considerando as especificidades culturais e ambientais da área em estudo.

O monitoramento é a última etapa do trabalho de conservação e consiste no acompanhamento evolutivo dos eventos a que o sítio está exposto, bem como na manutenção das ações de intervenção de conservação impostas.

A seguir, trataremos cada um dos casos acima, exemplificando com sítios do Nordeste brasileiro trabalhados por nossa equipe.

Alguns trabalhos realizados em sítios do nordeste brasileiro

Os trabalhos de conservação de arte rupestre realizados no Brasil até o momento seguiram as orientações recomendadas pelo Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques (LRMH) da França, liderado por Jacques Brunet (1981). Aqui tiveram início em sítios do Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, na década de 90, e atualmente realizados em vários sítios do país, principalmente no Nordeste brasileiro (Figuras de 28 a 45).

Antes



Figura 28 – Pichação – Sítio Pedra do Castelo – Castelo do Piauí – Piauí.

Depois



Figura 29 – Após intervenção.



Figura 30 – Pichação – Sítio Pedra do Castelo – Castelo do Piauí.



Figura 31 – Após intervenção.



Figura 32 – Raízes grimpantes – Sítio Arco do Covão – Caxingó – Piauí.



Figura 33 – Após intervenção.



Figura 34 – Cachopa de marimbondos – Sítio Loca das Cinzas – PARNA do Vale do Catimbau – Buíque – Pernambuco.



Figura 35 – Após intervenção.

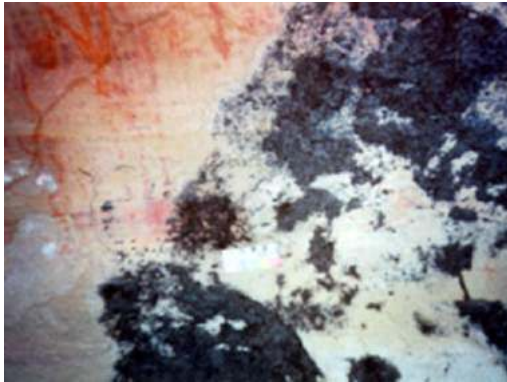


Figura 36 – Biodepósitos – Sítio Salão do Pajé – PARNA de Sete Cidades – Piracuruca – Piauí.

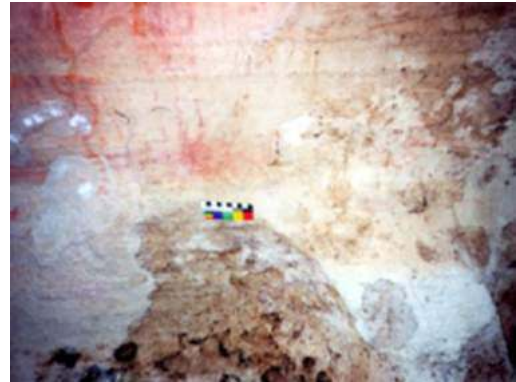


Figura 37 – Após intervenção.

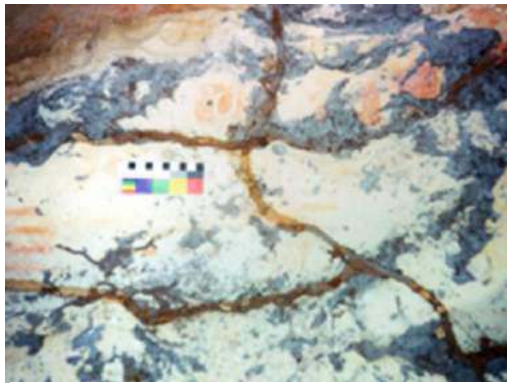


Figura 38 – Galeria de térmitas – Sítio Gruta do Pajé – PARNA de Sete Cidades – Piracuruca – Piauí.

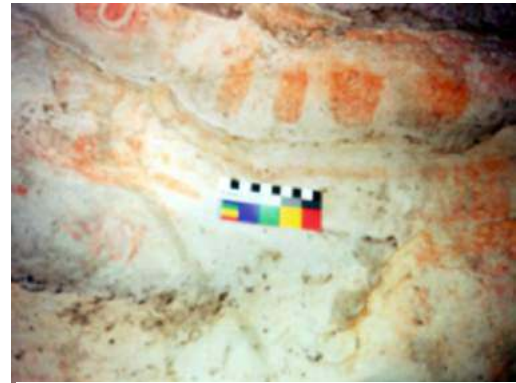


Figura 39 – Após intervenção.



