

# O conceito de ruína nas coleções dos museus de ciências e história natural

## The concept of ruin in the collections of museums of science and natural history

Mário Anacleto de Sousa Júnior<sup>1</sup>

### RESUMO

O armazenamento, o trânsito e a exibição dos objetos que constituem os acervos pertencentes às coleções dos museus de ciências e história natural constituem-se de procedimentos condicionantes e determinantes para a sua conservação e preservação. No momento em que analisamos a interação desses acervos e seus materiais constitutivos considerando o manuseio, as condições climáticas e o transcurso do tempo, os seus respectivos estados de conservação e as diretivas de preservação adotadas pelas instituições museológicas se tornam evidentes.

Torna-se cada vez menos aceitável a possibilidade de intervenções de restauração na maioria dos casos de deterioração apresentados nos citados acervos, dado ao aspecto documental por um lado e, por outro, a possibilidade ou a necessidade de reposições. Casos que envolvem o aspecto documental são mais complexos e definidos pela perda total da informação contida e aportada ao objeto já patrimonializado e musealizado.

A partir deste ponto propomos uma discussão sobre o conceito de ruína nesses acervos com um olhar para a História da conservação e restauração de bens culturais e para a História dos museus e suas coleções, no momento que indagamos sobre quais relações existem entre o envelhecimento e a informação, a total degradação do objeto causando inexoravelmente a sua perda irreversível e a possibilidade iminente da perda da informação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Acervos, museus de ciências, conservação, deterioração, ruína, perda da informação.

---

<sup>1</sup> Ph.D. Ciência e Restauração do Patrimônio Artístico-Histórico pela UPV – Espanha, Conservador-Restaurador do Centro de Museologia e Conservação do MHNJB - UFMG. mariosousajunior@yahoo.com.br.

## ABSTRACT

Storage, transit, and exhibition of objects belonging to the collections of museums of science and natural history constitute the conditioning and determining procedures for conservation and preservation. By the time we analyze the interaction of these collections and their constituent materials considering the handling, the weather and the passage of time, their respective states of conservation and preservation policies adopted by museological institutions become evident.

It becomes increasingly less acceptable, the possibility of restoration interventions in most cases of decay presented in collections cited because the documentary aspect is especially important on one hand and, on the other, the possibility or necessity for replenishments. Cases involving the documentary aspect are more complex and defined by the total loss of the information contained and inserted in the object already propertyed and musealized.

From this point we propose a discussion about the concept of ruin in these collections looking for the history of conservation and restoration of cultural property and the history of museums and their collections, when you inquire about what relationships exist between aging and information, the total degradation of the object inexorably causing its irreversible loss and the imminent possibility of the loss of information.

**KEYWORDS:** Collections, science museums, conservation, decay, ruin, loss of information.

## INTRODUÇÃO

Antecedendo a investigação sobre o tema da *ruína*, colocamos umas perguntas que, a princípio, nos indicarão uma direção de análises ante às distintas possibilidades de abordagem.

Até que ponto a degradação pode ser paralisada pela conservação e/ou restauração? A partir desta indagação, outras mais se concretizam sobre uma realidade, a de que os conservadores-restauradores enfrentam: Por que seguimos armazenando e conservando objetos que perderam seus significados originais? Estas reflexões, ao final, nos direcionam à pergunta que agora tentamos responder: Até que ponto a perda

da *matéria* pode se aproximar da perda da *informação* quando seus significados deixaram de existir?

Desde sempre o conservador-restaurador tem sido consciente da possibilidade concreta de que um objeto se deteriore até o ponto de aproximar-se do estado de ruína, mas não se disponha a estudar o problema nem a tocar no objeto. Neste sentido, a conservação e a restauração dos objetos constantes nos acervos de museus de ciências e história natural se convertem em um problema, tanto para os profissionais que os conservam e os preservam, assim como para as instituições que os colecionam, os exibem e os armazenam. O tema indica a necessidade de propor novos caminhos para a preservação do legado arqueológico, paleontológico, etnográfico, zoológico e botânico a medida que as formas tradicionais e usuais de atuação apresentam esse esgotamento de possibilidades gerado pela grande variedade de materiais cujas naturezas são, na maioria das vezes, inconciliáveis no que se refere à permanência e estabilidade. É notória a variedade de casos que se aproximam do tema e que são expostos e publicitados no âmbito de congressos, seminários, jornadas ou eventos específicos organizados por instituições de pesquisas e museus, fóruns onde os conservadores-restauradores podem explicar suas respectivas atuações. Evidenciar as limitações advindas dos objetos que se encaixam no conceito de ruína e o estresse a que estiveram expostos ao tomar decisões que, em muitos casos, houve a necessidade de definir pontos chave de atuação em detrimento de outros. Tais decisões abarcam tanto os aspectos técnicos e institucionais como também os aspectos pessoais e, por que não dizer, éticos, onde o contexto e a situação assim o exigem.

A necessidade imperativa de administrar conflitos, talvez seja o aspecto mais importante e desgastante nestes casos pois será o conservador-restaurador chamado para dialogar com as instituições envolvidas para expor, explicar e argumentar sobre as impossibilidades técnico-materiais advindas do fato gerador da deterioração e suas implicações (PETERS, 2016). Deteriorações que geralmente são produtos de causas externas à sua atuação e provavelmente ocasionadas por

antigas formas de acondicionamentos, manuseios, armazenamentos e de transportes inadequados que os objetos estiveram expostos no transcurso de um tempo compreendido entre o momento em que foram extraídos dos seus respectivos locais de origem ou na natureza. Seja por escavações arqueológicas ou paleontológicas, por coleta de espécimes vegetais ou por capturas zoológicas quando esses são devidamente tratados, documentados, catalogados e inventariados e o momento em que foram efetivamente anexados às coleções.

## **O conceito de ruína através dos seus significados**

Nossa concepção de mundo, nossas cidades, nosso conhecimento em qualquer âmbito da vida é um universo fragmentado, descontínuo, desconexo e às vezes, incompreensível. Para alguém que se detenha e contemple o mundo desde uma posição desinteressada, como espectador e não como protagonista, este lhe apresentará como um espetáculo de absurdos e fantasmagorias.

