

INTRODUÇÃO

Na literatura consultada, verifica-se que, nos últimos anos, a grande parte das experiências e investigações desenvolvidas na área da Museologia refere-se ao papel do museu centrado na questão da sua dimensão pedagógica, sendo que, em geral, concebe-se essa dimensão, como a mera reprodução dos conteúdos transmitidos em sala de aula, utilizando o espaço do museu e as suas coleções. Salienta-se que, na maioria das vezes, os programas educativos desenvolvidos pelos museus com a rede escolar, não passam de atividades eventuais, ao mesmo tempo em que as ações museológicas de pesquisa, conservação, exposição e documentação, têm sido ineficazes no sentido de fornecer o suporte necessário para a construção de uma nova prática pedagógica.

Neste sentido, objetiva-se com a presente pesquisa, analisar e sugerir a possibilidade de realização de uma nova prática pedagógica no museu, através de uma análise de historicidade do objeto museal, que deverá embasar todo o processo documental, entendido como suporte básico para a realização da comunicação no museu. No presente trabalho, considera-se a historicidade a partir das teias de relações que são estabelecidas, através de uma manifestação cultural, isto é, o processo de produção do homem em determinado momento histórico, dando significado ao espaço-tempo do contexto primário e museológico no qual o objeto museal está inserido.

O que se observa nas exposições é a negação da dimensão pedagógica, na concepção de historicidade enfocada anteriormente, na medida em que reforça as aparências, dando ênfase aos valores estéticos, exóticos, antiguidades, raridades, etc. do acervo, como também, escamoteando as relações do homem com o seu meio, priorizando uma abordagem puramente factual, onde os objetos são expostos obedecendo uma fragmentação e uma linearidade histórica. Simbolizam assim, um

templo de raridade e coisas exóticas. Resultado de um processo documental onde a pesquisa é realizada sem a análise das teias de relações, ocorrendo na maioria das vezes a coleta de dados que vai responder apenas aos aspectos físicos do objeto em estudo, divorciado de um entendimento mais global, principalmente no que se refere a concepção educativa do processo documental.

Apesar de ser um tema desenvolvido nos trabalhos científicos e práticos de estudiosos do assunto, a discussão da dimensão pedagógica do Museu é abordada pelos mesmos, de forma diferenciada, o que tem dificultado a identificação do que seriam as ações museológicas visando o papel educativo do Museu.

Para Bohan (1987) (1),

... a problemática pedagógica dos museus é extremamente complexa. Podemos destacar, tal como fizeram alguns representantes canadenses na última Conferência Geral do ICOM, que a presença da criança no museu deve ser absolutamente espontânea; não sendo assim, ela conservará para sempre a imagem do museu como mais uma imposição da escola.*

Por outro lado, Giraudy (1990) (2) destaca a problemática em estudo, quando chama atenção para o fato dos objetos serem expostos com

etiquetas pouco legível, as obras são acompanhadas de informações herméticas, retiradas de catálogos racionais de autoria de velhos conservadores de museu, calvos e reumáticos

* Conselho Internacional de Museus - UNESCO.

(...), durante o percurso do circuito, cada visitante reconhece os nomes próprios que significam "obras-primas", mas sem saber a que relacionar, a sociedade, os hábitos e as rupturas que provocaram o nascimento dessa obra única que atravessou séculos e hoje nos diz respeito.

Para Chagas (1985) (3)

... enquanto o homem sentir-se um estranho, uma visita ou simples expectador nas salas de exposição do museu, não estará havendo transmissão e vivenciação cultural, quando muito ocorrerá uma simples memorização de fatos, nomes e coisas. Isto significa que a contemplação passiva é de todo incompatível com as funções educativa e social do Museu.

Carvalho (s.d.) (4) ao discutir a questão, afirma que "...a verdadeira função didática da escola e dos museus não é a de dar todos os conhecimentos, mas desenvolver o espírito analítico e pesquisador no estudante. É a verdadeira praxis libertadora, a educação através da conscientização e reflexão".

Através dessas definições sobre a função do museu, enquanto instituição educativa, percebe-se que esta possui um potencial de ensinamento, pois as portas estão abertas a qualquer público, porém é necessário que as atividades técnicas desenvolvidas nesta instituição tenham por objetivo a sua função educativa, social e cultural.

Com relação à cultura, Magalhães (1985) (5), coloca que: "uma cultura é avaliada no tempo e se insere no processo histórico, não só pela diversidade dos elementos que a constituem, ou pela qualidade de representações que dela emergem, mas sobretudo por sua continuidade..."

O que o autor define como sendo as

modificações e alterações num processo aberto e flexível, de constante realimentação o que garante a uma cultura sua sobrevivência(...), feita de mudanças, alterações e eventualmente até rupturas, não se confunde com a defesa do passado ou do elitismo cultural.(...) não tem sentido a memória apenas para guardar o passado.

Essa concepção de cultura, não é utilizada na definição do que seja bem cultural, historicamente definido como os acervos culturais da etnia branca e sua elite civil, militar ou eclesiástica, norteadas por uma política cultural de "pedra e cal", onde o fazer popular não permeia as políticas culturais estabelecidas a nível governamental.

Para Magalhães (1985) (6), o conceito de bem cultural no Brasil

continua restrito aos bens móveis e imóveis, contendo ou não valor criativo; impregnado de valor histórico (essencialmente voltados para o passado), quase sempre de apreciação elitista, porém permeando estão os bens inseridos na dinâmica viva do cotidiano, o fazer popular que não são considerados nem utilizados na formulação das políticas econômicas e tecnológicas.

Dessa forma, a sistematização dos acervos museológicos é centrada no passado, passado esse, traduzido nas exposições através de móveis, roupas e utensílios de determinados grupos sociais, numa abordagem puramente factual, buscando dar como conjunto, visões parciais da realidade que pretende compor uma totalidade, através de uma percepção difusa, no que se refere a compreensão da multiplicidade dos aspectos sociais, culturais, econômicos e políticos refletidos no bem cultural. "Não que o museu devesse jogar no lixo as suas belas liteiras! Pelo contrário! Mas que passe a apresentá-las sem omitir os homens que

as carregavam, os que iam dentro e as diferenças entre eles, única forma de dar perspectiva e profundidade ao presente". (SUANO: 83)

Com relação às políticas culturais implementadas a partir da iniciativa do Estado, fica evidenciado, em algumas ações de intelectuais responsáveis pela elaboração de projetos nessa área a preocupação em romper com essas políticas culturais elitistas.

Em 1936, Mário de Andrade, evidencia essa preocupação, quando encarregado de elaborar um projeto para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), demonstra uma visão avançada do seu tempo histórico, uma vez que suas proposições ultrapassavam a simples preservação da cultura de determinados segmentos da sociedade.

Através das análises realizadas por alguns estudiosos sobre o trabalho intelectual e em particular na área da Cultura, de Mário de Andrade, torna-se possível a compreensão e contextualização das suas propostas.

Analisando o projeto de criação do SPHAN, elaborado por Mário de Andrade, Lemos (1982) (7), mostra que este se "preocupava com a preservação demonstrando a necessidade em catalogar todas as manifestações do homem brasileiro, não só seus artefatos, mas também a sua música, usos e costumes e o saber fazer".

Segundo Feijó (1983) (8), o aspecto mais importante do trabalho de Mário de Andrade, foi a democratização cultural, colocando que a "grande preocupação de Mário de Andrade era a de aproximar a 'cultura popular' da 'cultura erudita', como ele estabelecia um mesmo critério de valor a ambas, não as queria separadas (...) democratizar seria, então aproximar culturas; não isolá-las".

A questão da definição de uma política cultural, passou também por uma discussão sobre o papel do museu, no trabalho desenvolvido por Mário de Andrade. Segundo Lemos (1982) (9), ele

enfatizava a necessidade em catalogar e apresentar todas as manifestações culturais do homem brasileiro, definindo o museu como uma instituição educativa, de caráter dinâmico, apresentando os processos científicos, técnicos, sociais e industriais desenvolvidos pela ação humana em determinados momentos históricos.