Figura 40 – Raízes grimpantes – Sítio Pedra do Cartório – PARNA de Sete Cidades – Piracuruca – Piauí.

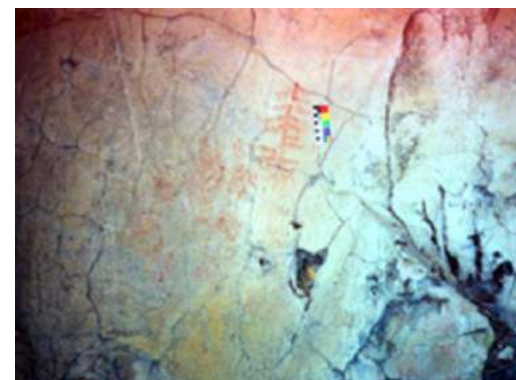


Figura 41 – Após intervenção.



Figura 42 – Depósito de alteração – Sítio Itacoatiaras do Ingá – Ingá – Paraíba.



Figura 43 – Após intervenção.

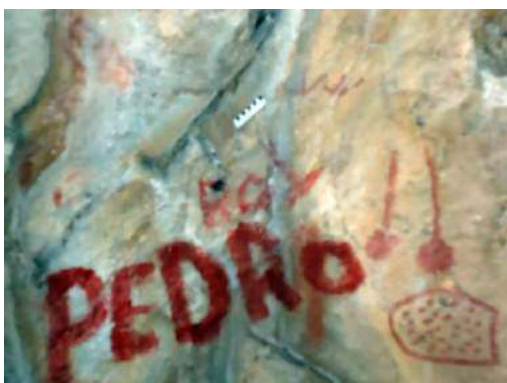


Figura 44 – Pichação – Sítio Pinturas do Grotão – Sento Sé – Bahia.



Figura 45 – Após intervenção.

Monitoramento dos sítios



Figura 46 – Monitoramento de variação de temperatura.



Figura 47 – Observação com microscópio portátil.

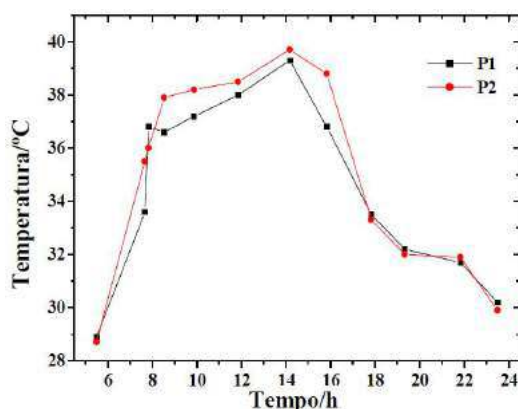


Figura 48 – Gráfico da temperatura atuante no substrato rochoso.

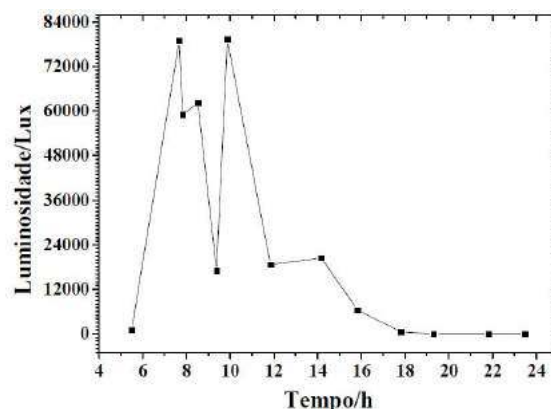


Figura 49 – Gráfico da variação de luminosidade diária.

Ao findar o presente documento, colocamos uma pergunta ao leitor, **QUEM DE FATO CONSERVA OS SÍTIOS DE ARTE RUPESTRE?** O pesquisador, o restaurador ou o camponês que vive em suas vizinhanças e tem uma relação diária com eles? Portanto *“é imprescindível integrá-lo em qualquer ação preservacionista, senão de nada adiantam os trabalhos e o resultado pode ser catastrófico”*. Precisamos sempre nos questionar: “Por que” e “para quem” conservamos tais patrimônios? Qual a importância desses sítios para os habitantes atuais que vivem em seus arredores? Eles consideram necessárias tais ações? Não podemos deixar de responder a estas questões e sempre encontrar uma maneira de integrá-los em todas as etapas do trabalho. Senão, o mais recomendável é não fazer nada!