Neste contexto, as ruínas formam parte desse universo e comportam também os conceitos advindos de distintas disciplinas, as quais tem uma relação muito próxima com a arqueologia, a arquitetura, a estética, a filosofia, a museologia e a conservação e restauração.

As ruínas são restos de algo que não conhecemos exatamente, de algo que alguma vez esteve ali, pleno de sentido e funcionalidade, mas que agora somos incapazes de reconstruir. As ruínas se traduzem por fragmentos, partes desconexas, que escapam a uma visão de conjunto ou relato, a um saber organizado e racional. Por esta razão incitam a imaginação para que esta recomponha os fragmentos como um quebra-cabeças de peças que faltam. Como destaca Ustárroz (1997) “piezas conceptuales, técnicas o formales donde la imagen final no es unívoca y tampoco predeterminada”. As ruínas possuem também uma dimensão onírica porque são espaços para a fantasia e a especulação imaginativa, um convite à arte de construir ou reconstruir mentalmente.

Diante destes sentimentos, duas perguntas iniciais são aqui expostas: Porque a contemplação das ruínas ainda nos produz assombro, temor, mas também prazer? Existe algo nas imagens de destruição que nos leva a esse prazer estético? A presença do trágico e do arruinado nos objetos culturais nos faz indagar sobre a transfiguração do simbólico e mais além, sobre a categorização estética adquirida por estes objetos. O conceito de ruína de acordo com Soriau (1998), “ruína, do latim ruina, tem conservado seus dois significados: derrubamento e escombros resultantes do mesmo; ambos em sentido próprio e figurado”, neste caso o autor somente o considera como termo estético quando faz referência aos vestígios de um edifício parcialmente destruído.

Para Cirlot (1991) o conceito “se circunscreve em seu sentido simbólico, isto é, a destruição como significado obvio e literal, a vida morta”. Nestes termos faz também referência aos sentimentos, ideias, ligações que não tem o calor da vida, mas, todavia, necessitam de uma utilidade e função, a ordem da existência e do pensamento, saturada do passado e de uma realidade em destruição pelo passar do tempo. Para este autor, as ruínas constituem um símbolo equivalente ao aspecto biológico das mutilações.

Segundo Calvo (1997) “é um edifício ou conjunto de construções em avançado estado de destruição. Em alguns momentos, como na época romântica, adquiriram um grande valor simbólico, chegando a defender entre os critérios de conservação da ruína, como propugnou Ruskin, sem intervenção alguma”. Se trataria, neste caso, de uma definição mais próxima à conservação e à preservação ressaltando a menção a John Ruskin (1819–1900), importante escritor e crítico de arte, um dos primeiros em iniciar a discussão sobre o conceito de ruína e as intervenções levadas a cabo e aos critérios adotados em detrimento do tempo transcorrido.

É verdade que o conceito de ruína se aproxima a outros dois conceitos que se relacionam e se contrapõem entre si. O conceito do construído e destruído, o vertical e horizontal, constituindo assim momentos que pertencem as ruínas em seu ciclo de nascimento, esplendor,

decadência, morte, esquecimento e renascimento. Por outro lado Sousa Jr. (2019) menciona que temos também as ideias de razão e sentimento que levam à contemplação do belo e do sublime evocando assim o juízo crítico pela valorização da experiência estética, uma ideia de um sistema direcionado ao processo de ordem e entropia e, por consequência, de quietude e exaltação até o ponto de chegar à melancolia.

O conceito de ruína enfocado através da filosofia suscita diretamente outros dois, o *fragmento* e o *tempo* transcorrido no qual Hegel (2004) faz uma referência muito significativa, “o que nos oprime é que a mais rica figura, a vida mais bela encontra seu ocaso na história. Na história caminhamos entre as ruínas do egrégio”. O fragmento é aqui retomado como documento e mais ainda, documento da história e melhor, da história escrita criando a possibilidade de destacar o elemento durável, presente na superabundância das figuras apresentadas pela contingência, tendo em conta que no pensamento hegeliano, a razão identifica história e filosofia, e ambas se mesclam com ela. Em Benjamin (1990) as ruínas adquirem um significado alegórico para chegar à eternidade, diversamente do símbolo que procura o sentido próprio das coisas e uma redenção transcendente eternizando sua significação de coisa viva, buscando seu sentido verdadeiro e único. A alegoria faz morrer a intenção original dos objetos necessitando desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes, descontextualizados de seus meios. As coisas surgem como mortas, privadas de suas vidas, isto é, assegura a eternidade das coisas através da sua morte, sua descontextualização, na possibilidade de recriação de novos e infinitos sentidos.

De todos modos, o conceito de ruína sempre esteve presente nas mais diversas áreas do conhecimento humano em todos os tempos. Os critérios para defini-la também variam com as culturas e muito diretamente com a função social e constituição material dos objetos que a configuram como tal.

No século XX a humanidade presencia duas guerras que, ao final, produziram uma série de ruínas adicionando perdas às existentes

e anexando outras novas ao patrimônio histórico e artístico em todo o contexto europeu onde se constituiu o campo de batalha. As imagens geradas por tais ruínas foram também incorporadas às obras de arte, tanto no campo figurativo como em abstrações referidas aos fragmentos arruinados que, direta ou indiretamente, os artistas viveram e, em muitos casos, foram experimentados também pelas gerações posteriores. As ruínas advindas do conflito geraram também a discussão sobre os critérios de intervenção que deveriam seguir, caso muito especial foi a reconstrução do centro histórico da cidade de Varsóvia, Polônia, depois da destruição ocasionados pelos bombardeios aéreos, assim como outras edificações e monumentos nas cidades alemãs como Dresden, por exemplo.

Nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial na qual se provocaram tantas destruições, as teorias científicas e filosóficas do restauro entraram em crise exigindo um novo planejamento de ações para a conservação e restauração do patrimônio edificado. Neste momento são lançadas as bases para a teoria do “restauro crítico” formulada por Cesare Brandi (1906-1986) e pronunciada em 1948 quando já ocupava a direção do Instituto Central de Restauro em Roma. Os dois conceitos chaves da teoria brandiana podem ser compreendidos a partir das instâncias estética e histórica pelos quais os objetos artísticos e, conseqüentemente, os patrimônios edificados são regidos, incluindo as ruínas nesta conceituação. O testemunho em que se fundamenta a ruína é a ela conferido pela “instância histórica” um reconhecimento que exclui qualquer intervenção direta que não seja sua conservação e proteção, como menciona o próprio Brandi (2011) “será esteticamente uma ruína qualquer resto de uma obra de arte que não possa ser devolvida a sua unidade potencial sem que a obra se converta em uma cópia o uma falsificação de si mesma”. Assim como a teoria brandiana define que, antes de tudo, as ruínas devem ser consideradas como documentos históricos, o conceito ruskiniano de ruína também ressalta a anti-intervenção por um lado, e por outro, o respeito ao transcurso do tempo, tratado pelo brandismo como um aspecto fenomenológico denominado duração

e intimamente ligado aos objetos artísticos quando nos referimos a seu tempo de criação, seu tempo de reconhecimento consciente pelo espectador e, ao final, o tempo de sua presença consciente como presente histórico. Estes três tempos definirão outros tipos de ruínas, inclusive naturais, onde a perda da imagem e o intento de recuperação do estado original suporia uma falsificação histórica com a supressão do tempo do seu reconhecimento consciente por parte do espectador. A instância estética também seria afetada porque, segundo a teoria, a intervenção geraria uma nova obra já que o ato de criação é único e não repetível.

As ruínas são efetivamente consideradas bens culturais, mas não são mencionadas diretamente na Convenção de Haya da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), de 1954, onde são estabelecidas três categorias. Dentro delas poderemos citar a primeira na qual se encaixam como bens imóveis que apresentam uma grande importância para o patrimônio cultural dos povos, como os monumentos de arquitetura, de arte ou de história, religiosos ou laicos, os sítios arqueológicos, os conjuntos de construções que, enquanto tais apresentam um interesse artístico, histórico ou arqueológico, assim como as coleções importantes de livros, de arquivos ou de reprodução de bens definidos previamente. Na convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial da UNESCO, de 1972, se estabelece a divisão dos bens entre “bens culturais” e “bens naturais”. Entre os primeiros que integram o “patrimônio cultural”, a Convenção de Paris da UNESCO estabelece os seguintes termos “monumentos”, obras arquitetônicas, de escultura ou pinturas monumentais, elementos ou estruturas de caráter arqueológico, inscrições, cavernas e grupos de elementos, que tenham um valor universal desde o ponto de vista da história, da arte ou da ciência, “conjuntos”, grupos de construções, separadas ou reunidas, cuja arquitetura, unidade e integração na paisagem lhes dê um valor universal excepcional desde o ponto de vista da história, da arte ou da ciência e “lugares”, obras do ser humano e obras conjuntas do ser humano e da natureza, assim como as zonas, incluídos os lugares



arqueológicos que tenham valor universal excepcional desde o ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico. Dentre todas estas terminologias de bens listados, as ruínas poderão estar apresentadas quando aproximamos do conceito de bens protegidos. A partir dos anos de 1970 surgirá uma nova vertente da conservação tendo como principal representante Marco Dezzi Bardeschi (1934-2018) que propõe uma doutrina baseada na “conservação integral” muito próxima aos pensamentos ruskinianos da não intervenção, em um intento de estrita conservação da autenticidade da matéria atrasando ou freando assim o processo natural de deterioração e degradação a partir da aplicação de métodos científicos e não à restauração como prática corrente. Neste sentido as ruínas adquirem um valor inquestionável no que se refere à preservação e manutenção enquanto patrimônio cultural.

No cenário da conservação e restauração, um dos documentos mais importantes a citar neste momento é o Documento ou Carta de Nara onde se trata da diversidade cultural e do patrimônio, seu valor e sua autenticidade. Este documento foi elaborado na Convenção do Patrimônio Mundial realizada em Nara, Japão, no ano de 1994 e em cooperação com a UNESCO, o Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauo de Bens Culturais (ICCROM) e o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS). Através deste documento, o conceito de ruína toma uma dimensão diversa em relação a outras culturas. A Carta de Nara põe em evidência a conservação da “autenticidade” de cada cultura respeitando seus conceitos, critérios e mentalidades traduzindo assim os significados e valores que cada cultura estabelece de seu próprio legado cultural. De acordo com Ignácio González-Varas (2008), “existem culturas distintas da ocidental que cifram o respeito à “autenticidade” de seu patrimônio cultural em elementos diferentes da estrita “conservação da matéria”, de que está constituído o objeto, se conserva somente as técnicas de construção”.

## **Breve histórico da museologia e da conservação no contexto brasileiro**

As primeiras instituições museológicas brasileiras datam do século XIX iniciadas com a criação, em 1818, do Museu Real, atual Museu Nacional, cujo acervo se compunha de uma pequena coleção de história natural doada por D. João VI e que adquiriu caráter científico somente no final do século XIX. Na segunda metade desse século, foram criados o Museu Paranaense, em 1876, o Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, em 1894, destacando-se nesse cenário dos museus etnológicos, o Museu Paraense Emílio Goeldi, fundado em 1866 por iniciativa de uma instituição privada sendo transferido para o Estado em 1871 e reinaugurado em 1891. E o Museu Paulista, conhecido como Museu do Ipiranga e fundado em 1894.

Como o Museu Nacional, os museus Emílio Goeldi e Paulista seguem o modelo de museu etnológico difundido em todo o mundo entre o último quartel do século XIX e primeiro do XX. Caracterizados pelo enciclopedismo, eram museus dedicados às pesquisas em ciências naturais, voltados para a coleta, o estudo e a exibição de coleções naturais de etnologia, paleontologia e arqueologia. Estes três museus exerceram papel importante na preservação das riquezas locais e nacionais, contribuindo com a produção intelectual e a prática das chamadas ciências naturais. Tinham como paradigma a teoria da evolução biológica, desenvolvendo estudos de interpretação à luz da evolução social, base para a nascente antropologia que, ao buscarem discutir o homem brasileiro através de critérios naturalistas, essas instituições contribuíram decisivamente para a divulgação de teorias raciais tão em voga no século XIX.

