



Museu de Arqueologia de Itaipu: camadas de memória de um palácio em ruínas

Maria De Simone Ferreira*¹

Resumo:

O presente trabalho tem por objetivo analisar o processo de construção de memórias em museus, centrando a discussão na constituição da Coleção Hildo de Mello Ribeiro, principal coleção do acervo do Museu de Arqueologia de Itaipu/IBRAM/MinC. Assim, pretende-se entrecruzar o projeto de identidade nacional almejado pelo IPHAN, quando da criação do museu em 1977, e a ocultação, no discurso expositivo da instituição, da prática de coleta de material arqueológico pelo arqueólogo amador Hildo de Mello Ribeiro, ainda que seus objetos testemunhos tenham integrado, minoritariamente e silenciosamente, a antiga exposição de longa duração do museu: *Aspectos da pré-história no Rio de Janeiro na faixa litorânea compreendida entre Niterói e Cabo Frio.*

Palavras chave: Museu de Arqueologia de Itaipu; memória; coleção.

Abstract:

The present work aims to analyze the process of constructing memories in museums, focusing the discussion on the constitution of the main collection of the Itaipu Archaeology Museum/IBRAM/MinC, the Hildo de Mello Ribeiro Collection. Thus, the intention is to criss-cross the national identity project claimed by the IPHAN when the museum was created in 1977 and the concealment of the practice of the amateur archaeologist Hildo de Mello Ribeiro in collecting archaeological material, even though the objects collected have been integrated, in a minor and silent way, into the former long-term exhibit of the institution named *Pre-historical aspects in Rio de Janeiro along the coastline between Niterói and Cabo Frio.*

Keywords: Itaipu Archaeology Museum; memory; collection.

Introdução

O presente trabalho busca desenvolver uma possível analogia entre as antigas *Ars memoriae* e os museus, manifestação cultural subsequente à decadência da prática cultural das artes da memória, suplantadas, como sinaliza Paolo Rossi, pelo racionalismo das Luzes que

¹ Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2004), especialista em Patrimônio pelo Programa de Especialização em Patrimônio - IPHAN/UNESCO (2005) e mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio (2009). Técnica em Museologia do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/MinC) e diretora do Museu de Arqueologia de Itaipu/IBRAM/MinC.



passa a vê-las como resíduos do tenebroso Medievo ou como “manifestations des folles aspirations des siècles qui étaient placés sous le signe de recherches impies de l’astrologie, de la magie et de l’alchimie” (ROSSI, 1993: 14).

O museu será pensado metaforicamente enquanto concretização dos imaginários palácios e teatros da memória que, em sua articulação ordenadora de objetos, lugares e espaço, permitem aos sentidos e à imaginação do espectador, o estímulo à formulação de seu próprio conhecimento. Na perspectiva desta abordagem acomodatória, como forma das modernas artes da memória, ter-se-á como alvo de reflexão a exposição de longa duração *Aspectos da pré-história do Rio de Janeiro na faixa litorânea compreendida entre Niterói e Cabo Frio*,² do Museu de Arqueologia de Itaipu (MAI), e as tensões que nela subjazem silenciosamente, e se expressam em um discurso de memória que foge ao caráter local da instituição e da coleção Hildo de Mello Ribeiro.

O projeto de memória que se pretendeu consolidar através da seleção dos objetos para esta exposição, que parece esquecer-se da origem “amadora” da principal coleção do Museu para comprometer-se com a representação da memória da pré-história tal como pensada pelos arqueólogos “profissionais”, emerge como problemática a ser destrinchada acerca dos propósitos que indicam orientar a construção deste moderno palácio da memória.

Entre antigas e modernas artes da memória: a delimitação do lugar do museu

Ao sugerir o museu como uma metáfora possível na atualidade para as antigas artes da memória, não se pressupõe uma transplantação da prática mnemotécnica, assim como ensinada e empregada no Ocidente por cerca de dois milênios (entre os séculos VI a.C. e o XVII d.C.), para o espaço museológico. Apesar das peculiaridades das operações da técnica mnemônica e de suas finalidades, ora prática para uso retórico, ora forma de conhecimento iniciático dos mistérios do universo, existe, entre a forma por que se estrutura uma exposição em um museu e

² Esta exposição foi desmontada em 2009 e, em janeiro de 2010, o MAI inaugurou uma nova mostra de longa duração intitulada *Percursos do tempo – Revelando Itaipu*.

as antigas artes da memória, uma forte relação no que tange à espacialização de objetos para se alcançar a representação daquilo que se julga vital lembrar.

Em *O palácio da memória de Matteo Ricci*, Jonathan Spence dedica-se a esmiuçar o processo desenvolvido pelo jesuíta Matteo Ricci, no século XVI, para o ensino da construção dos chamados *palácios da memória*. O objetivo do jesuíta em transpor as regras e os fundamentos da técnica de alargamento da capacidade mnemônica natural para os chineses justificava-se e tinha como pano de fundo a conversão daquele povo ao cristianismo, ou seja, a mnemotécnica que Ricci descreve em seu livro, escrito em chinês, sobre a arte da memória cumpre uma função missionária.

Os palácios da memória seriam estruturas mentais baseadas em espaços reais ou imaginários que teriam por finalidade armazenar o conhecimento em uma ordem precisa através do estabelecimento de associações entre imagens (*imagines agentes*) e seu posicionamento em lugares específicos, os *loci*, dentro deste espaço imaginário. Este espaço maior poderia assumir formas arquitetônicas diversas como maneira de facilitar a acomodação das imagens escolhidas aos lugares determinados para, posteriormente, agilizar e potencializar a capacidade de lembrar-se dessas *coisas e palavras* (YATES, 1966: 8). No entanto, igrejas e palácios apresentavam-se como as construções mais indicadas para uma quantidade e uma organização seqüencial maiores de lugares, mais compatíveis com a mnemotécnica, intensificando, ao mesmo tempo, a capacidade de recordar-se dos objetos e de seus lugares, fosse de trás para frente ou de frente para trás.