Nesse contexto, Anísio Teixeira e alguns estudiosos da Escola Nova analisando a integração do museu no processo educativo, demonstraram a necessidade do museu se incorporar à educação regular de

forma precisa e coordenada e não como local de simples visitas anuais, por mais animadas que fossem. No campo da ação educativa supletiva do museu, através de contatos com associações, horário noturno de abertura, mudança de instalações, recursos audiovisuais, metodização das visitas.

Ao nosso ver, essas tentativas de conceituar o museu, na busca de inseri-lo no processo educativo, passa pela compreensão da sua dimensão pedagógica, seu papel e função como instituição educativa, que serão estabelecidos a partir de uma nova concepção das ações museológicas desenvolvidas no seu interior, como forma de viabilizar o objetivo fim que é o sentido educativo.

Neste sentido, no presente trabalho, tomamos a análise do processo da ação documental museológica tradicional, ao mesmo tempo em que realizaremos uma aplicação da nossa proposta, tendo a historicidade como substrato de análise para a compreensão do objeto museal, enquanto elemento educativo.

Desta forma, no próximo capítulo iremos discutir a instituição museu através da historicidade de sua dimensão pedagógica a partir de uma visão crítica da instituição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) VARINE, Hughes. O Futuro dos museus in ROJAS, Roberto et al. Os Museus do mundo. Rio de Janeiro: Salvat, 1987. p.94.
- (2) GIRAUDY, Daniele e BOUILHET, Henri. O Museu e a vida. Rio de Janeiro. F.N.Pró-Memória, 1990. p.11.
- (3) CHAGAS, Mário de Souza. A Dimensão pedagógica do museu. Boletim Programa de Museus n.6. F.N.Pró-Memória, 1985.
- (4) CARVALHO, Ione. Museus didáticos comunitários: fortalecimento da identidade cultural e sua função social hoje. [s.l.]. [s.d.], p.4. (mimeo.).
- (5) MAGALHÃES, Aloísio. E Triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.17.
- (6) MAGALHÃES, Aloísio. id. p.19.
- (7) LEMOS, Carlos. O que é patrimônio histórico. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.39.
- (8) FEIJÓ, Martin Cézár. O que é política cultural. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.54.
- (9) LEMOS, Carlos. op. cit. p.41.

CAPÍTULO I

A Instituição Museu: a historicidade de sua dimensão pedagógica a partir de uma visão crítica da instituição

O significado do Museu atualmente de forma geral é vinculado a algo ultrapassado como "velho", "mofo" e "poeira", são as definições mais usuais e pejorativas quando se faz referência ao conceito desta instituição.

Isto talvez, se dê, devido ao fato do Museu está distanciado da sociedade, ou então, por ter ficado historicamente simbolizando um templo de raridades e coisas exóticas, que mais serviam à curiosidade e espanto do que ao processo educativo, que desde sua origem o Museu deveria buscar atingir.

Do Mouseion ao Museu muito temos que dissertar, os avanços em determinados momentos, os retrocessos. As buscas em inseri-lo no contexto social e principalmente a questão dos acervos museográficos serem ou não educativos.

O Mouseion, ou Casa das Musas, tem sua origem na Grécia, era definido como local de pesquisa e Templo, ressaltamos que não foi criado como instituição museal que hoje conhecemos. Segundo Santana (1), analisando a origem do Mouseion, a autora coloca que "...as obras de arte expostas no Mouseion existiam mais em função de agradar as divindades do que serem contempladas pelo homem".

Nota-se que na citação a autora introduz a palavra contemplação, o que historicamente traduziu o Museu como local sagrado, onde era exigido determinados padrões de comportamento para a apreciação da cultura material de segmentos da sociedade daquele período histórico.

No Egito, o Mouseion, foi utilizado para definir um local de estudos, espécie de Universidade com centros de educação e irradiação do conhecimento. Para Suano (1986) (2) "... buscava-se discutir e ensinar todo o saber existente no tempo, nos campos da religião, mitologia e medicina, cuja principal preocupação era o saber enciclopédico".

Assim, o Museu de Alexandria, foi um centro de pesquisa organizado e financiado pelo Estado, com o objetivo de fomentar a produção de conhecimento, para esse fim possuía laboratório de pesquisa, jardins botânicos, zoológico, observatórios, uma biblioteca, etc.

Segundo Andery (1983) (3)

o conhecimento produzido no Museu teve como marca seu interesse nas técnicas e a possibilidade de explicação que parecia abrir. Tais possibilidades abertas pelas explicações dadas e pelos conhecimentos aí produzidos permitiram aos pensadores helênicos conhecer: forças energéticas diferentes do animal, como a energia hidráulica, a pressão do ar, a máquina, etc...

Sendo assim, no Museu de Alexandria uniu-se a diversidade de temas e estudiosos que buscavam explicações através da produção do conhecimento, para as necessidades da sociedade desse período. Como exemplo na medicina, Herófilo identificou o cérebro e não o coração como o centro da consciência; Arquimedes na física propôs os fundamentos da mecânica.

O que mais tarde vai refletir não só na concepção de Museu, como local que deveria reunir toda a cultura da humanidade, como também na formação do profissional museólogo que deu-se em todos os campos do conhecimento, é o saber enciclopédico.

Em outro momento, o Mouseion passa a ser denominado de Gabinete de Curiosidades. Isto acontece no momento em que se define um espaço físico determinado para abrigar as coleções. O nome não poderia ser mais propício, onde de forma assistemática eram colocados todos os objetos que poderiam ser "contemplados" pelo homem, ressaltando seu exotismo, curiosidade e raridade.

Na história do Museu, com relação a questão do colecionismo, verifica-se que na Idade Média, a obra de arte passa para o poder da Igreja, isto porque a Igreja Católica pregava o despojamento pessoal e o desprendimento dos bens materiais. Dessa forma, a igreja passa a ser a principal receptora de doações e produtora de bens materiais formando verdadeiros tesouros. A influência da igreja toma uma abrangência maior, devido ao fato da criação de um centro didático que tinha por objetivo sistematizar a produção artística que servia como receituário da estética aprovada pela Igreja para o público e artista.

Nesse contexto, em oposição a esses padrões pré-estabelecidos pelo catolicismo, o filósofo Tomaso Campanella (1986) (4) no seu livro Cidade do Sol (escrito na prisão por ter divulgado um manifesto em defesa de Galileu), esboçava uma concepção de Museu que divergia da concepção dominante de sua época:

Nessa utópica Cidade haveria um Museion bem diferente do modelo da época, ele seria uma revolucionária sede do pensamento científico, sem paredes, onde as crianças aprenderiam brincando todas as ciências e artes. Tal museu seria a modelar antítese do sistema escolástico jesuítico, de férrea disciplina e com o aprendizado baseado na memorização.

No Renascimento, na época de Médici (sec. XV), o conceito de Museu é utilizado para designar um local para o abrigo de coleções de caráter privado. Onde a visitação e o convívio no interior desse local era privilégio dos nobres e dos artistas. O repúdio ao acesso do homem comum, entendendo este como o sujeito que não fazia parte da classe em poder nesse momento histórico, é constatado através da análise da nota publicada num jornal inglês, que nos permite compreender a concepção de museu e a questão do acesso do público em geral:

Isto é para informar o Público que tendo-me cansado da insolência do Povo comum, a quem beneficiei com visitas a meu museu, cheguei a resolução de recusar acesso à classe baixa exceto quando seus membros vierem acompanhados com um bilhete de um Gentleman ou Lady do meu círculo de amizades. E por meio deste eu autorizo cada um dos meus amigos a fornecer um bilhete a qualquer homem ordeiro para que ele traga onze pessoas, além dele próprio, e cujo comportamento ele seja responsável, de acordo com as instruções que ele receberá na entrada. Eles não serão admitidos quando Gentleman e Ladies estiverem no Museu se eles vierem em momento considerado impróprio para sua entrada, deverão voltar outro dia (Sir Ashton de Alkirington Hall apud Suano :27).

Essa nota no jornal inglês, pode ser justificada pelo fato do acesso ao Museu ou Gabinete de curiosidades, ser até então, restrito a um público seletivo, sendo que os "donos dos tesouros" abriam exceções, para que suas obras de arte fossem admiradas. Continuando assim até o século XVIII. Com o movimento revolucionário do século XVIII, o Museu foi aberto definitivamente ao acesso do grande público. Mas a transformação não se restringiu apenas a questão da democratização do acesso do

público, refere-se principalmente a mudança da noção de coleção para a noção de patrimônio, dentro do prisma democrático de que essas coleções deveriam ter caráter público e não privado como até então vinha sendo entendido. um outro ponto foi com relação a sistematização dos acervos e o estudo das coleções, aparecendo as primeiras preocupações com o caráter educativo do Museu.