Neste mesmo século verificam-se dois modelos de museus: aqueles erigidos na história e cultura nacional, de caráter celebrativo, como menciona Poulot (2001):

“A partir da Revolução, diferentes processos - da invenção do museu à invenção do monumento histórico, desde a

reconfiguração da arqueologia aos sucessos do romance histórico - inventaram uma tradição patrimonial que remete à nova coletividade nacional e, durante muito tempo, irá permanecer como a base das atitudes francesas diante da herança”.

Tendo como exemplo o Museu do Louvre e os que surgiram como resultado do movimento científico, voltados para a pré-história, a arqueologia e a etnologia, a exemplo do Museu Britânico.

No Brasil, os museus enciclopédicos, voltados para diversos aspectos do saber e do país, predominaram até os anos de 1930, quando entraram em declínio como no resto do mundo, em face da superação das teorias evolucionistas que os sustentavam. Embora a temática nacional não constituísse o centro desses museus, tais instituições não deixaram de contribuir para construções simbólicas da nação brasileira, através de coleções que celebravam a riqueza e exuberância da fauna e da flora dos trópicos.

A questão da nação ganhará evidência museológica no Brasil, somente a partir da criação do Museu Histórico Nacional, em 1922. Marco no movimento museológico brasileiro, como observa Abreu (1996) “o MHN rompeu com a tradição enciclopédica, inaugurando um modelo de museu consagrado à história, à pátria, destinando a formular, através da cultura material, uma representação da nacionalidade”. O Museu Histórico Nacional constituía uma agência destinada a legitimar e veicular a noção de história oficial, fazendo eco, especialmente, à historiografia consolidada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Com um perfil factual, os objetos deveriam documentar a gênese e evolução da nação brasileira, compreendida como obra das elites nacionais, especificamente do Império, período cultuado pelo Museu.

O Museu Histórico Nacional acabou constituindo-se em órgão catalisador dos museus brasileiros, cujo modelo foi transplantado para outras instituições. Contribuiu para isso a instalação do curso de museus, criado sob a orientação de Gustavo Barroso, que funcionou

no próprio MHN entre 1932 e 1978 e transferido para a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 1979, formando profissionais que atuaram na área em todo o país. Seguindo as diretrizes do MHN, os museus surgidos especialmente a partir das décadas de trinta e quarenta traziam as marcas de uma museologia comprometida com a ideia de uma memória nacional como fator de integração e coesão social incompatível, portanto, com os conflitos, as contradições e as diferenças. A coleta de acervo privilegiava os segmentos da elite, e as exposições adotavam o tratamento factual da história, o culto à personalidade, veiculando conteúdos dogmáticos, em detrimento de uma reflexão crítica. Além do curso de museus, o surgimento de novos museus no país, contou ainda com a atuação decisiva do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937.

A fundação do SPHAN representou um marco no processo de institucionalização de uma política para o patrimônio cultural brasileiro. Esse e outros projetos de educação e cultura, implementados pelo Estado refletiam o ideário de construção de uma identidade e cultura nacionais, formulados na década anterior pela geração de intelectuais modernistas. A busca de superação do atraso e do ingresso do país na modernidade até a década de 1920 era associada à necessidade de atualização da produção local com as tendências europeias. A partir de então, passou a ser concebida como um processo de rompimento com a dependência cultural e de descoberta das singularidades nacionais. Tratava-se de construir uma identidade baseada em uma cultura genuinamente brasileira, o que representou valorizar o passado e as tradições nacionais, num esforço de conciliação do antigo com o novo. Concretamente, a redescoberta pelos modernistas da estética barroca e do passado colonial, em viagens pelo interior do Brasil, especialmente às cidades históricas mineiras, em 1924, fez emergir uma consciência da necessidade de preservação do patrimônio cultural.

Nestes termos, a proposta inicial de criação do SPHAN redigida por Mário de Andrade, na qual contemplava todas as artes patrimoniais

distribuídas em oito categorias, sendo a primeira delas a arte arqueológica e a segunda, a arte ameríndia abrangendo, assim, todas as manifestações culturais, desafortunadamente não foi posta em prática, conforme ressalta Lima (2001). A pesquisadora acrescenta ainda que, os bens pertencentes a esses dois domínios deveriam ser inseridos no Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico, prevendo-se ainda a criação do cargo efetivo de arqueólogo atuante no Conselho Consultivo e que, até a década de 1970 não fora criado por aquela instituição.

A atuação do SPHAN no campo da museologia pode ser considerada tímida se comparada aos tombamentos dos bens edificados, cuja preservação foi privilegiada pelo órgão. Apesar disso, iniciativas importantes marcaram um novo alento para os museus em geral, a exemplo de medidas que procuravam impedir a evasão de acervos e a implementação de uma política de criação de museus nacionais. Inicialmente foram implantados o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (1937), reunindo o acervo da Academia Imperial de Belas Artes. O Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (1938), com acervo referente àquele movimento, à arte barroca e à cultura material do ciclo minerador, e o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul (1940), com o objetivo de preservar a cultura das missões jesuítas. O Museu Nacional que passou a ser administrado pela então Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desde 1946 e transferido para a Quinta da Boa Vista. Foram criados, ainda, numa espécie de desdobramentos do Museu Histórico Nacional, de modo a contemplar a periodização tradicional da história do país, o Museu Imperial, em Petrópolis, em 1940, e o Museu da República, instalado no antigo Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, em 1960. Em Minas Gerais, além do Museu da Inconfidência, o empenho de Rodrigo Melo Franco de Andrade em preservar testemunhos da história colonial mineira resultou na criação de mais três importantes museus, o Museu do Ouro, em Sabará em 1945, o Museu Regional de São João Del Rei em 1946 e o Museu do Diamante, em Diamantina em 1954.