A obra de Ricci encontra respaldo em três fontes imprescindíveis para o ensino da retórica no mundo latino: *De oratore* de Cícero, *Institutio oratoria* de Quintiliano e, principalmente, *Ad Herennium* de autor desconhecido (ROSSI, 1993: 22-23; YATES, 1966: 1-26). É do *Ad Herennium* que provém os principais preceitos norteadores das regras para a construção de palácios da memória e, especificamente, das imagens a serem apropriadas para a eficácia no ato de memorização e rememoração:



ANAIIS DO XV ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO

ISBN 978-85-65957-00-7

Devemos, então, montar imagens do tipo capaz de aderir por mais tempo à memória. E assim faremos ao fixar os aspectos mais extraordinários possíveis; ao formar imagens que não sejam nem vagas, nem numerosas, mas que façam alguma coisa; ao atribuir a elas beleza excepcional ou fealdade única; ao revesti-las de coroas ou mantos de púrpura, por exemplo, de modo que o aspecto fique mais distinto para nós; ou ao desfigurá-las de alguma forma, introduzindo uma imagem maculada de sangue ou borrada de lama ou manchada de tinta vermelha, de modo que sua forma fique mais impressionante, ou atribuindo certos efeitos cômicos a nossas imagens, pois isso também garantirá que as lembremos mais rapidamente (AD HERENIUM apud SPENCE, 1986: 23).

Lina Bolzoni, em texto elaborado para o catálogo da exposição *La fabbrica del pensiero: dall'arte della memoria alle neuroscienze* (1989), busca em Aristóteles argumentos para uma reflexão acerca do funcionamento da memória. A autora afirma que o mundo grego não restringiu a memória somente ao universo das artes humanas, mas que ele também procurou definir regras e leis para seu funcionamento ao estabelecer, ainda, uma aproximação com o mundo dos sonhos e o da criação artística.

Aristóteles enriquece o debate a respeito das imagens a serem escolhidas e afixadas aos *loci* para a maior eficácia da memória através das três leis de associação presentes na obra *De memoria et reminiscencia*, conforme destacado por Bolzoni. Segundo essas leis, o procedimento de associação contínua resulta em uma dilatação da capacidade mnemônica através do encadeamento da recordação de uma imagem vinculada à outra graças a uma relação entre elas de semelhança, contrariedade ou contigüidade. Assim, “su queste tre leggi, dunque, l'arte della memoria si baserà per costruire le sue immagini, capaci di concentrare in sé una catena di associazioni così da permettere alla nostra mente di ritrovare ciò che era stato loro affidato” (BOLZONI, 1989: 20).

Bolzoni ressalta, ainda, que este procedimento constitutivo da memória artificial não se resume somente ao armazenamento de dados, pelo contrário, ele colabora concomitantemente para o estímulo criativo. Em outras palavras, a memorização via recurso imagético possibilita extrapolar a mera atividade mecânica e de repetição de textos ou quaisquer outras coisas anteriormente criadas; há nela, portanto, espaço para a produção de novos textos memoráveis. Cresce, assim, o valor atribuído por Aristóteles ao emprego das imagens para a elaboração do



conhecimento, o que reforça a possibilidade criativa viabilizada pela mnemotécnica na medida em que esta relaciona imaginação e sensação à memória:

L'imagination, en effet, est quelque chose de distinct à la fois de la sensation et de la pensée... elle dépend de nous, de notre caprice, car nous pouvons réaliser un objet devant nos yeux, comme le font ceux qui rangent les idées dans des lieux mnémotechniques et qui en construisent des images, tandis que nous former une opinion ne dépend pas de nous (ROSSI, 1993: 27).

Lina Bolzoni, ao analisar o momento da passagem da sociedade oral para a sociedade caracterizada pela escrita, levanta uma interessante hipótese acerca da relação entre as artes da memória e a escrita. Sua abordagem não prima pela recorrente oposição da oralidade à escrita, mas, sim, pela recriação da memória que a escrita realiza, apropriando-se dos mesmos recursos de memorização para a expressão oral. Para tanto, a escrita mantém a ênfase na espacialização das palavras registradas sobre o suporte e reassegura a primazia da visão ao permitir pela visualização encerrada naquele espaço determinado o incremento da capacidade de abstração e análise do leitor, além de lançar àquele que escreve infinitas possibilidades de combinação lógica através das letras do alfabeto (BOLZONI, 1989: 19).

Assumindo o contexto relacional traçado por Bolzoni entre as técnicas da arte da memória e sua seminal importância para um mundo pautado pela comunicação oral e a posterior substituição dessa tradição mnemônica em uma sociedade letrada marcada pelo sistema de escrita, a autora demonstra que ocorre, sem incidir na desqualificação da técnica, uma apropriação pela escrita de dois fundamentos primordiais das *ars memoriae*: o lugar e a imagem; conclui-se, desta forma, que “l’arte della memoria insegna a fissare, nello spazio della mente, il percorso ordinato dei *loci* entro cui collocare le *images agentes*. Come le parole scritte, così esse, anche molto tempo dopo, ci restituiranno i ricordi che sono loro consegnati.” (BOLZONI, 1989: 19).

De maneira semelhante, pode-se fazer uma aproximação ao que concerne às operações museográficas na ordenação que imprimem a um conjunto de objetos selecionados em um espaço definido, compondo, assim, aquilo que caracteriza o principal meio de comunicação de

um museu: a exposição. Ao compreender que as antigas artes da memória operacionalizavam os objetos de acordo com uma sequência mental de *loci* específicos como um suporte externo para a potencialização da memória, pode-se ter, no caso do museu, assim como na reapropriação da memória pela escrita, uma possibilidade para se trabalhar a partir da memória. Quanto ao museu, as *imagines agentes* se convertem em objetos tridimensionais palpáveis dispostos, de acordo com uma lógica estabelecida, em *loci* destinados a cada um deles para compor em sua dimensão total um discurso de memória baseando-se, tal como as *ars memoriae*, na premissa da superioridade da visão sobre os outros sentidos.³

A poderosa vinculação existente entre memória e imagem reforça a teoria do conhecimento de Aristóteles e a importância atribuída à imaginação neste processo idiossincrático, que delineia uma conexão preciosa entre a teoria mnemônica e a teoria aristotélica do conhecimento. Aristóteles situa memória e imaginação como oriundas do mesmo lugar na alma, ressaltando que, para que a faculdade intelectual humana possa se desenvolver, é necessário que ela atue sobre o acúmulo de percepções sensoriais adquiridas pelo homem ao longo de sua existência, e por ele estocadas e rememoradas deliberadamente através das imagens mentais selecionadas.