Com essas transformações a instituição busca através dos acervos museográficos, o seu espaço no processo educativo, como também, no contexto social, porém permanecendo com uma mistura de conceitos abarcando desde a idéia de centro educativo, local de contemplação e exposição do raro, curioso e exótico.

Outrossim, de forma isolada alguns estudiosos realizavam críticas com relação ao Museu e a questão da sua função educativa, como por exemplo Ruskin (apud Suano, 1980: 39) que ressaltava a importância de se dar uma função educativa ao museu colocando como proposta que os objetos fossem expostos com uma visão crítica e não como estavam sendo apresentados de forma expositiva o que não contribuía para o processo de aprendizagem através do bem material.

São as primeiras indicações e críticas com o objetivo de inserir o museu no processo educativo, deixando de ser um local apenas de exposição de curiosidades que só provocavam espanto e/ou contemplação. Nessa direção não estava cumprindo com o seu papel de instituição educativa. Após 1917, com a revolução Russa, a museologia encontra um grande avanço no que se refere a nova concepção museográfica soviética, que divergia da concepção tradicional de museu do século passado. Essa concepção demonstrava que o museu deveria oferecer ao homem uma leitura dos acervos, rompendo com as apresentações estanques, privilegiando uma visão de conjunto da produção artística em determinados momentos da história da humanidade evidenciando o contexto em que as obras foram geradas.

De outra forma, nos Estados Unidos, a preocupação em inserir o museu na dinâmica da sociedade, surge a expressão "museu dinâmico" que buscava definir uma nova proposta museológica. Segundo Suano (1986) (5)

... cunha-se a expressão museu dinâmico para definir essa instituição que abrigava a obra de arte, arquivos, espécimes raros do mundo mineral, vegetal e animal e que oferecia a sociedade serviços educacionais, concertos de música, desfiles de moda e ciclos de debates.

Nessas duas propostas, estabelecendo uma análise conceitual verifica-se que a divergência se pauta na questão da concepção de museu. Na concepção soviética existe de fato uma mudança no pensar e fazer o museu, desde o aspecto da seleção, documentação e apresentação do objeto:

Esses museus foram todos estruturados de acordo com a teoria marxista para transmitir determinadas interpretações do passado e mensagens ideológicos para o futuro. Partindo do princípio de que a cultura - e assim a obra de arte - não é neutra mas é cultura multiforme, diversamente gerada por classes sociais diferentes, o museu soviético passa a ter por objetivo mostrar justamente isso, as diferenças de classe (SUANO :52).

Por outro lado, na concepção museológica americana existe uma mudança aparente, o museu passa a ser um centro de animação cultural, para a promoção do objeto, não necessitando de mudanças estruturais. Esse é o modelo adotado na década de 70 no Brasil.

Para Bohan (1979) (6) utilizando-se do conceito de conscientização, sustentado na teoria da educação do educador Paulo Freire, para desenvolver sua análise sobre a questão de animação cultural nos museus coloca que:

... o conceito de conscientização, ou seja, é a transformação do homem - objeto da sociedade de consumo - objeto do mundo atual, objeto do mundo técnico em homem-sujeito. Se a animação é isto, então o museu não desempenha este papel (...) A separação do objeto de seu meio ambiente natural é uma ação contrária à animação cultural, entendida esta como conscientização.

Na literatura consultada, percebemos que a ciência museológica busca atualmente avançar nos aspectos introduzidos pela concepção museológica russa. Com o movimento na década de 60, pela democratização da cultura na Europa, evidencia-se mudanças com relação as instituições culturais, estando o museu dentro desse processo de transformação, surgindo o Movimento da Ecomuseologia e posteriormente da Nova Museologia.

George Henry Rivière (1985) (7), define o ecomuseu como:

... es un instrumento que el poder político e la población conciben, fabrican y explotan conjuntamente. El poder, com os experts, las instalaciones sus conocimientos y su idiosincracia (...) una expresión del hombre y de la naturaleza. El hombre es allí interpretado em relación a su ámbito natural e la naturaleza esta presente en su estado selvage, pero también tal como a sociedad tradicional y la sociedad industrial la transformaran a su imagen.

Percebe-se assim, que os novos pressupostos desse novo modelo de museu, buscam a ruptura com o modelo de museu do século passado. Analisando o movimento da ecomuseologia, buscando explicitar as bases em que se pauta este novo fazer Bohan (1979) (8), coloca que:

... a perspectiva da função do museu enquanto instituição social, está em crise, que se radica nas necessidades da dinâmica da sociedade de nosso tempo. Com esta crise de identidade surge como saídas novas categorias de Museus e a construção de novos pressupostos museológicos, a exemplo da ampliação do conceito de patrimônio, a dimensão pedagógica e social do museu, que buscam intensificar a relação sujeito-objeto.

A Nova Museologia tem por objetivo estender os recursos oferecidos pela ciência museológica que não são restritos apenas às funções tradicionais do Museu, tais como: identificação, conservação e educação, almejando iniciativas que inserissem o meio físico e o homem, como também, todas as formas de museologia ativa.

Analisando as causas que resultaram nas insatisfações dos partidários do movimento da Nova Museologia, Mayrand (1985) (9) coloca que:

Quais os fatores que podem mobilizar, tão repentina e impressionantemente, tanta gente em torno de um conceito ainda mal definido e a procedimentos às vezes divergentes? Poderiam enumerar-se várias razões: o atraso com que a instituição museológica se adapta às realizações e à evolução cultural, social e político; a lentidão e a incomunicabilidade dos órgãos que a representam e a estes fatores deve-se

acrescentar o que encaramos, naturalmente, como uma consequência da crise mundial e a tentativa de reavaliação das realizações do homem.

Porém, do nosso ponto de vista, a causa fundamental deve-se ao caráter monolítico dos museus, e da inconsistência das reformas que propõem, a marginalização de suas experiências e posições, que poderiam, de certa forma qualificar-se de comprometidas.

É necessário, entretanto, destacar, alguns eventos patrocinados pela UNESCO-ICOM (Conselho Internacional de Museus) que estabeleciam as primeiras discussões sobre esses movimentos surgidos a partir dessa nova concepção de Museu.

Em 1970, no Chile, foi realizado a Mesa Redonda de Santiago, cujo tema foi "A Importância e o Desenvolvimento dos Museus no Mundo Contemporâneo", enfatizando o papel dos museus na construção do processo histórico, do desenvolvimento científico, tecnológico e de educação permanente, como também, comprometido com a melhoria da qualidade de vida e, sobretudo, com a participação do cidadão. Estabelecendo-se dentre outras as seguintes resoluções:

1. É necessário a abertura do Museu a outros ramos que não lhe são específicos para criar uma consciência do desenvolvimento antropológico, sócio-econômico e tecnológico das nações da América Latina, mediante incorporação de assessores na orientação dos Museus;
2. Que os Museus intensifiquem sua tarefa de recuperação do patrimônio cultural para colocá-lo em função social para evitar sua dispersão fora do meio latino americano;

3. Que o Museu facilite aos investigadores qualificados, da melhor forma possível, o acesso às coleções de instituições públicas e privadas;
4. Atualizar os sistemas museográficos tradicionais afim de melhorar a comunicação entre o objeto e o expectador;
5. Que os Museus estabeleçam sistemas de avaliação para comprovar sua eficiência em relação com a comunidade.

As inquietações continuavam, em 1984, por ocasião da Conferência Geral do ICOM, em Quebec-Canadá, tendo como substrato as resoluções da Mesa Redonda de Santiago do Chile, foram discutidas questões sobre Ecomuseologia e Nova Museologia, resultando as seguintes deliberações:

1. Convidar a comunidade museológica internacional a reconhecer este movimento, assim como, adotar e aceitar na tipologia dos museus todas as formas de museologia ativa;
2. Fazer todo o possível para que as autoridades públicas reconheçam e apoiem as iniciativas locais nas que se apliquem estes princípios;
3. Criar, com este espírito e com o fim de desenvolver esta museologia e fazê-la eficaz, as seguintes estruturas permanentes:
 - a) Um comitê internacional de ecomuseus e museus comunitários dentro do ICOM;
 - b) Uma federação internacional de Nova Museologia.