Os debates em torno da questão do patrimônio cultural no Brasil e no mundo refletiam diretamente nas instituições museológicas. Já no final da Segunda Guerra Mundial, teve início um movimento de renovação na museologia, com a formulação de novos princípios e práticas, que procuraram imprimir aos museus um caráter dinâmico, de centros de informação, lazer e de educação do público. Novas atribuições foram sendo acrescentadas àquelas já tradicionais de conservação e exibição de acervos, a exemplo de atividades educativas, eventos culturais e de entretenimento. Em 1946, com a criação do Conselho Internacional de Museus (ICOM), na esfera da Unesco, incrementam-se as discussões e proposições em torno da transformação das instituições museológicas com a Conferência de Neuchâtel, Suíça, em 1962, e promovida pelo ICOM em face do processo de descolonização da África, abordando o papel dos museus nos países em desenvolvimento.

No contexto brasileiro, a conservação e restauração de bens culturais segue, até meados da década de 1940, os princípios direcionados pela Escola Nacional de Belas Artes e o Museu Histórico Nacional com a formação e atuação de “artistas-restauradores” agindo prioritariamente junto ao patrimônio dos períodos colonial e imperial brasileiros, ficando outros acervos à deriva nas políticas de conservação e preservação. A conservação científica só terá início com a contratação, em 1944, do até então artista plástico Edson Motta por Rodrigo Mello Franco de Andrade que, naquele momento, estava à frente da direção do SPHAN e, mais especificamente, quando o mesmo artista é enviado aos EUA e retornando em 1947 com os conhecimentos adquiridos a partir do curso de aperfeiçoamento ministrado pelo Fogg Museum da Universidade de Harvard, atendendo, assim, às necessidades de uma abordagem mais científica quanto às intervenções no patrimônio artístico direcionadas para as pinturas dos séculos XVII e XVIII, conforme cita Castro (2013).

Voltando à formação de conservadores, na década de 1970, outros cursos de museologia tinham, em suas grades, disciplinas específicas de conservação, como o da Universidade Federal da Bahia com

a cadeira criada pelo professor João José Rescala, no Curso de Pintura da Escola de Belas Artes da UFBA. Em 1970 é criado o primeiro Curso de Restauração de Imaginária, em nível técnico pelo restaurador Jair Afonso Inácio na Fundação de Artes de Ouro Preto e em funcionamento até o presente. Em 1978, em Belo Horizonte, a professora Beatriz Coelho cria o curso de especialização na UFMG que deu suporte à implantação, em 1980, do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR) Todos estes cursos mencionados foram originalmente formatados com vistas à conservação e restauração do patrimônio cultural constituído pelos bens integrados às edificações do período colonial brasileiro e prioritariamente formulados para a formação e atuação na conservação e restauração de pinturas de cavalete sobre tecido e madeira e esculturas sacras em madeira policromada.

Na década de 1960 as críticas aos museus se acentuaram em meio à crescente insatisfação política e movimentos de democratização da cultura, realidade que atingia diferentes países do mundo e intensificaram-se os debates em torno do papel dos museus nas sociedades contemporâneas. Na mesma década se cria os museus etnográficos atendendo a uma antiga reivindicação de grupos folcloristas e indigenistas, setores da intelectualidade brasileira que a exemplo dos movimentos internacionais, começaram a formular críticas à atuação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), identificando-o como elitista, exclusivamente técnico e alheio aos debates e às inovações no campo das políticas culturais. Em 1967, Rodrigo Melo Franco de Andrade se aposentou, e é substituído por Renato Soeiro que permaneceu à frente do SPHAN entre 1967 e 1979. A nova direção, no entanto, antevê as diretrizes traçadas por Rodrigo, apesar da necessidade de adequar o órgão aos novos tempos, inclusive às orientações de preservação dos bens culturais definidas por organismos da Unesco.

Entre as iniciativas de modernização da política cultural, a criação, em 1975, do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), no contexto da distensão política do regime militar, foi fundamental.

Sob a coordenação de Aloisio Magalhães, promoveu-se uma reflexão crítica e uma renovação conceitual no campo da preservação do patrimônio cultural, que, seguindo uma tendência internacional, resultou na ampliação da noção de patrimônio e na adoção do conceito de bens culturais, que passaram a ser concebidos como elementos importantes para o desenvolvimento autônomo do país. Em 1979, Aloísio Magalhães substituiu Renato Soeiro na direção do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), sendo criada, no mesmo ano, a Fundação Nacional Pró-Memória. À frente do órgão, ele propôs recuperar a proposta de Mário de Andrade, alargando os limites do discurso de Rodrigo, o qual, segundo Magalhães, não expressava mais a complexidade do patrimônio brasileiro. Numa perspectiva pluralista, que objetivava democratizar a concepção e o acesso ao patrimônio cultural, o IPHAN passou a reconhecer a diversidade cultural do país e os produtos do fazer popular como horizontes de sua atuação.

No que se refere aos museus de ciências e de história natural, estes foram acolhidos em sua grande totalidade pelas universidades federais que, naquele momento, passavam pela reforma universitária visando fundamentalmente a modernização e a expansão dessas instituições públicas como ocorrera com o Museu Nacional, em 1946, mencionado anteriormente. Para ilustrar, citamos aqui alguns importantes museus concebidos nesse âmbito.

No contexto mineiro, ressaltamos a criação do Museu de História Natural, em Belo Horizonte, que surgiu a partir da extinta Sociedade Mineira de Naturalistas fundada em meados dos anos 50. Oficializado em 1969 através de um Contrato de Comodato entre a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e o Estado. O Museu de História Natural (MHN) foi inaugurado como órgão vinculado aos recém-criados Institutos de Ciências Biológicas (ICB) e de Geociências (IGC) da Universidade Federal de Minas Gerais. Quatro anos depois, outro convênio foi assinado, desta vez entre a Prefeitura e a UFMG para a criação de um Jardim Botânico nas adjacências do Museu de História Natural passando a ser designado Museu de História



Natural e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais (MHNJB-UFMG). Abriga atualmente as coleções de arqueologia, paleontologia, geologia, etnologia, zoologia, botânica, arte popular e cartografia histórica oriundas dos respectivos departamentos situados no Campus-Pampulha da UFMG.

No contexto catarinense, citamos aqui dois importantes museus tais como: O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) que tem sua origem no Instituto de Antropologia, criado em 1965, e que, até 1968, funcionava junto ao Curso de História da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da UFSC. Nesse mesmo ano foi inaugurada a sede própria do Instituto de Antropologia, uma edificação reformada e adaptada que integrava o complexo da antiga Fazenda “Assis Brasil”, cujo espaço foi transformado no atual Campus Universitário. E o Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville (MASJ), criado em 1969, a partir da compra da coleção de Guilherme Tiburtius, em 1963.