Frances Yates joga luz sobre a metáfora de Aristóteles acerca das imagens provenientes das impressões sensoriais como as marcas impressas sobre uma tábula de cera, e complementa o raciocínio sobre a teoria do conhecimento ao resumir que “for Aristotle such impressions are the basic source of all knowledge; though refined upon and abstracted by the thinking intellect, there could be no thought or knowledge without them, for all knowledge depends on sense impressions.” (YATES, 1966: 36).

³ As artes da memória encontram nos séculos V e VI a.C. os primórdios de seu desenvolvimento, particularmente através do poeta Simoníades e da lendária narrativa acerca do banquete do qual ele participou até momentos antes da tragédia causada pelo desabamento do teto sobre os convidados. Este fato tornou possível ao poeta estabelecer a visualização como técnica extremamente eficaz para o exercício da memória, graças ao reconhecimento que efetuou dos cadáveres do banquete de acordo com a lembrança do lugar que cada um ocupava no momento do desastre (YATES, 1966: 27- 28).



De acordo com a teoria aristotélica, a imaginação cumpre um papel central na formulação do conhecimento na sua direta relação com a memória, uma vez que os procedimentos para os atos de conhecer e elaborar uma idéia dependem proporcionalmente do acúmulo de experiências registradas pelo homem, pois é sobre elas que o pensamento atuará para então engendrar algo novo. Por esta lógica, a imaginação e a rememoração das percepções passadas tornam-se condição essencial para que o processo todo se dê.

Ao deslocar o pensamento para as exposições criadas pelos museus e a autoridade que esses exercem na definição do que integrar uma mostra ou não, adensa-se a discussão proposta ao considerar necessário o olhar do espectador para o cumprimento da finalidade comunicacional da exposição, haja vista a organização de objetos no espaço por si só não se basta. Embora uma exposição vislumbre, através das peças e imagens selecionadas e dispostas em seu espaço, roteirizar e dar corpo a uma narrativa correspondente ao projeto de memória que se quer organizar, há que se levar em conta que, por mais que este projeto pertença a outros, a construção e a estruturação de tal palácio ficam nas mãos do espectador ao se apropriar e ressignificar aquilo que ali se expõe. Nenhuma exposição é fixa o suficiente para eternizar uma memória; pelo contrário, é dinâmica e opera no nível do palpável para desestabilizar o que é impalpável ao espectador e deixar que ele, ao unir-se a todo seu arsenal de memórias, possa se redefinir em resposta a esses novos estímulos aparentemente cristalizados.

Se, através dos teatros da memória, Giulio Camillo pretendia ultrapassar a tradição das mnemotécnicas ao tentar imprimir na mente, em um exercício enciclopédico, todas as coisas do mundo a serem alcançadas pela via ocultista e iniciática, observa-se que tal intuito foi massacrado com a especialização e a separação das artes e das ciências. Porém, se por um lado entrou em derrocada a prática das artes da memória e seu sonho do conhecimento universalista, por outro ela se perpetuou com o surgimento dos museus, como sugere Bolzoni ao afirmar que

la collezione che riuniva in sé, quasi a costituire uno specchio del cosmo, i naturalia, i mirabilia e gli artificilia, i prodotti dell'uomo (e delle sue fantasie) insieme a quelli della natura – lascia il



ANAIS DO XV ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO
ISBN 978-85-65957-00-7

posto a luoghi e istituzioni separate: alla galleria di quadri, alle collezioni antiquarie, ai musei delle diverse scienze naturali (BOLZONI, 1989: 26).

Museu de Arqueologia de Itaipu: palácio das modernas artes da memória

Relacionar museus às não mais existentes artes da memória é uma aproximação possível entre parâmetros dessas técnicas e práticas do passado para as novas formas de manifestação encontradas pela memória para se integrar e compreender o mundo contemporâneo. Sabe-se que a memória nunca deixou, nem deixará de existir, mas que ela se transforma, ocupa outros lugares e se expressa por novas práticas culturais, eis o museu como mais um espaço para a nova configuração da memória.

Considerando os museus como uma metáfora para aquelas antigas artes da memória, analisar-se-á um caso específico dessa possível metáfora por intermédio da exposição *Aspectos da pré-história*, do Museu de Arqueologia de Itaipu, ou seja, através da nova corporificação da memória, agora representada por um discurso. Esta exposição de longa duração aborda a representação da memória da arqueologia brasileira em uma instituição incrustada em um espaço definido e com uma historicidade própria, que não podem ser marginalizados. Tal como a instituição, sua exposição espelha um discurso após mais de vinte anos igualmente datado e suscitador de diversos questionamentos acerca de suas pretensões quanto a quem pertenceu e a quem visava contemplar o projeto da exposição. Expresso de outra forma: que identidade se pretendia construir e perpetuar por aquela narrativa?

O MAI, situado em Niterói, é vinculado ao Governo Federal através do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), tendo sido até 2009 uma unidade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), criada em 1977, cujo projeto foi pensado e empreendido pelo arquiteto Edgard Jacintho e Renato Soeiro, presidente do IPHAN à época de sua criação. Este museu, caracterizado pela denominação adicional *regional*, encontra-se instalado em um bem tombado, logo, independentemente das funções museológicas que viria a desempenhar, o bem em si já era matéria de preocupação quanto a sua conservação, tendo em vista seus valores histórico e artístico.