No momento presente, a ciência museológica, passa por um processo de reflexão, subsidiada pelas discussões e resoluções sobre Ecomuseologia e Nova Museologia, trazendo à tona questões como: revisão conceitual com relação a instituição museu, a função educativa e social, o alargamento do conceito de Patrimônio, bem cultural e ação e participação comunitária.

No Brasil, o primeiro Museu a ser criado foi o Museu Nacional do Rio de Janeiro ou Museu Real, Marlene Suano (1986) (10), destaca que:

... tanto a Escola Real quanto o Museu Real foram criados nos moldes europeus embora muito mais modestamente. Para o acervo inicial da Escola Real, D. João VI doou os quadros que trouxera de Portugal, em 1808. Já o Museu Real ou Museu Nacional - nossa primeira instituição científica - hoje o maior museu do país, teve por núcleo uma pequena coleção de história natural conhecida, antes da criação do museu como "Casa dos Pássaros".

Outros museus foram criados, tais como: Museu do Exército (1864), Museu Emílio Goeldi (1866), Museu do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894), apresentavam grande influência dos Gabinetes de Curiosidades dos Museus europeus, através de uma coleta do que existia de exótico, raro e curioso da nossa cultura, para ser exposto no interior dessas instituições.

Com relação a uma historiografia sobre os museus brasileiros existe uma reduzida literatura e pesquisas que trabalhem esta temática. Através de Santos (1988) (11) ao analisar o estágio dos museus brasileiro, torna-se possível inferir que a realidade desses museus está entre os Gabinetes de Curiosidades do modelo europeu do século passado e alguns avanços que estão sendo realizados através de trabalhos alternativos que buscam um novo fazer no que se refere ao museu-educação e patrimônio cultural. A autora afirma que:

... observamos estágios diferenciados de dinamização e interação dos museus com a sociedade; há instituições museológicas que não ultrapassaram ainda a fase de armazenamento do aspecto de Gabinete de Curiosidade,

esperando que um visitante despretençioso o aprecie, se deleite com as raridades que ali estão preservadas para a posterioridade. Por outro lado, notamos algumas transformações constatadas através da execução de algumas ações museológicas isoladas, que vão desde a redefinição dos aspectos museográficos, preocupação com a didática e aumento da pesquisa.

Percebe-se que a busca de um novo fazer museológico, se traduz em alguns trabalhos alternativos desenvolvidos, que em escala reduzida procuram ultrapassar a dicotomia teoria/prática, entendendo-a como uma unidade de contrários, numa perspectiva didática da realidade em estudo, sobre Cultura, Patrimônio, Educação e ações museológicas.

Com relação a ação pedagógica dos museus, mais especificamente, no Estado da Bahia, encontra-se na década de 70, a criação de um Programa, intitulado "Extensão Cultural e Educativa", no Museu da Arte Sacra da UFBa. Uma experiência pioneira após a constatação da inexistência de programas educativos nos Museus da Cidade de Salvador que tivessem por objetivo o atendimento de professores e estudantes.

Em 1976, foi criado o Programa de Integração Museu-Escola, sob a responsabilidade da Fundação Cultural do Estado da Bahia - DEPAM - com o objetivo de elaborar e executar atividades educativas a partir dos acervos dos museus e suas programações.

Em 1986, também em nível estadual, foi criada a Unidade de Integração Museu-Escola e Comunidade, ligado ao Departamento de Museus da Fundação Cultural do Estado da Bahia, devido a extinção do Programa criado em 1976. Este novo Programa tem por objetivo integrar os acervos dos museus como ponto referencial para o estudo e visitas dos educandos através de atividades educativas.

No Curso de Museologia da UFBA, sob a coordenação da professora Maria Célia Santos, vem sendo desenvolvido um projeto de Ação Cultural e Educativa junto às escolas da rede pública da Cidade do Salvador, baseado numa nova concepção sobre a utilização do patrimônio cultural como recurso didático, objetivando romper com as metodologias tradicionais desenvolvidas nos trabalhos de integração entre o museu e a escola. Salienta a referida autora:

... a superficialidade das visitas guiadas, as atividades a serem desenvolvidas entre o Museu e a escola não podem ter simplesmente um caráter de 'evento'. A seriedade com que deve ser tratada a questão educacional não deve permitir que com simples programas eventuais, possamos afirmar que os museus estejam atuando de forma eficiente junto à rede escolar (SANTOS, 1987 :194).

Para Sola (1989) (12), a questão educativa passa por uma discussão conceitual da função do Museu, sendo um objetivo de todas as ações museológicas, colocando que:

... o conceito do papel educativo dos museus deve ser repensado se for para atingir a sua verdadeira dimensão. Mas esta transformação não pode ser atingida somente através do setor educativo. Se ela não é parte integral de uma nova proposta para a instituição na sua totalidade, então nada de substancialmente novo poderá acontecer.

No bojo dessas questões, este trabalho de pesquisa tem como proposta o estudo da dimensão pedagógica do Museu, entendendo que esta deve ser explicitada desde o momento em que o museu é concebido. O que irá refletir em todas as ações técnicas que serão desenvolvidas.

Na nossa concepção, a dimensão pedagógica do Museu, não está relacionada apenas com a apresentação dos objetos, mas certamente, na compreensão da historicidade do objeto museal. Por isso, defende-se a tese que cada objeto traz consigo a sua historicidade, que reflete as inter-relações dos homens com o seu meio e com a fato cultural, num espaço-tempo histórico determinado. Assim, se concretiza uma praxis pedagógica, cuja relação sujeito-museólogo e sujeito-visitante é mediatizada pelo objeto museal, tomado enquanto objeto de conhecimento.

O que significa que o coletar, o documentar e o expor o bem cultural tem por objetivo síntese, explicitar as relações e as contradições contidas no objeto museal, proporcionando ao homem, condições de identificar, pensar e atuar a partir dos elementos culturais que são apresentados num discurso museológico.

Neste sentido, o pensar o museu na perspectiva da sua dimensão pedagógica é romper com a visão nostálgica do preservar só o passado, mas, e, principalmente buscar no objeto museal o seu movimento, que será estabelecido nas teias de relações onde estará imerso em determinados momentos históricos.

Isto porque o objeto museal é uma ação cultural do homem, elaborado no percurso da sua existência material, histórica e social. Ao não ser o objeto entendido dentro do processo histórico, torna-se apenas um índice de si mesmo. Desta forma, no próximo capítulo será discutido o que é objeto museal, o objeto museal enquanto conhecimento, situando-o nos processos históricos delineados na Idade Média e no Renascimento que serão substratos para a construção da modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) SANTANA, Gilka. História dos museus. (Tradução Enciclopédia Britânica), [s.d.]. p.2. (mimeo.).
- (2) SUANO, Marlene. O que é museu. São Paulo: Brasiliense, 1980. p.27. (Primeiros Passos).
- (3) ANDERY, Maria Amália et al Para compreender a ciência: uma perspectiva histórica. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. p.115.
- (4) CAMPANELLA, Tomaso apud SUANO. op.cit. p.25.
- (5) SUANO, Marlene. op.cit. p.54.
- (6) VARINE, Hughes. op.cit. p.17.
- (7) RIVIÈRE, George Henri. Imagens del ecomuseo. Museum. Paris/Unesco. n.148/185, 1985. p.2.
- (8) VARINE, Hughes. op.cit. p.68.
- (9) MAYRAND, Pierre. La proclamación de la nueva museologia. Museum. op.cit. p.
- (10) SUANO, Marlene. op.cit. p.33.
- (11) SANTOS, Maria Célia. Repensando a ação cultural dos museus. [s.l.] [s.d.]. p.6. (mimeo.).
- (12) SOLA, Tomislav. Educação para a comunicação. [s.l.] [s.n.], 1989. p.3.