No contexto paulista, citamos a criação do destacado Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-USP), pertencente à Universidade de São Paulo e criado em 1989, a partir do desmembramento dos setores de arqueologia e etnologia do Museu Paulista, aos quais se fundiram as coleções do Instituto de Pré-História da mesma universidade, do antigo museu homônimo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e do Acervo Plínio Ayrosa e atualmente localizado na Cidade Universitária, em São Paulo.

A partir dos anos de 1980 grupos étnicos e sociais vistos até então em uma perspectiva folclorizante, passaram a ser incorporados pelo discurso e pela prática preservacionista, não apenas como objetos de estudo, mas como produtores de cultura e sujeitos da história. Rompiu-se, assim, com a tradição do pensamento que reconhecia somente o valor etnográfico da cultura popular, destituindo-a de um lugar na construção da história. Essas mudanças de conceitos e princípios do patrimônio, alimentadas pelo processo de redemocratização do país, acabaram tendo repercussões na Constituição de 1988, ao serem transformadas em direito do cidadão. Além da preservação

dos testemunhos da nação como um todo, consolidaram-se avanços inegáveis nesse campo: o reconhecimento de diferentes grupos sociais como sujeitos com direito à memória, a ampliação da noção de patrimônio, a participação das comunidades no processo de preservação e a diversificação tipológica dos bens preservados (FONSECA, 1996).

Em 1984, era lançado o Movimento Internacional da Nova Museologia (Minon), em Quebec, no Canadá, respaldando tais inovações. Essas novas orientações afirmavam o compromisso do museu com uma concepção antropológica de cultura, de caráter abrangente, compreendida como um sistema de significações que permite comunicar, reproduzir, vivenciar um modo de vida global distinto, e que está envolvida em todas as formas de atividade social. A adoção deste conceito de cultura pressupunha abandonar alguns procedimentos que faziam tradição nos museus – a priorização de segmentos da cultura dominante, a valorização de tipologias específicas de acervo, a ideia de hierarquização da cultura – em favor da ampliação do patrimônio a ser preservado e divulgado. De lugares consagrados ao saber dogmático, os museus deveriam se converter em espaços de reflexão e debate, ajustados aos interesses e às demandas reais das comunidades.

O movimento de renovação dos museus repercutiu no Brasil, nos anos de 1970 e 1980 com iniciativas que buscaram revitalizar várias instituições, adequando-as aos parâmetros da nova museologia conforme ressalta Julião (2002). Em linhas gerais, promoveram-se a reformulação de espaços físicos e de exposições, a adoção de critérios e procedimentos adequados de conservação e segurança dos acervos, e, sobretudo, a implantação de serviços educativos, referenciados no princípio da participação do público na construção de relações culturais. Também no plano conceitual, surgiram autores com uma produção sistemática, desenvolvendo reflexões críticas acerca da museologia, cultura, memória, patrimônio e educação. O pensamento tradicional, confinado a lidar exclusivamente com a realidade circunscrita das instituições de museus, e que elegia a conservação e

o acúmulo de coleções como centro de suas reflexões, pouco a pouco cedeu lugar a novos conceitos que buscaram ampliar, diversificar e, sobretudo, democratizar o campo de ação da museologia. Como observa Rússio (1984), “o fato museológico passa a ser concebido como uma relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e objeto, testemunho da realidade. Uma realidade da qual o homem também participa e sobre a qual ele tem o poder de agir, de exercer a sua ação modificadora”.

No ano de 2000, como evento comemorativo dos 500 anos de “descobrimento” do Brasil foi organizada uma grande exposição na qual foi reunido a maioria dos acervos brasileiros pertencentes às várias instituições museológicas nacionais como também acervos brasileiros que se encontram em instituições museológicas estrangeiras. Nesse momento foi possível vislumbrar a grande diversidade das manifestações culturais brasileiras desde a pré-história ao século XX reunidas no complexo de pavilhões do Parque Ibirapuera em São Paulo. Como conservador-restaurador e *currier* contratado pela organização do evento, participei do acompanhamento e montagem das coleções arqueológicas e etnológicas expostas no antigo Museu da Aeronáutica localizado no mesmo complexo. Com o desenvolvimento dos trabalhos foi possível observar detalhadamente e comparar os variados estados de conservação apresentados pelos objetos pertencentes às várias instituições museológicas nacionais relacionando seus respectivos estados de conservação com as condições climáticas em que estes objetos permaneceram em suas respectivas regiões, obter informações com respeito aos históricos dos objetos e suas respectivas instituições e, indiretamente pressupor as respectivas atuações e políticas de conservação e preservação adotadas pelas instituições detentoras desses objetos. Foi possível, também, fazer uma comparação e correlação dos estados de conservação apresentados pelos objetos pertencentes às instituições estrangeiras tendo como ponto culminante, o Mantelete Tupinambá, objeto datado do século XVII e pertencente ao Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhagen, como exemplo. No que se refere à conservação

e preservação desse objeto tão sensível, constituído de material orgânico (plumária) e seu bom estado de conservação levando-se em consideração a cronologia e histórico foi inevitável a comparação com aqueles contemporâneos a esse e pertencentes ao Museu Nacional de História Natural da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, por exemplo. Nesse sentido, os vários questionamentos suscitados pelos membros da equipe de profissionais conservadores-restauradores ali atuantes nos levaram a críticas contundentes sobre as políticas de conservação e preservação adotadas pelas instituições museológicas brasileiras e o contexto sociocultural predominante no país desde as suas respectivas fundações. Naquele momento ficou evidente que, não só o clima tropical acelerou as deteriorações, como também as formas de transporte, manuseio, guarda, embalagens e materiais utilizados também concorreram para tais deteriorações constatadas. Como instituições interdisciplinares, os museus atuam em três campos distintos e complementares, imprescindíveis ao seu adequado funcionamento: a preservação, a investigação e a comunicação. A preservação prolonga a vida útil dos bens culturais, assegurando-lhes a integridade física ao longo do tempo. Não constitui um fim em si mesmo, mas um meio, cujo objetivo maior é preservar a possibilidade de acesso futuro às informações das quais os objetos são portadores. Para que o acesso a essas informações se efetive é necessário que ocorra um processo de comunicação, no qual se estabelece uma relação entre o homem, sujeito que conhece, e o bem cultural, testemunho de uma dada realidade. Ao disponibilizar seu acervo para o público, o museu constitui um dos espaços, entre outros, onde se dá essa relação pessoa/bens culturais. A investigação, por sua vez, tem o papel de ampliar as possibilidades de comunicação dos bens culturais como atividade voltada para a produção do conhecimento, ela assegura uma visão crítica sobre determinados contextos e realidades dos quais o objeto é testemunho. Nesse trinômio, são a pesquisa e a comunicação que conferem sentido e atribuem uso social aos objetos, justificando, inclusive, a sua preservação.