O monumento em questão é o antigo Recolhimento de Santa Teresa, construção datada do século XVIII, tombada enquanto ruína pelo IPHAN em 1943, e inscrita no Livro de Tombo de Belas Artes em 1955. O Recolhimento cuja função, de cunho religioso, ia desde o abrigo de órfãs até o de meninas e mulheres casadas desprovidas circunstancialmente da presença masculina funcionou de 1764 até 1833, quando o então vigário João de Moraes e Silva instituiu o local como asilo para menores (LIMA, 1999).

O que sucede ao prédio em termos de suas condições físicas e do uso que lhe é atribuído ao longo do século XIX é desconhecido. No entanto, a história da construção no século XX é atravessada por ocupações, disputas de posse, seu tombamento e a criação do Museu. Há que se enfatizar que o antigo Recolhimento encontra-se em meio a uma Colônia de Pescadores, cujos habitantes não se furtaram a ocupar as ruínas após seu abandono, já no século XX. Relata Edgard Jacintho em documento não-datado, mas provavelmente escrito nos anos 60 - período em que se iniciaram as obras de consolidação das ruínas por ele chefiadas -, que os pescadores estavam fazendo uso dos recintos do monumento para o tingimento em tachos de suas redes de pesca, o que comprometia a integridade das muralhas, destacando, ainda, como preocupação conservacionista a saturação da área vizinha “com aglomeração de pequenas casas de residência dos pescadores” (JACINTHO, s.d.).

No entanto, a relação entre a Colônia de Pescadores Z-10 (atualmente Z-7), o IPHAN e o próprio Governo do Estado do Rio de Janeiro não parece ter sido tensa naquele momento. A Colônia sempre se mostrou empenhada em zelar pela conservação do prédio, pelo qual tinha interesse para instalar sua sede administrativa, sem deixar, porém, de enxergar no bem um elemento constitutivo da identidade dos moradores da Colônia. O embate maior se dava entre o interventor da Colônia, Antônio Gonçalves da Silva Jr., que havia sido “investido na função de guarda dos remanescentes do antigo Recolhimento de Santa Teresa (...) declarados integrantes do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (SILVA JR., 1960), e a Companhia Territorial de Itaipu, proprietária do terreno que ocupava parte do bem com um gerador de energia.



Para além das querelas e relações de força existentes na região, faz-se oportuno sublinhar que o projeto de criação do Museu tinha por preocupação dotar o bem de uma “função didático-científica compromissada com a salvaguarda e a difusão do patrimônio cultural de natureza arqueológica, intensificando o turismo na região e alinhando-se às diretrizes do MEC naquele período” (MAI, 2007). A questão da arqueologia é primordial e encontra-se arraigada e associada à história das ocupações ocorridas no litoral de Itaipu, uma vez que a região é talhada de sítios arqueológicos pré-cabralinos e outros posteriores à colonização portuguesa, como o próprio Recolhimento.

Dos principais sítios da região, destacam-se o Sambaqui de Camboinhas, o Sítio Duna Pequena e o Sítio Duna Grande, restando dos três apenas o último, que se salvou da especulação imobiliária, pesando pouco sobre sua não destruição a existência da Lei Federal nº 3.924/61, que dispõe sobre a proteção de monumentos arqueológicos e pré-históricos, e que não impediu a destruição dos dois outros sítios. O Sítio Duna Grande foi localizado em 1962 por uma equipe do Instituto Brasileiro de Arqueologia (IAB) que realizava uma série de prospecções arqueológicas na região litorânea entre o Estado da Guanabara e o Município de Cabo Frio. Esse sítio encontra-se a cerca de 400 metros dos remanescentes do Recolhimento, de forma que o projeto para o Museu levou em conta o “aproveitamento das ruínas [que] se fez de modo que se pudesse nelas instalar um museu vinculado à ocorrência nas suas imediações do sítio arqueológico da Duna Grande” (SILVA apud CARVALHO, 1988: 121).

A Duna Grande possui cerca de 20 metros de altura e 100 metros de extensão, e encontra-se entre a Praia e a Laguna de Itaipu. (CARVALHO, 1988: 118). O sítio caracteriza por meio dos vestígios ali depositados uma ocupação humana que mantinha nas atividades de pesca, coleta e caça sua principal fonte de subsistência. A despeito de sua importância enquanto um dos últimos remanescentes deste tipo de sítio arqueológico no Rio de Janeiro, a Duna Grande e os objetos que nela afloram e foram coletados são fundamentais para a discussão aqui desenvolvida, posto que a principal e mais numerosa coleção do acervo do MAI é proveniente deste Sítio.



Essa coleção foi doada ao Museu por Hildo de Mello Ribeiro, agente federal de fiscalização da pesca e morador local de Itaipu, responsável, ainda, pela coleta dos objetos retirados da Duna Grande, que compõem a coleção. Hildo de Mello Ribeiro iniciou as coletas e, conseqüentemente, a formação da coleção em 1968, prosseguindo com ambas durante a década seguinte. A grande preocupação de Hildo quanto à salvaguarda daqueles machados de pedra, lascas de quartzo, vértebras de peixes, restos de fogueiras, ossadas humanas e animais, corantes, restos faunísticos e outros tantos objetos se devia, sobretudo, à exposição destes materiais sobre a Duna após períodos de intensa ação da chuva e do vento, trazendo à superfície estes vestígios.

A preservação desses objetos encontrava-se em risco devido à coleta aleatória efetuada por turistas e curiosos que dilapidavam o patrimônio local, tomando o colecionador espontaneamente para si a tarefa de guardião dos objetos e da Duna Grande. Entretanto, o IPHAN não tardaria a reconhecer Hildo de Mello Ribeiro como arqueólogo *amador* e a outorgar-lhe, através do presidente da instituição, Rodrigo Melo Franco de Andrade, as credenciais para que se encarregasse pelo zelo das Dunas-sambaquis e das Ruínas do Recolhimento, de informar sobre irregularidades e tomar providências junto à Polícia, além de colaborar com a facilitação do acesso de visitantes e a realização de filmagens e fotografia no local (SOEIRO, 1970).