CAPÍTULO II

O Objeto Museal como objeto de conhecimento

1. Objeto Museal: buscando conceituar

"... o Museu é o local último no longo processo de perda de funções originais - ou processo de museificação - pelo qual o objeto atravessa. Fora de seu contexto original, valorizado por características a ele totalmente alheias, o objeto deixa de ser objeto e passa a ser "documento" e aquilo que ele tem de mais intrínseco, que é ser produto e vetor da ação humana, conforme estudado por U.T. Bezerra de Menezes, não é levado em consideração" (Marlene Suano).

Que seria objeto museal? Esta pergunta feita a qualquer indivíduo, sem titubear responderia: são as "coisas" antigas, representações do passado (preferencialmente os objetos materiais dos séculos XVI, XVII, XVIII, XIX) e os nossos do século XX realizados por artistas renomados ou aqueles objetos do cotidiano de um segmento social que aguardam a elevação cultural de "peça de museu".

Esta compreensão do que seja o objeto museal é ratificada historicamente pelo conceito tradicional que o define e o sacraliza, como a peça de museu, atribuindo-lhes valores culturais, estéticos e históricos, quando retirado do seu contexto original, para serem preservados nas coleções dos Museus, perdendo a sua relação como produção do homem.

Então, qual o conceito tradicional de Objeto de Museu?

Para Moro (1986) a peça (objeto) deve ser significativa, em função de sua própria representação isto é, um bom representante de sua

classe. Outra definição que amplia a primeira, esclarece que o objeto é retirado do seu contexto original e recolhido para uma coleção de Museu objetivando a sua segurança (BURCOW, 1933).

Continuando, encontra-se na Ética de Aquisições do ICOM (Conselho Internacional de Museus) (1973 (1), que ao se pretender adquirir um objeto este deve ser enquadrado nas seguintes categorias:

- a) Objetos reconhecidos pela ciência ou pela comunidade na qual possuem plena significação cultural, tendo uma qualidade única e como tal sendo inestimável;
- b) Os objetos que embora não sendo necessariamente raros tenham um valor que derive de seu meio ambiente cultural e natural.

Percebe-se que o objeto ao passar para o conceito de peça de museu é entendido como estando fora do contexto material para o qual foi concebido, sendo recolhido enquanto valor. Neste sentido, as coleções dos museus são representadas por objetos da cultura material, de determinados segmentos sociais, tais como: xícaras, jóias, roupas, sapatos, etc..., que são signos da cultura porque foram usados por mitos e heróis da nossa história, perdidos no passado, guardados em vitrines para serem contemplados.

Esta mesma pergunta, agora dirigida aos estudiosos preocupados com uma outra concepção de objeto museal nos remeteria às seguintes análises:

Para Mensch (1987) (2)

um objeto museológico pode ser definido como um objeto de museu, por ser selecionado pelas suas qualidades ("musealidade"), variando de acordo com os desenvolvimentos específicos das várias especializações (história, antropologia,

arqueologia, etc.), como também voltados para o desenvolvimento da comunidade.

Sola (1986) (3) observa que:

... a tradicional peça de museu, simbolizado por um fato tridimensional. é apenas um dado de um conjunto de informação museológica, de uma mensagem, e, que não temos museus em função dos objetos que eles contém, mas em virtude dos conceitos ou idéias que esses objetos ajudam transmitir.

Guarnieri (1990) (4) baseando-se nos estudos de Z.Z.Stráusy e Ana Gregorová no que diz respeito ao objeto de estudo da museologia, como sendo a relação do homem com a realidade, define não o objeto museológico ,mas, o fato museal ou fato museológico, por "... entender como relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e, o objeto, parte de uma realidade da qual o homem também participa, e sobre a qual tem poder de agir".

Para Bellaigine (1992) (5)

A Museologia tem seu laboratório: O Museu. O laboratório, por sua vez, tem seu material de experimentação: o real. Ora, o real é representado no museu pelo objeto. Tem que considerar-se aqui o objeto em seu sentido mais amplo: ele é material ou imaterial, natural ou cultural. É em todo caso, central na museologia, já que é o elemento de realidade que emite informação ou permite a comunicação entre as pessoas e entre o presente e o passado.

Neste sentido, o objeto museal estabelece os vínculos de sua relação com o homem como também, através dele temos condições de entender os processos históricos, onde estes estão imersos, no momento

de sua criação e utilização pelo homem, tendo como princípio que a cultura não é neutra.

Canclini (1983) (6) ao analisar a questão de que muitos museus buscam copiar o real, como forma de estabelecer nas suas exposições um entendimento dos acervos pelo público, coloca que:

... a sua tarefa não é a de copiar o real, mas sim a de construir as suas relações. Portanto, não podem permanecer na exibição de objetos solitários, nem de ambientes minuciosamente ordenados; devem apresentar os vínculos que existem entre os objetos e as pessoas, de modo que se entenda o seu significado.

Portanto, no presente estudo o objeto museal não é enfocado como um documento tridimensional, que representa ao ser museificado apenas valor histórico e/ou estético, e sim:

Um meio que através da pesquisa, chega-se ao processo de produção de conhecimento, tendo como vetor a produção cultural do homem, que não é dissociado da rede de relações: sociais, políticas e econômicas na qual foi produzido, tendo um significado cultural de uso, função e movimento no passado e no presente. Ou seja, cuja historicidade do objeto museal representa um corte sincrônico, onde está presente as relações desiguais, diacrônicas, que se expressam na sua história, seja ele material e imaterial.

2. Objeto Museal: suas possibilidades como objeto de conhecimento

"A relação homem/objeto é uma relação aberta, dinâmica, dialética, na qual o homem se conhece e se reconhece" (Waldisia Russo :45).

O objeto museal é o conceito que estamos denominando no contexto museológico, que significa a produção cultural (material e imaterial) do homem, os sistemas de valores, símbolos e significados, as relações estabelecidas entre os homens, entre o homem e a natureza, que através da modificação da natureza, cria objetos no decurso da sua realização histórica. São os objetos elaborados e existentes fora do homem, mas que refletem as complexas teias de relações entre os homens no processo histórico.

No processo de musealização, segundo Guarnieri (1990) (7), deve-se ter a preocupação com a informação trazida pelos objetos (lato sensu) em termos de DOCUMENTALIDADE, TESTEMUNHALIDADE e FIDELIDADE. Ao definir esses conceitos, a autora coloca que:

... convém lembrar que as palavras Documentalidade e Testemunhalidade, têm aqui toda a força de sua origem. Assim, DOCUMENTALIDADE pressupõe "documento", cuja raiz é a mesma de DOCERE = ensinar. Daí que o "documento" não apenas DIZ, mas ENSINA algo de alguém ou alguma coisa; e quem ensina, ensina alguma coisa a alguém. TESTEMUNHALIDADE pressupõe "testemunho", cuja origem é "TESTIMONIUM", ou seja, testificar, atestar algo de alguém,

fato, coisa. Da mesma maneira que o documento, o testemunho testifica algo de alguém a OUTREM.(...) FIDELIDADE, em Museologia, não pressupõe necessariamente AUTENTICIDADE no sentido tradicional e restrito, mas a VERACIDADE, a FIDEDIGNIDADE do documento ou testemunho. Quando musealizamos objetos e artefatos (aqui incluídos os caminhos, as casa e as cidades, entre outros e a paisagem com a qual o Homem se relaciona) com as preocupações de documentalidade e de fidelidade, procuramos passar informações à comunidade; ora a informação pressupõe conhecimento (emoção/razão), registro (sensação, imagem, idéia) e memória (sistematização de idéias e imagens e estabelecimento de ligações).

Ao nosso ver, a questão do objeto museal como objeto de conhecimento, não é só uma questão de documentalidade, autenticidade e veracidade, para ir além, buscar o estabelecimento de relações, necessário se faz entender como objeto de conhecimento - o bem cultural - em sua historicidade. O objeto ao ser preservado no contexto museológico, entendido apenas como um suporte de informação devido ao seu valor "estético" ou de "fato histórico", passa a ser um símbolo representativo e informativo de uma determinada manifestação cultural - visto como um produto.

Neste sentido, é um objeto-fragmentado, por explicitar apenas um aspecto parcelado da produção cultural do homem, onde não estará estabelecido a historicidade do objeto museal, isto é, entendido como um corte sincrônico, representando um espaço-tempo histórico, onde está presente as relações desiguais, diacrônicas, que se expressam na história do objeto museal.