Historicamente, os museus, em especial os etnográficos surgiram como centros de convergência de saberes científicos, comprometidos com a produção do conhecimento. Hoje, mesmo sabendo-se que este papel não cabe primordialmente aos museus, não se pode desconhecer a sua função investigativa e a gama de possibilidades de estudos que seus acervos oferecem, em diferentes áreas. Não basta aos museus responsabilizarem-se exclusivamente pela guarda, conservação e exibição de suas coleções, sob pena de transformarem-se em meros depósitos e mostruários de objetos. É fundamental a implementação de um programa de pesquisa institucional permanente, capaz de restituir-lhes o papel de espaço destinado à construção e disseminação do conhecimento na sociedade. Empreitada que pode assentar tais instituições em bases mais sólidas, capazes de fazer face ao processo em curso, em todo o mundo, da espetacularização do patrimônio cultural e de mistificação do objeto musealizado, reduzindo os museus a lugares de turismo e lazer.

Independentemente de sua tipologia, os museus são construções histórico-socioculturais como observa Glezer (1995) “são espaços propícios à pesquisa histórica, o que justifica a necessidade e/ou o predomínio de historiadores nessas instituições, aptos em inserir os objetos em seu contexto de produção e significação social”. A pesquisa que se realiza nos museus obedece aos mesmos critérios e procedimentos metodológicos da pesquisa histórica acadêmica. O conhecimento resulta de interrogações, coleta e análise de fontes documentais, de revisões de teses consagradas, aliando o exercício da interpretação à formulação de novos conceitos. Seu desenvolvimento implica, quase sempre com as contribuições de outras disciplinas, a exemplo da antropologia, arqueologia, etnologia, sociologia, história da arte, em um trabalho essencialmente realizado por equipes interdisciplinares.

Apesar de seguir a mesma metodologia acadêmica, a existência do acervo constitui uma particularidade da pesquisa nos museus, como lembra Meneses (1994). A excelência da função documental dos museus, os objetos figuram como uma espécie de eixo permanente e

ponto de partida das pesquisas, conferindo a essas instituições, como em nenhuma outra, condições especiais para o desenvolvimento de estudos centrados em artefatos. Outra especificidade refere-se ao fato de que os museus, em razão mesmo de suas atribuições, promovem, de maneira imediata e direta, o uso social dos resultados da pesquisa, abreviando a distância entre a sociedade e o conhecimento. Através de exposições, ações culturais, projetos educativos, publicações, banco de dados, o público tem acesso não somente ao conhecimento, mas às fontes utilizadas para a sua produção, no caso o acervo, o que assegura às instituições museológicas o exercício simultâneo de seu papel científico, cultural e educativo.

Tendo o acervo como centro de suas preocupações, é possível identificar dois níveis do trabalho investigativo nos museus: a documentação museológica e a pesquisa propriamente dita. Espécie de pesquisa instrumental, a documentação museológica procede à identificação, classificação, organização e ao levantamento dos dados históricos dos objetos, constituindo-se a base de informações sobre o acervo do museu. Usualmente é a primeira abordagem que se faz do acervo, com o objetivo de decodificar as informações contidas nos objetos e criar um instrumento de pesquisa, na forma de um inventário, catálogo ou registro. Constitui um meio de acesso informacional aos bens culturais, que subsidia a gestão de acervos e o desenvolvimento de diferentes atividades do museu, nas áreas de pesquisa, educação e difusão.

A pesquisa propriamente dita envolve investigações e estudos que resultam em novas abordagens, conceitos e interpretações dos conteúdos histórico-cultural correlatos ao acervo. Diferente da documentação museológica, a pesquisa avança para além dos objetos em si, com vistas a inseri-los no mundo que os cercam, reconhecendo sua historicidade, suas relações com contextos sociais específicos. Como afirma Oliveira (1989) “a pesquisa possibilita deslocar o centro das preocupações do objeto para o sujeito social, o que não significa minimizar a importância do acervo – razão de ser do museu – ao contrário, este deve ser o núcleo irradiador do conhecimento”.

## Considerações finais

As questões advindas da possibilidade de aproximação ao estado de ruína e perda da informação estão associadas às causas de deteriorações nos acervos pertencentes aos museus de ciências e história natural, condição possível e verificável conforme (Figura 1), (Figura 2), (Figura 3), (Figura 4), (Figura 5) e (Figura 6) dado à complexidade que envolvem esses acervos, considerando o desconhecimento dos seus respectivos históricos que os antecederam no momento da entrada na instituição e as condições de deteriorações intrínsecas e extrínsecas aos objetos e espécimes que os constituem.



Figura 1 – Maxilar de espécime da família Tayasuidade rompido com comprometimento da identificação causada provavelmente pela forma inadequada de guarda e manuseio.



Figura 2 – Conchas provenientes de escavação arqueológica, embaladas de forma e uso de materiais inadequados e comprometimento da informação causada por ataque de insetos e microrganismos.