A coleção de 966 itens não tem reconhecimento por parte da comunidade acadêmica de seu valor científico. De acordo com o texto da arqueóloga e professora do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Lina Maria Kneip, esta coleção do MAI é desprovida de valor científico, uma vez que não possui indicação estratigráfica, ou seja, foi coletada sem método e sem preocupação quanto à datação das camadas em que se encontravam os objetos, enxergando-se nela, ao menos, algum potencial didático (KNEIP, 1978: 2).

A respeito do conceito de coleção, Krzysztof Pomian o trabalha em seu verbete para a Enciclopédia Einaudi, e define-o por “qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a

uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público” (POMIAN, 1984: 53).

Da definição proposta, sobressaem dois aspectos no que tange ao conceito de coleção: um corresponde àquilo que Pomian denomina *semióforo*, ou seja, o objeto integrante de uma coleção, que teve apartado de si as funções utilitária e econômica que um dia desempenhou para ganhar uma função simbólica (POMIAN, 1984: 72). Uma segunda consideração central volta-se para o questionamento da importância de um objeto agregar-se a uma coleção, que por sua vez já esteja em um museu e que, por fim, faça-se relevante à composição da exposição daquela instituição.

Segundo Pomian, o grande valor representacional que estes objetos adquirem deveria concretizar-se na intermediação que a exposição efetua entre aquilo que o espectador vê no objeto e aquilo que está para além de seu aspecto físico. Pomian elucida essa idéia ao tratar de objetos dedicados aos mortos e aos deuses:

Destacando-se da massa de objetos comuns, as ofertas mais insólitas, bizarras, espetaculares, desafiam a curiosidade e a imaginação dos visitantes e obrigam-nos a ir mais além do que aquilo que vemos, prolongando o olhar pela escuta ou pela leitura. (...) Ainda que sejam intermediárias entre o mundo de cá de baixo e o do além, entre o profano e o sagrado, as oferendas podem ser, no mundo profano, objetos que representam o longínquo, o oculto, o ausente. Noutros termos, são intermediárias entre o espectador que as olha e o invisível de onde vêm (POMIAN, 1994: 66).

A exposição *Aspectos da pré-história do Rio de Janeiro na faixa litorânea compreendida entre Niterói e Cabo Frio* foi elaborada e montada pela primeira vez em 1982, sendo renovada em 1994 para a atualização dos recursos expográficos sem, no entanto, modificar o tema e a composição da mostra.

A exposição apresenta uma organização temática dos conteúdos dividida entre os três principais grupos que povoaram a região do litoral de Niterói a Cabo Frio: sambaquis, dunas e sítios cerâmicos. A exposição tem por objetivo, como explicitado no texto expositivo, tratar dos modos de adaptação dos habitantes pré-históricos através de achados arqueológicos. No entanto, observar as peças que integram a exposição, assim como os profissionais que



estiveram envolvidos em sua elaboração permite delinear uma problemática nem sempre evidente aos que visitam o Museu, mas que reside, silenciosamente, na exposição.

A exposição foi elaborada por profissionais do então SPHAN/Pró-Memória (atual IPHAN) em parceria com profissionais do IAB e do Museu Nacional/UFRJ, sendo que, das 83 peças que compõem a exposição, 64 são provenientes do Museu Nacional, dez do IAB e somente nove do acervo do MAI. Das nove peças ali expostas pertencentes ao MAI - a saber, um bloco testemunho do Sambaqui de Camboinhas, sete lascas de quartzo e um almofariz -, somente o bloco testemunho possui procedência indicada, além de sua datação. As outras oito peças, como exposto nos textos finais de crédito e da listagem de procedência das peças da mostra, são citadas como *Coleção didática/sem referência*.⁴

As peças que se apresentam como desprovidas de referência são precisamente aquelas que pertencem à coleção Hildo de Mello Ribeiro, coletadas pelo arqueólogo *amador* e, portanto, como antes abordado, caracterizadas por seu valor didático, mas impossibilitadas de ter reconhecida uma equivalência em termos de valor científico e, talvez por isso, desprovidas de maiores especificações ou menção àquele que as recolheu.

Deflagra-se, assim, uma problemática referente ao discurso de memória proposto pelo MAI através de sua exposição de longa duração. Esta exposição deixa de lado não só o

⁴ Os blocos testemunhos do Sambaqui de Camboinhas sob guarda do MAI foram preservados em 1979 no momento da Pesquisa de Salvamento em Itaipu, realizada sob coordenação da Prof. Dra. Lina Maria Kneip, através de um acordo de cooperação técnica entre o IPHAN e o Museu Nacional/UFRJ. O objetivo de tal cooperação era de auxílio dos profissionais do MN na localização, identificação e verificação do estado de conservação dos sítios arqueológicos do estado do Rio de Janeiro.

Em 1978, é localizado o sítio arqueológico da Duna Pequena durante a abertura da estrada de Camboinhas, que o deixa parcialmente destruído. Assim, em 1979, é elaborado um projeto de salvamento do sítio, tendo em vista um projeto maior de urbanização da orla litorânea de Itaipu a ser efetuado pela Cia. de Desenvolvimento Territorial, proprietária da área. A pesquisa tinha, portanto, como objetivo a reconstituição do quadro arqueológico e ecológico do litoral de Itaipu, os estudos da adaptação de culturas caçadoras, pescadoras e coletoras litorâneas e da evolução do meio natural.

No entanto, durante a pesquisa no Sítio da Duna Pequena, localiza-se um novo sítio: o Sambaqui de Camboinhas, último remanescente arqueológico tipo sambaqui entre a região de Niterói a Saquarema. É deste Sítio que provém os blocos testemunhos pertencentes ao Museu, cuja técnica de preservação – que consiste da cimentação ou plastificação e do encaixotamento de vestígios arqueológicos tais como o solo, a estratigrafia etc – foi desenvolvida e aplicada pioneiramente pelo Padre Rohr no Sítio do Sambaqui de Camboinhas, visando ao estudo posterior do material em laboratório. Somente um dos seis blocos foi datado, constando sua existência de 6000 a.C. (BRASIL, 2007: 20-21).



reconhecimento do valor do bem onde está instalado o Museu, mas, acima de tudo, parece desconhecer o caráter integrador e interdependente entre as histórias do monumento, da criação do Museu em suas dependências, da Colônia de Pescadores, da Duna Grande e da mais significativa coleção do Museu, constituída por *Seu Hildo*, tal como era conhecido na região.