Segundo Serpa (8), "O processo histórico da modernidade gestou e foi gestado na fragmentação do objeto do conhecimento, na

fragmentação da ação do homem e na fragmentação do próprio homem, contendo em seu interior a ameaça à integridade do homem e da natureza."

Na instituição Museu o objeto é fragmentado, ao receber o título de objeto de museu, é visto por si mesmo através de conceitos como "obra prima", "valor", "raridade", "informação", onde o homem como vetor desta produção cultural, não é dialeticamente relacionado com a expressão material e imaterial da sua existência, enquanto ser social - o bem cultural.

Como observou Lenine (9),

A arte, tal como as ciências, reflete a realidade e permite ao homem conhecer a vida. À arte oferece possibilidades infinitas de conhecimento e, neste sentido, não se distingue fundamentalmente das ciências. A diferença reside no método e nos resultados e, sobretudo, na relação entre o universal e o singular, o objetivo e o subjetivo, o racional e o sensível (o emocional), presente na imagem artísticas e no conceito científico.

Se, o objeto museal é a produção prática da relação homem - natureza, na medida em que na relação homem-homem vão temporalizando os espaços e fazendo história pela sua capacidade de criar e recriar, este objeto museal não pode ser entendido na sua relação em si, mas na sua relação com os homens.

Marx (10) afirma que:

A vida genérica, tanto no homem como no animal, consiste fisicamente, em primeiro lugar, em que o homem (como o animal) vive da natureza inorgânica, e quanto mais universal é o homem que o animal, tanto mais universal é o âmbito da

natureza inorgânica da qual vive. Assim como as plantas, os animais, as pedras, o ar, a luz, etc. constituem, teoricamente, uma parte da consciência humana, em parte como objetos da ciência natural, em parte como objetos da arte (sua natureza inorgânica espiritual, os meios de subsistência espiritual que ele prepara para o prazer e assimilação) assim também constituem praticamente uma parte da vida e da atividade humana (...) o homem sabe produzir segundo a medida de qualquer espécie e sempre sabe impor ao objeto a medida que lhe é inerente, por isto o homem cria também segundo as leis da beleza.

Com isso, o homem é o produtor de bens materiais, de conhecimento, como também dos elementos que estruturam a vida humana. Neste sentido se faz necessário, compreender o objeto museal no bojo das relações que tem como base a historicidade do objeto, onde portanto, estará contido a contradição, tendo como elemento a gênese da teia de relações.

Necessário se faz, compreender as conquistas materiais e intelectuais na Idade Média e do Renascimento, períodos históricos que serão substratos para uma nova concepção de Museu e de objeto museológico, principalmente para a compreensão da construção cultural do homem contemporâneo.

3. Idade Média: Suas implicações para o objeto museal

"Quando a Escolástica fala da beleza, ela a entende como um atributo de Deus. A metafísica da beleza (por exemplo Plotino) e a teoria da arte não tem nenhuma relação entre si..."
(Curtius 1948, 12.3).

Peço licença aos historiadores para a aventura que ora estou a ingressar, a ressalva, é importante por ser uma museóloga buscando historicamente entender as realizações científicas, culturais e o processo civilizatório e sua relação com o objeto museológico, e por conseguinte, com a instituição Museu. Mesmo, porque alguns momentos históricos a serem analisados terão por objetivo a compreensão da relação mais específica com a questão do objeto museal. Sendo assim estaremos discutindo objeto museal em relação a determinados espaços-tempos históricos, como: Idade Média e Renascimento, tendo como suporte alguns estudos históricos.

A IDADE MÉDIA

A formação da civilização Européia do começo da Idade Média foi fortemente influenciada pelo renascimento das idéias orientais de despotismo, crença em outra vida, do pessimismo e do fatalismo, como também pela difusão do cristianismo, que passa a ser fator dominante de quase todas as realizações do homem medieval. Esse processo culmina com o desenvolvimento da organização cristã - A Igreja - e instituições a ela ligada que foram transformadas numa estrutura complexa, tornando-se o arcabouço da própria sociedade medieval.

A Idade Média, portanto, é uma emergência da rede de relações, constituída pelo próprio momento social, político, cultural e econômico deste período histórico, surgindo em continuidade à desgraça econômica, decadência cultural e extinção do Império Romano, aliado ao desespero dos homens que perdem o interesse pelas realizações terrenas e almejam as graças espirituais depois da morte.

Segundo Andery (1988) (11), ao desenvolver sua análise sobre este período, a autora coloca que:

Neste período (século V ao XV), coexistiram civilizações com organizações econômicas-políticas-sociais diferentes: as civilizações ocidentais oriundas do antigo Império Romano do Ocidente; as orientais, oriundas do antigo Império Romano do Oriente, como é o caso da civilização bizantina e das civilizações orientais que não faziam parte do antigo império romano, como é o caso da civilização muçulmana e das civilizações da Ásia Oriental.

A vida econômica do primeiro período da Idade Média, representa um retorno a condições primitivas e de miséria da população. O comércio e a indústria extinguiram-se, as terras tornaram-se concentração de riqueza agrária e as pessoas pertencentes as massas populares passaram a condição de servos.

Com relação a produção do conhecimento, a superstição, a credulidade permeavam o esforço intelectual que dedicava-se mais a compilação do que a realização original, o interesse pela ciência ou pela filosofia dava-se na medida em que esses conhecimentos pudessem servir para fins religiosos, ocasionando interpretações místicas do conhecimento, como também aceitação de fábulas como fato ao conter significado simbólico para religião.

Um período histórico onde a religião dominava o pensar, agir e posicionar do homem diante do mundo, os filósofos eram cristãos ou pagãos. Com relação aos filósofos cristãos tendiam a se dividir em duas escolas diversas: 1) os que defendiam a primazia do dogma e 2) os que acreditavam que as doutrinas da fé podiam ser iluminadas pela luz da razão e orientadas no sentido de se harmonizarem com os mais valiosos frutos do pensamento pagão.

Para os filósofos dogmáticos cristãos como Tertuliano, Santo Ambrósio, S, Jerônimo e o papa Gregório Magno, o cristianismo era um sistema de leis sagradas que devia ser aceito como fé. O conhecimento do homem nada valia para religião, pois os homens possuíam os evangelhos, não cabendo qualquer nova curiosidade. Por outro lado, os filósofos cristãos racionalistas, tais como, Clemente de Alexandria e Orígenes, baseavam suas crenças na fé, mas reconheciam a importância da razão como estrutura do conhecimento, quer religioso, quer secular.

Numa posição intermediária entre essas duas correntes filosóficas apresenta-se Santo Agostinho, que colocava a verdade revelada acima da razão, mas reconhecia a necessidade de uma explicação intelectual para sua crença.

Para Burns (1970) (12)

Como filósofo, Agostinho derivou grande parte de suas teorias dos neoplatônicos. Acreditava na verdade absoluta e eterna e no conhecimento instintivo que Deus implanta no espírito dos homens. Afirmava existirem certos conceitos básicos do conhecimento que não são produtos subjetivos do pensamento humano, mas que já existem no nosso espírito desde o nascimento, como reflexos da verdade eterna. O conhecimento de suprema importância é o de Deus e se Seu desígnio de redimir a humanidade. Embora a maior parte desse conhecimento possa advir da revelação contida nas Escrituras, é dever do homem compreendê-lo na medida do possível, para fortalecer a sua fé.

Percebe-se que a história humana, nesta perspectiva, é apresentada como o desdobramento da vontade divina, refletida em todas as ações do homem, de forma maniqueísta, tudo que já aconteceu ou que poderá acontecer representa uma realização do plano divino. No campo da

educação, desapareceu o sistema romano de escolas públicas, passando para os mosteiros o monopólio da educação, os monges eram preparados para o ensino, o currículo era baseado em sete assuntos, que depois foi denominado as Sete Artes Liberais, no trivium estava incluído a gramática, a retórica e a lógica, consideradas como as chaves do conhecimento, no quadrivium, a aritmética, a geometria, a astronomia e a música, percebe-se que a ciência de laboratório e a história não estão contempladas nesse currículo, objetivava-se o preparo para a carreira eclesiástica.