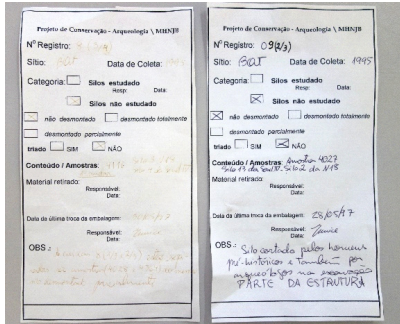


Figura 3 – Ficha de identificação com perda da informação pela deterioração lumínica da tinta de caneta esferográfica utilizada para o preenchimento.

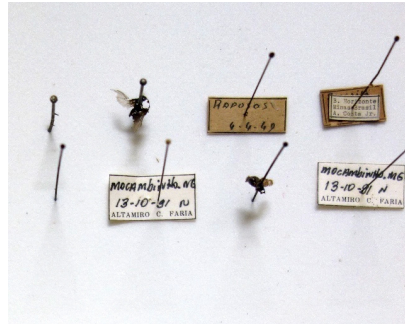


Figura 4 – Espécimes de insetos cujos exoesqueletos se perderam total ou parcialmente, como também a informações contidas nas fichas de papel que os acompanha. Ambas causadas provavelmente por infestação de insetos.



Figura 5 – Exsicata montada em moldura com vidro. Apresenta perda total do espécime e comprometimento parcial da informação causadas por infestação de térmitas e microrganismos.



Figura 6 – Ponta de bastão Maxakali. Apresenta grande infestação por insetos xilófagos visível pela perfuração do suporte de madeira fragilizando todo o objeto internamente.



Inicialmente estas condições estão relacionadas com os materiais constitutivos desses objetos e espécimes que, em sua grande totalidade, são de origem orgânica e, portanto, passíveis de deterioração natural ou deteriorações determinadas pelos métodos ou situações configuradas quando da retirada dos seus respectivos locais de origem, seja por escavações ou prospecções subaquáticas no caso de objetos arqueológicos, apropriações ou remoções do contexto e da funcionalidade no caso de objetos etnográficos ou capturas de espécimes zoológicas da natureza sem a devida preocupação com a conservação nesse primeiro momento. Outro ponto a salientar se refere aos materiais utilizados pelo pesquisador quando esse procedimento é efetuado. As formas de embalagens e os materiais utilizados devem ser considerados e analisados antecipadamente, assim como o tipo de transporte e o tempo de deslocamento, considerando que materiais adequados para estes fins geralmente não são adequados para o acondicionamento e guarda em reservas técnicas. As condições climáticas adversas não previstas e não controladas quando da coleta dos objetos e associadas às embalagens não adequadas no que se refere à sua constituição físico-química podem ser extremamente danosos e, na maioria dos casos, promover deteriorações incontrolláveis e irreversíveis com a aproximação ao estado de ruína.

No que se refere à preservação e à conservação dos acervos arqueológicos, salientamos as recomendações constantes na Portaria no 196, de 18 de maio de 2016, anexo I (Recomendações para a conservação de bens arqueológicos móveis), parágrafo VII, item 13, do IPHAN e mais especificamente quanto aos invólucros e embalagens que deverão ser constituídos de material inerte e adequado à especificidade dos materiais constitutivos.

A quantidade dos objetos ou espécimes coletados e a não seletividade constituem também fator de deterioração, especialmente quando não se considera o espaço físico efetivo e disponível para a guarda desses materiais em reservas técnicas adequadas e que possam proporcionar a devida segurança e os meios adequados de conservação e preservação.

Outro ponto de suma importância a abordar é que, na maioria das vezes, as decisões escapam da esfera das ações puramente técnicas por questões burocráticas ou de autoridades as quais as instituições museológicas se encontram envolvidas no que se refere ao acesso às verbas para manutenção, reformulações e revisões estruturais dos espaços de guarda e exposições. No caso dos museus subordinados às universidades, os recursos são direcionados prioritariamente para projetos de pesquisas em detrimento do investimento na conservação dos acervos, readequação e a revisão estrutural dos espaços destinados à guarda dos mesmos, as Reservas Técnicas e Salas de Exposições.

## Referências

Abreu, R. (1996). Síndrome de museus? *Série Encontros e Estudos-Funarte.2*: 51-68.

Benjamin, W. (1990) [1925]. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus: Madrid. p.76.

Brandi, C. (2011). *Teoría de la restauración*. Alianza Forma: Madrid. p.43.

Calvo, A. (1997). *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A la Z*. Serbal: Barcelona. p.199.

Castro, A.A.N (2013). *Do restaurador de quadros ao conservador-restaurador de bens culturais: o corpus operandi na administração pública brasileira de 1855 a 1980*. (Tese doutoral) – Universidade Federal de Minas Gerais. 255p.

Cirlot, J. E. (1991). *Diccionario de los símbolos*. Labor: Barcelona. p.394.

Fonseca, M. C. L. Da modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. 24: 153-163.

Gleizer, R. (1995). Do teatro da memória ao laboratório de história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. 3: 99.

Hegel, G.W. F. (2004) [1837]. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* Alianza: Madrid. p.47.

Julião, L. (2002). Apontamentos sobre a história do museu. *Caderno de diretrizes museológicas*. 1: 24.

Lima, T. A. (2001). A proteção do patrimônio arqueológico no Brasil: omissões, conflitos, resistências. *Revista de Arqueologia Americana*. 20: 51-79.

Meneses, U.T.B. (1994). Do teatro da memória ao laboratório de história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. 2:118-121.

Oliveira, M.A.M. (1989). Museu: memória e acervo. *Comunicações e Artes*. 22:80.

Peters, R. F. (2016) The parallel paths of conservation of contemporary art and indigenous collections. In: *Studies in Conservation*, 2: 183.

Poulot, D. (2009). *Uma história do patrimônio no ocidente, séculos XVIII – XXI: do monumento aos valores*. Estação Liberdade: São Paulo. p.33.

Rússio, W. (1984). Cultura, patrimônio, preservação. *Produzindo o passado*. 59-78.

Souriau, E. (1998). *Diccionario de estética*. Akal: Madrid. p.977.

Sousa Jr., M.A. (2019). *A conservação da arte contemporânea: Da imagem da ruína à ruína da imagem*. C/Arte: Belo Horizonte. p. 19.

Ustárroz, A. (1997). *La lección de las ruinas*. Fundación Caja de Arquitectos: Barcelona. p.12.