O MAI, para além de museu regional, tem imbuído em si a marca do local. A hipótese proposta refere-se aos intuitos daqueles que projetaram a exposição, vedando ao olhar do espectador o cerne da memória local. Ao tomar como parâmetro a data da primeira montagem da exposição (1982) e os profissionais envolvidos em sua concepção, resta interrogar se o palácio da memória que se buscava consolidar não diria mais respeito à história e à profissionalização da arqueologia no Brasil, e, por conseguinte, ao projeto de quem se acreditava dono da palavra final sobre o que é produto de investigação arqueológica científica ou não. O embate das relações de poder entre os *profissionais* e os *amadores* sobre este campo do conhecimento é engrossado pela análise mais aprofundada dessa exposição, que de uma mirada menos ingênua do espectador não deixa conhecer a existência da figura do arqueólogo *amador*.

Um projeto de memória para que identidade?

A hipótese suscitada acerca do estremecimento da querela que cinde o campo da arqueologia brasileira nos anos 60 e 70 entre os arqueólogos *profissionais* e os *amadores*, pendendo a balança para o lado dos *profissionais* no findar do embate, e que se considera estar refletida através da articulação narrativa da exposição mais longeva do MAI, encontra respaldo nos estudos sobre a história da conformação da disciplina no Brasil.

No livro *Arqueologia brasileira*, o arqueólogo André Prous realiza em seu primeiro capítulo um estudo referente à história da arqueologia no que se relaciona à pesquisa e à bibliografia da área no Brasil. Prous chama atenção, primeiramente, para a fase em que as pesquisas e os estudos arqueológicos se vinculavam, no século XIX, em sua maior parte, os



museus tais como o Museu Nacional, o Museu Paulista e o Museu Paraense Emílio Goeldi, que afiguravam no último quartel daquele século como os três maiores museus de ciência do Brasil.

A primeira metade do século XX aparece como um período marcado pela atuação na área efetuada por profissionais diversos, interessados que eram pela coleta de objetos testemunhos da pré-história, mas não exatamente preocupados em escavar e divulgar os resultados dessas pesquisas. Frise-se que há a ocorrência da atuação de estrangeiros na pesquisa arqueológica em solo brasileiro desde o século XIX, publicando seus resultados, mas não investindo na formação de discípulos para o aprimoramento do conhecimento dos brasileiros na área.

Prous recorta e caracteriza os anos de 1950 a 1965, bem como as décadas seguintes, como um período formativo da pesquisa moderna, justamente quando se procurará sistematizar e organizar o ensino da arqueologia, assim como investir em pesquisas nos centros universitários e contar com programas desenvolvidos em parceria com instituições e profissionais estrangeiros para formar especialistas no Brasil. Neste momento, irromperá a distinção clara e a luta pelo espaço de atuação entre os ditos arqueólogos *profissionais* e os *amadores*. Diz Prous a esse respeito:

Esta formação de um corpo 'profissional', assim como a elaboração de uma legislação protetora dos sítios, deveria provocar dificuldades com os 'amadores', antagonismo este ainda forte até hoje. A palavra 'amador' tem, para muitos 'profissionais' brasileiros, uma conotação negativa, que não existe em outros países, onde estes recebem um treinamento adequado e são integrados às pesquisas oficiais (PROUS, 1992: 11).

Os *amadores*, categoria na qual se encaixava Hildo de Mello Ribeiro, guardavam em comum na sua prática do colecionismo arqueológico um interesse pelas antiguidades indígenas, as quais eram coletadas em sítios e, posteriormente, eram reunidas em coleções de acordo com critérios particulares do colecionador. Também não foi incomum a procura dos amadores pelas universidades para que estudos e análises mais apurados dos objetos fossem realizados com base em suas anotações e descrições dos locais de onde foram recolhidos os materiais. Inúmeras coleções formadas por *amadores* acabaram, inclusive, sendo doadas a



museus e universidades, constituindo-se como a base formadora do acervo dessas instituições (PROUS, 1992: 11-14).

Apesar da colaboração destes colecionadores no âmbito da história de instituições como os museus e as universidades, além da própria arqueologia, os *profissionais* não se sentiram impedidos de acusar os *amadores* da destruição de sítios, tendo em vista a impossibilidade da realização de coletas de forma que garantissem a identificação das camadas estratigráficas. Portanto, desde aí os *profissionais* já sinalizavam sua crença na incapacidade daqueles arqueólogos em proceder de acordo com uma metodologia bem estruturada, como também, buscaram restringir a manutenção dos materiais coletados sob a guarda dos *amadores*, questão litigiosa que se resolverá, ao menos legalmente, através da Lei Federal nº 3.924/61.

A supracitada lei encontra espaço para sua elaboração e promulgação graças aos esforços de Luís de Castro Faria (Museu Nacional), José Loureiro Fernandes (Universidade Federal do Paraná) e do intelectual Paulo Duarte, que se unem movidos pela indignação causada pela “destruição acelerada dos sítios arqueológicos”, empenhando-se “em proteger o acervo arqueológico e promover a formação de pesquisadores especializados” (PROUS, 1992: 13).

A Lei nº 3.924, de 26 de julho de 1961, dispõe sobre os monumentos arqueológicos e pré-históricos, e designa o IPHAN (naquele momento Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - DPHAN) como órgão a exercer a fiscalização, a autorizar e a deliberar sobre escavações arqueológicas realizadas por particulares, instituições científicas especializadas ou descobertas fortuitas, assim como a regular a transferência para o exterior de objetos de interesse arqueológico, pré-histórico, histórico, numismático ou artístico, deliberando, também, sobre o aproveitamento econômico de jazidas (BRASIL, 1961).