Vale ressaltar, que o ensino era privilégio de poucos, o povo não recebia instrução, como também, muitos membros da aristocracia eram analfabetos. Mas com todas essas limitações este sistema educacional muito contribuiu para salvar a cultura européia. Isto porque, o período denominado de Idade Média, de modo algum, foi caracterizado somente pela estagnação e pelo barbarismo representado pela chamada Idade das Trevas, que não foi além do ano 800. Na segunda fase deste período denominada de Época Feudal. Segundo Andery (1988) (13), analisando o feudalismo como base econômica, a autora explicita algumas causas que favorecem a instalação e a expansão deste sistema, tais como:

a crise do império romano, as condições econômicas, sociais e políticas culminando com a substituição do escravismo pela servidão, os grandes proprietários de terras que devido aos conflitos deslocam-se para as vilas (propriedades rurais) e o arrendamento de partes de grandes propriedades agrícolas.

Este sistema será base para uma sociedade que os poderes de governo serão exercidos pelos detentores das terras, através dos feudos, e os homens que não detinham as propriedades, ao trabalharem em um

feudo, tinham proteção e assistência econômica, em troca compensava os proprietários com serviços, pagamentos de impostos e tributos, que neste sistema eram considerados servos.

No processo evolutivo desse período vão existir fatores que irão desencadear no declínio desse sistema como crescimento das cidades, comércio com o oriente, o aparecimento das Monarquias Nacionais, a Guerra dos Cem Anos, revoltas, as corporações de artífices e mercadores.

A teoria econômica em que se baseava o sistema corporativo é diferente da que domina a sociedade capitalista, visto que, aos olhos da igreja, o principal objetivo da vida devia ser a solução da Alma, com isso a riqueza era um obstáculo ao sossego da alma, era a condenação da usura.

Porém, no feudalismo, o cristianismo passou por mudanças significativas, tendo como base de sustentação os princípios de fé, crença na Trindade e a esperança de solução num mundo vindouro. No século XIII entre os responsáveis pela modificação de uma religião mecânica em uma mais racionalista e humanista, estão S. Tomás de Aquino, S. Francisco e Inocêncio III.

Luckesi e Passos (1992) (14), colocam que:

Tomás de Aquino recebeu profunda influência do aristotelismo, cuja doutrina foi estudada e adaptada ao cristianismo seus estudos estão sistematizados na Suma Teológica. (...) O ponto crucial de suas preocupações consistia em encontrar um meio de conciliação entre a fé e a razão, assim como apresentar a destruição e a interdependência entre a Teologia e a Filosofia. No primeiro caso, ele demonstrou os limites da razão humana ao afirmar que ela era incapaz de atingir todas as verdades, especialmente, aquelas ligadas a alguns aspectos divinos como, por exemplo, o dogma da Trindade. Nestes pontos, ela deveria

servir para destruir as objeções levantadas. Por outro lado, as questões ligadas à existência da Deus, à criação do mundo por Deus eram satisfatoriamente explicadas pela razão.

Poucos foram, nesse período, que se dedicaram à ciência, ressalta-se entre os cientistas medievais, Rogério Bacon (1214-94), afirmava que o conhecimento válido só poderia advir baseado na pesquisa experimental. O que poderia apresentar novos conhecimentos que entrariam em choque com os dogmas da Igreja. Visto que, o aparecimento das Universidades com a finalidade de formação profissional, representava o monopólio do saber e o controle da produção do conhecimento sob a orientação e manutenção da Igreja no período medieval.

Serpa (1992) (15) analisando a produção do conhecimento nesse período coloca que:

... o modo de produção do conhecimento na sociedade feudal, de natureza teológica e ideológica - lugar natural, hierarquia entre o céu e a terra, fixismo da criação, finitude do espaço e ciclos temporais - expressava a forma de organização da sociedade feudal, através das relações feudais de produção, baseadas na finitude do feudo, na relação senhor-servo, na organicidade da reprodução da sociedade, tendo como base econômica a produção agrícola e o artesanato, organizado através das corporações de artífices. (...) Os pilares desse modo de produção do conhecimento eram a essência e a qualidade. Conhecer um objeto significava explicitar a sua essência, a partir de observações sobre as suas qualidades.

Neste sentido, o mundo medieval baseava a produção do conhecimento na fé e na contemplação de um universo estático e hierarquizado onde o verdadeiro conhecimento é proporcionado por uma

fonte divina e não humana, é através da contemplação que Deus permite ao homem conhecer um objeto e explicitar sua essência.

Neste contexto, escreveu Dante: "A arte é a neta de Deus", o que significa que o homem medieval tinha a crença de que existia uma relação entre a criação e sua própria criatividade, o raciocínio partia da seguinte evidência: "Deus fez o homem, dessa forma o que o homem faz, está d'Ele apenas à distância de um grau, e logicamente deve estar à Sua altura."

As obras de arte eram realizadas não sob princípio da "arte pela arte", como eram elaboradas pelos gregos, mas acima de tudo objetivava-se a maior glória de Deus, tendo por finalidade exprimir pelas coisas criadas, a glória ao Criador, como também, a função de registrar tudo que o homem sabia, ou em que acreditava.

Nas torres, nas paredes, nos vitrais, nas criptas, nas esculturas, nos murais, nos mosaicos da catedral - o ponto supremo da arte medieval - podem-se ler não apenas as crenças do homem e seus ideais, mas também suas fantasias e medos, sua ciência, sua história - e até mesmo seus protestos (LOPES, 1970 :117).

Ao ser legalizado o cristianismo como religião, os cristãos poderiam adorar Deus em liberdade, saíram das catacumbas, a princípio adaptaram ao ritual cristão as basílicas pagãs, os instintos estéticos dos homens serão expressados em atividades monumentais como construção de grandes igrejas, desenhos, esculturas em pedra e as pinturas das Igrejas.

Os escritórios dos mosteiros, foram destinados como o local para as oficinas onde os copistas reproduziam os escritos cristãos e que tornou-se centros de criação artística. Numa população analfabeta as

representações serviam como um elemento de propagação da fé, objetos de veneração que traziam não só a beleza estética, mas um conteúdo representativo sobre temas cristãos.

Durante a primeira fase da Idade Média, a escultura e a pintura estavam subordinadas a arquitetura, sendo utilizados para compor interiores das Basílicas medievais, com um cunho representativo religiosos, beleza como um atributo de Deus, sendo assim, a atenção a essas representações não deveriam sobrepor o mundo espiritual.

Para Eco (1989) (16)

O cristianismo primitivo havia educado para a tradução simbólica dos princípios de fé (...) e se por um lado era fácil para os simples converter em imagens as verdades que conseguiam compreender, aos poucos seriam os próprios elaboradores da doutrina os teólogos, os mestres, a traduzir em imagens as noções que o homem comum não aferraria, caso tivessem sido comunicados no rigor da formulação teológica. Daí a grande campanha (que terá em Suger um de seus mais apaixonados promotores) para educar os simples através do deleite da figura e da alegoria através da pintura, a partir de 1025, pelo sínodo de Arras, a teoria didascólica insere-se no cerne da sensibilidade simbólica como expressão de um sistema pedagógico e de uma política cultural que explora os processos mentais típicos da época.

Desta forma, a criação artística na cultura eclesiástica objetivava não só a plasticidade das representações, como também, a função evangelizadora, nascida da fé, com objetivo puramente funcional, sendo assim, o mestre construtor dedicava-se à edificação da casa do senhor, por sua vez, os escultores e pintores, mosaicistas, ourives dedicavam-se a adornar o templo. As artes eram diversas, porém todos

tinham uma única finalidade: exprimir através da criação artística a glória do Criador.

No museum, com acesso restrito, eram conservados os conhecimentos humanos, e utilizados como inspiração para os artistas ao mesmo tempo que serviam como veículo de reprodução da estética aprovada pela Igreja. Isto porque, a representação artística estava intimamente relacionada com os objetivos didáticos da Igreja e propagação da religião cristã. Encontra-se nos estudos de Franco (1992) (17) sobre as estruturas culturais deste período, análises que vão demonstrar o objetivo das representações artísticas com todo o seu simbolismo religioso, justificado pelas necessidades não só artísticas, mas ideológicas e filosóficas da época medieval.