Referências

BICHO, NUNO FERREIRA. **Manual de Arqueologia Pré-Histórica**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BRUNET J. “Presentación de la Conservación del arte rupestre prehistórico en Francia”, **Contribuciones al estudio del arte rupestre sudamericano** nº 4, 1995, SIARB, Bolívia.

BRUNET, J.; DANGAS, I.; VIDAL, P.; VOUVE, J. **La conservation de l'art des cavernes et des abris, Section Française de l'Institut International de Conservation**, 1990, Champs sur Marne-França, 32 pág.

BRUNET, J.; DEMAILLY, S.; VIDA, P. “Etude de prélèvements de peintures rupestres du Tassili N'Ajjer”, **Anais da Sétima Reunião do ICCOM**, 1984, pag. 84.24.1 - 84.24.5.

BRUNET, J. e VIDAL, P. “Surveillance de l'évolution pariétale par photographie stéréoscopique au Tassili N'Ajjer (Algérie)” **Réunion Internationale sur la Conservation et la Documentation de l'Art**

Rupestre Méditerranéenne, Barcelone - Saragosse - Espanha, 27 nov. - 03 Dez 1984, ICOM, 13 pág.

BRUNET, VIDAL E VOUVE **Conservation de l'art rupestre: deux études, glossaire illustré**, UNESCO, 1985, Paris.

Cadernos Técnicos 1. Brasília: Ministério da Cultura, Programa Monumenta, 2005. 76p.

CASTRO, Sônia Rabello de. **Coletânea de Leis sobre o Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, 2006. 320p.

DANTAS, Azevedo. "Indícios de uma civilização antiquíssima". DELPHIM, Carlos Fernando de Moura. **"Relatório Técnico"** im memo de Jeanne Fonseca Leite Nesi, 3ª SR II -4ª SR/IPHAN, de 19.11.96.

Ficha de Levantamento de Sítios Arqueológicos. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Instituto de Antropologia "Câmara Cascudo". Departamento de Arqueologia.

DOMINGO, Inês et al. **Manual de Campo del arqueólogo**. Madri: Ed. Ariel, 2010.

GOMIDE, José Hailon; SILVA, Patrícia Reis da; BRAGA, Sylvia Maria Nelo. **Manual de Elaboração de Projetos de Preservação do Patrimônio Cultural**.

JORGE, Vítor Oliveira. **Arqueologia, patrimônio e cultura**. 2. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

LAGE, M. C. S. M.; CAVALCANTE, L. C. D.; GONÇALVES, A. S. *Intervenção de conservação no Sítio Pequeno - Parque Nacional de Sete Cidades, Piauí- Brasil*. **Fundamentos**, São Raimundo Nonato (PI), v.1, n.6, p.115 a 124, 2007.

LAGE, Maria Conceição Soares Meneses. A conservação de sítios de arte rupestre. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 33 – Patrimônio Arqueológico: o desafio da preservação. Brasília: IPHAN, 2007.

LAGE, Maria Conceição Soares Meneses. Dating of the Prehistoric Paintings of the Archaeological Área of the Serra da Capivara National Park. In: Matthias Strecker and Paul Bahn (eds.). **Dating and the earliest known Rock Art**. Oxford: Oxbow Books, p. 49-52, 1999.

LAGE, Maria Conceição Soares Meneses; SILVA, Jacionira Coêlho; MAGALHÃES, Sônia Maria C; LAGE, Ana Luisa M.; CAVALCANTE, Luís Carlos D. **Levantamento arqueológico na área da Barragem de Castelo do Piauí**. Comunicação. (Digital). I Cong. Intern. da SAB, XIV Cong. da SAB, III Encontro do IPHAN e Arqueólogos. Florianópolis: UFSC. 2007.

LAGE, W. **As gravuras rupestres do sítio Bebidinha, Buriti dos Montes – Piauí: documentação, análise da linguagem visual e levantamento sobre o estado geral de conservação**. 2013. Dissertação (mestrado em Antropologia e Arqueologia) – Universidade Federal do Piauí. Teresina. 2013.