O capítulo III da referida lei proíbe e baliza as escavações realizadas por particulares. É por meio deste dispositivo que se impede, ou ao menos se pretendeu impedir, as pesquisas e coletas efetuadas por *amadores*, e acompanha da legislação, ocorreu um investimento por parte do Estado na promoção da formação de profissionais qualificados para área da arqueologia.

Após a vinda, nos anos 50, dos pesquisadores franceses Joseph Empeaire e Annette Laming e dos americanos Clifford Evans e Betty Meggers, cuja colaboração extrapolou as pesquisas que realizaram com métodos de datação acerca de material lítico, caso do casal francês, e de material cerâmico no caso dos americanos. Os pesquisadores contribuíram também na realização de cursos e estágios de formação para os brasileiros e desempenharam todo um esforço para a solidificação da pesquisa científica da arqueologia no Brasil (PROUS, 1992: 13-14).

Tendo por referência essas duas correntes experimentadas em solo brasileiro foram formatados e encampados dois programas direcionados para a formação profissional brasileira, bem como para o incremento do intercâmbio institucional, a criação de laboratórios e centros de pesquisa para a arqueologia nacional. Assim, tem-se funcionando, de 1965 a 1971, em âmbito nacional, o Projeto Nacional de Pesquisas Arqueológicas (PRONAPA), realizado através de uma parceria entre o IPHAN e a Smithsonian Institution, cujo objetivo era estabelecer um quadro geral das culturas brasileiras através de prospecções em diversos sítios. Enquanto o outro projeto, orientado por Annette Laming-Empeaire, em parceria com o *Centre National de la Recherche Scientifique* e instituições brasileiras, ocorre em 1973 com o foco voltado para a datação de obras rupestres (PROUS, 1992: 14-18).⁵

Delineado o esquema da querela entre *profissionais* e *amadores* e a evidente força adquirida pelos primeiros em sua posição no campo da arqueologia brasileira, algumas considerações podem ser estabelecidas acerca do papel exercido pelo museu enquanto local onde se trabalha com a construção e o rearranjo de memórias e projetos que se acreditam definidores de uma coletividade.

Gilberto Velho realiza uma conexão interrelacional entre os conceitos de memória, identidade e projeto que permite apresentar algumas questões a respeito da realidade da exposição do MAI. Para Velho, a memória é aquilo que possibilita uma “visão retrospectiva”,

⁵André Prous chama atenção para o fato do PRONAPA ter incorporado às equipes de pesquisa alguns “amadores”, se devendo isso, principalmente, ao fato de que havia, como ainda há, uma carência extremamente significativa de profissionais para atuar na área.



ou seja, o que conecta presente e futuro com um passado organizado na forma de trajetória ou biografia. Ao projeto cabe situar as expectativas e os planos do indivíduo em relação ao que este espera ser e realizar no futuro, encontrando, porém, na relação interativa e dependente com a memória a consistência necessária para o alcance do projeto. Diz Velho:

O projeto e a memória associam-se e articulam-se ao dar significado à vida e às ações dos indivíduos, em outros termos, à própria identidade. (...) São visões retrospectivas e prospectivas que situam o indivíduo, suas motivações e o significado de suas ações, dentro de uma conjuntura de vida, na sucessão de etapas de sua trajetória (VELHO, 1994: 101).

Em termos de indivíduo, pode-se questionar até que ponto a exposição de longa duração do MAI contribuiu para aquele que é seu público-alvo - o morador da Colônia de Pescadores e cercanias - na formulação de seus projetos pessoais ao deparar-se com um discurso de memória que expõe reduzidamente aquilo que fortalece, solidifica e justifica a inserção do museu em um local marcado pela economia de pesca, cuja existência milenar confirma-se pelo sítio arqueológico Duna Grande e une-se, em momento posterior, à presença do colonizador através da construção e do funcionamento do Recolhimento de Santa Teresa na região, podendo este elo ser reconstituído, exatamente, pela coleção do Museu formada por Hildo de Mello Ribeiro.

Ao encarar novamente a exposição e a opção dos profissionais que a realizaram através da escolha de peças provenientes de instituições científicas em detrimento das coletadas pelo Sr. Hildo, tal como os arqueólogos – profissionais ou não, há que se tentar recompor em um todo ou, ao menos, em parte dele os fragmentos desta peça, dispersos pelas diversas camadas e superfícies do solo, ainda que só virtualmente imaginados:

A memória é fragmentada. O sentido de identidade depende em grande parte da organização desses pedaços, fragmentos de fatos e episódios separados. O passado, assim, é descontínuo. A consistência e o significado desse passado e da memória articulam-se à elaboração de projetos que dão sentido e estabelecem continuidade entre esses diferentes momentos e situações. Por outro lado, o projeto existe no mundo da intersubjetividade. Por mais velado ou secreto que possa ser, ele é expresso em conceitos, palavras, categorias que pressupõem a existência do Outro. Mas, sobretudo, o projeto é o instrumento básico de negociação da realidade com outros



ANAIIS DO XV ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO
ISBN 978-85-65957-00-7

atores, indivíduos ou coletivos. Assim ele existe, fundamentalmente, como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações para o mundo (VELHO, 1994: 103).

Considerando, ainda, o MAI como um dos produtos do *boom* de “lugares de memória” das últimas três décadas do século XX, como descrito por Pierre Nora, o Museu não deixa de compartilhar do temor pela perda da memória frente à aceleração da história e da conseqüente necessidade exacerbada de se eternizar aquilo que corre o risco de se esvaír e, quem sabe, vir a ser fundamental no futuro (NORA, 1993: 12-13).

Por esta linha de raciocínio, encontram-se fortes indícios na exposição do MAI para vincular ao fenômeno preservacionista que se disseminava a presença daquilo que Nora define como uma metamorfose de três fases da memória, neste caso: a *memória-dever* (NORA, 1993: 17). De tal modo, no intuito de defender os interesses dos arqueólogos *profissionais*, que naquele momento já dominavam o cenário da prática e do discurso da disciplina, concebeu-se para o MAI uma exposição que viesse a concretizar e escrever, pela ausência da coleção de peças do Sítio Duna Grande e da figura do colecionador Hildo, a história da disciplina e de seus atuais orquestradores.

Ao declínio da prática das artes da memória no século XVII, pode-se associar o surgimento freqüente dos gabinetes de curiosidade e das coleções particulares, que mantinham uma forma individualizada de organização de suas *imagines agentes e loci*, passando, em seguida, para o desenvolvimento de museus.

Pomian distingue os museus dessas manifestações particulares por seu caráter permanente e pelo fato de serem instituições públicas (POMIAN, 1984: 82-83). A permanência diz respeito à longevidade da manutenção do conjunto da coleção, posto que, teoricamente, não deveria haver dispersão de suas peças caso faleça o detentor desta coleção, elas sobreviveriam em conjunto independentemente de ações e vontades dos indivíduos através do tempo. Quanto ao fato de serem públicas, os museus encontram em sua origem as doações e seu ato de criação relacionados a uma vontade de autoridades públicas ou de uma coletividade. Logo, para



Pomian, os museus existem enquanto instituições destinadas a criar um consenso sobre a forma de oposição do visível ao invisível. Eles tornam-se locais onde se celebra um mesmo culto compartilhado pela sociedade, e adquirem esta função antes centralizada nas mãos da Igreja (POMIAN, 1984: 84).

As hipóteses e discussões lançadas por este trabalho voltam-se à problematização da função cabida a um museu de cunho marcadamente local e à exposição de “eterna” duração que abriga e fossiliza interesses que destoam daquilo que se pensou originalmente para o Museu em sua estreita relação com a comunidade. Compreendendo que a identidade do sujeito guarda conexões amalgamadas em seu passado e, ao mesmo tempo, relacionadas com expectativas voltadas para o futuro, há que se ter em mente a constante possibilidade de intervenção sobre qualquer ordenação imposta a palavras e coisas em uma casa ou um palácio que a este sujeito pertence.

Deve-se, portanto, repensar essa exposição de longa duração e seu efetivo impacto sobre a comunidade local, considerando-se que é por meio da linguagem expositiva que se pode operar a ligação entre o visível e o invisível; o que permanece, mas que põe o homem em contato com o passado e lhe permite esboçar um futuro, pois “ao colocar objetos nos museus expõem-se ao olhar não só do presente mas também das gerações futuras, como dantes se expunham outros aos dos deuses” (POMIAN, 1984 : 84).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLZONI, Lina. “L’arte della memoria”. In: *La fabbrica del pensiero: dall’arte della memoria alle neuroscienze*. Milão: Electa, 1989.

BRASIL. IPHAN. Ofício, de 14 de setembro de 1960, do IPHAN para autoridades públicas e a quem interessar possa.

BRASIL. Lei nº 3.924, de 26 de julho de 1961. Dispõe sobre os monumentos arqueológicos e pré-históricos. In: *Coletânea de leis sobre preservação do patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, pp. 25-32, 2006.



BRASIL. MUSEU DE ARQUEOLOGIA DE ITAIPU. Ofício nº 404, de 3 de março de 1970, de Renato Soeiro para Hildo de Mello Ribeiro ratificando as credenciais anteriormente outorgadas por Rodrigo Melo Franco de Andrade

_____. *Plano Museológico do Museu de Arqueologia de Itaipu*. Niterói: MAI/IPHAN-MinC, 2007.

CARVALHO, Eliana Teixeira. “Monumento símbolo da arqueologia pré-histórica brasileira: o sítio Duna Grande de Itaipu. Uma contribuição”. In: *Revista de Arqueologia*, v. 5, n.1, pp. 118-123, 1988.

FUNARI, Pedro Paulo. *Arqueologia*. São Paulo: Contexto, 2003.

HARTOG, François. *Regimes d’historicité: présentisme et expériences du temps*. Paris: seuil, 1997.

KNEIP, Lina Maria. *Coleção Hildo de Mello Ribeiro*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1978.
_____. *Documentos de trabalho nº3: Série arqueologia*. Rio de Janeiro: Depto. De Antropologia – MN/UFRJ, 1995.

_____. *Pesquisas de salvamento em Itaipu – Niterói/RJ*. Rio de Janeiro: Gráfica Luna, 1979.

LE GOFF, Jacques et alli. *Memória/História*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

LIMA, Sandra Mara Silva de. *Casas secretas: a reclusão feminina num estudo sobre o Recolhimento de Santa Teresa – Itaipu (1764-1820)*. Monografia apresentada ao Curso de História da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. São Gonçalo: 1999.

NEVES, Margarida de Souza. “As artes da memória: a modo de post-scriptum”. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Tereza Santos. (Org.). *Refúgios do Eu*. educação, história, escrita autobiográfica.. 1 ed. Florianópolis: Mulheres, pp. 229-237, 2000.

NORA, Pierre. “Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux”. In: *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, v.1, pp.7-15, 1984. (Tradução na Revista *Projeto História*. n.10, *História & Cultura*. São Paulo: PUC-SP – Programa de Pós-Graduação em História, dez. de 1993. pp. 7-26.



POMIAN, Krzysztof. “Coleção”. In: *ENCICLOPÉDIA Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, v.1, pp. 51-86, 1984.

PROUS, André. *Arqueologia brasileira*. Brasília: UnB, 1992.

ROSSI, Paolo. *Clavis universalis: arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*. Grenoble: Millon, 1993.

SILVA, Regina Coeli Pinheiro da. “A preservação do patrimônio arqueológico: o conhecimento científico, a ação do Estado e a participação popular”. In: *Arqueologia do Estado do Rio de Janeiro*. Niterói: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, pp. 51-54, 1995.

SPENCE, Jonathan. *O palácio da memória de Matteo Ricci*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

VELHO, Gilberto. “Memória, identidade e projeto”. In: *Projeto e metamorfose*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

YATES, Frances. *The art of memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.