LAMING EMPERAIRE, A. **La signification de l'art rupestre paléolithique**. Paris: Picard. 1962.

MAGALHÃES, Sônia Maria C. **Grafismos rupestres e história: interfaces**. Comunicação. XXIV Simpósio Nacional de História. São Leopoldo (RS): UNISINOS, 2007.

MANNONI, Tiziano; GIANNICHEDDA, Enrico. **Arqueologia: Materiais, Objetos e producciones**. Barcelona: Ed. Ariel Prehistoria. 2007.

MARTIN, Gabriela. **"Pré-história do Nordeste do Brasil"**. Recife, Editora Universitária/UFPE, 2008, 460 p, il., 5ª. Edição, Recife.

MARTIN, Gabriela. **Pré-História do Nordeste do Brasil**. Recife: Editora Universitária/UFPE, 2005.

MARTÍNEZ, VÍCTOR M. FERNANDEZ. **Teoría y método de la arqueología**. Madrid: Editoria Síntesis, 2000.

PORTELLI, Alessandro. O Que Faz A História Oral Diferente. *In: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História*, n.º 14, São Paulo. 1997.

PROUS, André. **Arqueologia Brasileira**. Brasília: Ed. UNB, 1992.

ROSKAMS, STEVE. **Excavation**. Cambridge: University Press, 2001.

SILVA, J. Coelho; ROCHA, Alessandra S. Arqueologia, patrimônio e ambiente cultural. Alguns aspectos legais. **Clio Arqueológica**, n. 17. (Digital). Recife: UFPE, p. 6-16, 2004.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: História Oral**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.

Apêndice

Programação do Seminário “Museologia, Musealização e Coleções: conexões para reflexão sobre o patrimônio”

Datas: 12 a 16 de maio de 2014

Local: Auditório Paulo Freire
Centro de Ciências Humanas e Sociais
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Av. Pasteur, 458 – Urca, Rio de Janeiro – RJ

- Dia 12/05, 18 horas

Musealização e Patrimonialização: conceitos e práticas

Diana Farjalla Correia Lima - Departamento de Estudos e Processos Museológicos/ UNIRIO e Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio/ UNIRIO - MAST
Lygia Segala – Programa de Pós-Graduação em Antropologia/ UFF

- Dia 13/05, 09 horas

Coleções: fissões, autonomia e energia

Bruno Brulon Soares - Departamento de Estudos e Processos Museológicos/ UNIRIO
Daniel Barreto da Silva – Museu Nacional de Belas Artes/ IBRAM – MinC
Laura Abreu - Museu Nacional de Belas Artes/ IBRAM – MinC
Mariana Estelilita Lins – Instituto Rubens Gerchman

- Dia 14/05, 09 horas

Meio Ambiente, Paisagem e Desenvolvimento: as múltiplas relações do patrimônio verde

Tereza Scheiner - Departamento de Estudos e Processos Museológicos/ UNIRIO e Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio/ UNIRIO - MAST
Luiz Prado – Consultor do Banco Mundial

- Dia 14/05, 14 horas

Coleções e Sítios Arqueológicos Musealizados: desafios para a gestão e socialização do patrimônio

Cláudia Rodrigues Carvalho - Museu Nacional/ UFRJ
Vera Mangas da Silva – Coordenação de Patrimônio Musealizado/ IBRAM – MinC
Maria Cristina Oliveira Bruno – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia e Museu de Arqueologia e Etnologia/ USP
Gilson Rambelli – Departamento de Arqueologia/ UFS

Fabiana Comerlato – Centro de Artes, Humanidades e Letras/ UFRB

Alejandra Saladino – Museu da República/ IBRAM – MinC, Departamento de Estudos e Processos Museológicos/ UNIRIO e Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio/ UNIRIO – MAST

- Dia 16/05, 14 horas

Conservar para Conectar: o desafio no que tange as coleções arqueológicas

Conceição Soares Meneses Lage – Centro de Ciências da Natureza/ UFPI

Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos – Museu da Arqueologia e Etnologia/ UFBA

Marcus Granato – Museu de Astronomia e Ciências Afins/ MCTI e Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio/ UNIRIO - MAST

Apoio



Realização



Ministério da
Cultura

Ministério da
Educação



Realização



MINISTÉRIO DA
EDUCAÇÃO



Apoio



PREFEITURA DO RIO
Secretaria Municipal
de Cultura