Coloca este autor:

... as freqüentes cenas do Juízo Final colocadas logo na entrada dos edifícios religiosos, lembrava que somente através da Igreja era possível a salvação. A arquitetura sólida, de largas paredes, grossos pilares e poucas janelas não era apenas resultado das limitações técnicas da época, mas sobretudo da necessidade de fazer das igrejas fortalezas de Deus. Na mesma linha, o românico não tinha preocupação de retratar a realidade visível, pouco importante, mas sim de revelar a essência das coisas, daí o forte simbolismo daquela arte.

Nesta concepção de arte a representação e interpretação do universo é estabelecida pelos sentidos sem ter valor em si, mas, e, principalmente, por ter condição de revelar uma verdade superior, através da linguagem simbólica com suas analogias, onde as partes (os símbolos) podem revelar o todo a partir de critérios de essência e qualidade, tendo como elemento unificador Deus.

Mas, a divulgação dos manuscritos gregos e romanos, como também, as escavações que descobriram estátuas e utensílios romanos na Itália, faz com que a Antiguidade Clássica seja descoberta por homens que almejavam restaurar valores e conhecimentos que contrastavam com os estudos teológicos e a ideologia cristã estabelecida durante o período medieval. Esses homens acreditavam que para ir adiante era necessário olhar para trás: para sair da Idade Média era preciso retornar à Antiguidade.

4. Renascimento: suas implicações para o objeto museal

"Aliada ao rompimento das idéias do mundo medieval, rompeu-se também a confiança nos velhos caminhos para a produção do conhecimento: a fé, a contemplação não eram mais consideradas vias satisfatórias para se chegar à verdade" (ANDERY, 1988 :173).

O Renascimento foi favorecido por condições como ressurgimento do comércio e das cidades, maior contato com o oriente, crescimento demográfico, aumento de produção nos campos, produção manufatureira e a economia monetária.

Foi um movimento intelectual, artístico e literário ocorrido na Europa, especialmente na Itália, tendo como inspiração as obras da Antiguidade Greco-Romana, exaltação da personalidade, otimismo e o individualismo, tendo como protetores os mecenas (papas, bispos, reis, príncipes e banqueiros) que amparavam os estudiosos e artistas.

O Humanismo como é classificado significava uma visão do mundo que embora aceitando a existência de Deus, partilhava uma série de atitudes intelectuais do antigo mundo pagão. Era interessado pelo estético, via a utilidade do conhecimento da história e estava convencido

de que o dever do homem era desfrutar sua vida e servir sua comunidade de forma ativa. Sendo assim, o humanismo não incorpora a exagerada preocupação medieval - da eternidade -, refletia os interesses de uma sociedade prática e preocupada não com a preparação do paraíso, mas, e principalmente, com os aspectos terrenos - o bem estar do homem. Neste sentido, o papel do homem na história não era mais um papel passivo em que fatalisticamente esperava a morte ou pela segunda vinda de Cristo. Na Idade Média o louvar o homem era louvar a Deus - sendo este a criação do Senhor - no Renascimento o homem louvava o próprio homem como um criador.

Segundo Sevcenko (1986) (18) os humanistas

... voltavam-se para o aqui e o agora, para o mundo concreto dos seres humanos em luta entre si e com a natureza, a fim de terem um controle maior sobre o próprio destino. Por outro lado, a pregação do clero tradicional reforçava a submissão total do homem, em primeiro lugar, à onipotência divina, em segundo, à orientação do clero e, em terceiro à tutela da nobreza (...) A postura dos humanistas era completamente diferente, valorizava o que de divino havia em cada homem, induzindo-o a expandir suas forças, a criar e a produzir, agindo sobre o mundo para transformá-lo de acordo com sua vontade e seu interesse.

Nesta nova visão de mundo, onde o homem está como eixo central, a relação não tem como suporte Deus-Homem, mas baseado na relação Homem-natureza, o que significa que era necessário uma ciência mais prática, que deveria responder as questões das necessidades do homem. Homem que não concebia o universo como um sistema finito girando em torno da terra - cosmovisão medieval - a teoria heliocêntrica

indicava um cosmos infinito o que ia de encontro com a concepção do universo do período medieval.

Neste contexto, da revolução das idéias da produção do conhecimento, destaca-se Galileu Galilei com sua ciência experimental, que através do telescópio pode estabelecer ser a Via-Láctea uma aglomeração de corpos celestes independentes do nosso sistema solar, onde Copérnico já havia elaborado esses estudos através de cálculos matemáticos sem o uso do telescópio - Revolução Coperniana - o que desmistificou a concepção medieval do universo, introduzindo idéias modernas do mecanicismo e do tempo e do espaço como grandezas infinitas e absolutas.

Segundo Koyré (1932) (19)

a dissolução do cosmo significava a destruição de uma idéia, a idéia de um mundo de estrutura finita, hierarquicamente ordenado, de um mundo qualitativamente diferenciado do ponto de vista ontológico. Essa idéia é substituída pela idéia de um universo aberto, indefinido e até infinito, unificado e governado pelas mesmas leis universais, um universo no qual todas as coisas pertencem ao mesmo nível do Ser, contrariamente à concepção tradicional que distinguia e opunha os dois mundos do Céu e da Terra.

O que significava que essa nova concepção do universo necessitava de uma reformulação da produção do conhecimento, o que vai ocorrer na física, medicina e na arte. As novas bases do conhecimento não têm como suporte conhecer a essência e sim as relações com o contexto, numa relação homem-natureza não mais contemplativa e, sim manipulativa. Na arte a pintura do período medieval de figuras planas e irreais, com seus edifícios como objetos simbólicos serão substituídos por obras artísticas, onde o seu autor olhava para o mundo, buscando

documentar a realidade, como também, representar a beleza da figura humana, ajustada no espaço em movimento-ação.

Por outro lado, esse movimento artístico encontrou na nova classe social emergente: a burguesia (que tinha o prestígio econômico, mas não o social) que objetivava investir numa arte que favorecesse a afirmação dos seus novos valores, hábitos e comportamentos, dessa forma, construíam-se palácios, afrescos, quadros, buscando retratar esses novos tempos que representava o gosto burguês.

Dentro do movimento desse período pelas novas descobertas Sevcenko (1986) (20) coloca que os artistas procurando acompanhar os avanços da ciência vão também:

ampliar seu domínio sobre a natureza e sobre o espaço geográfico, através da pesquisa científica e da invenção tecnológica, os cientistas também iriam se atirar nessa aventura, tentando conquistar a forma, o movimento, o espaço, a luz, a cor e mesmo a expressão e o sentimento. A arte renascentista é uma arte de pesquisa, de invenção, inovações e aperfeiçoamento técnico. Ela acompanha paralelamente as conquistas da física, da matemática, da geometria, da anatomia, da engenharia e da filosofia.

Assim, os pintores da Renascença, terão dentro da sociedade um status que não era verificado, na Idade Média, isto porque, os "artistas medievais" eram considerados como profissionais, como quaisquer outros, em nada eram diferentes dos padeiros ou sapateiros. No Renascimento o artista passa a ser reconhecido como indivíduo, ou melhor, um gênio que estava acima dos padrões dos homens comuns, passa-se do artesão ao homem do saber, das corporações de ofício ao criador individualizado. Outrossim, a obra produzida buscava retratar a própria vida, objetivando estimular os sentidos, o desfrute visual, do que

a imaginação ou meditação, porque era o homem e o meio urbano que estavam sendo traduzidos através de uma imagem pictórica.

E o Museu nesse contexto?

Evidentemente, que para os estudos do meio ambiente físico, flora, fauna, etc., era necessário a formação de coleções que viabilizassem o caráter prático das ciências classificatórias, sendo assim, a partir desses objetivos, os museus passam a ter um caráter de instituição científica, porém com o seu acesso restrito a um determinado segmento social.

Através da análise de Suano (1986) (21) torna-se possível o entendimento dessa transformação, a autora coloca que:

A arte clássica passava a ser vista como importante instrumento para o estudo da civilização greco-romana. Assim, além dos textos, devia-se buscar os objetos que eram revelados pela Arqueologia. E a Arqueologia, obrigava, justamente o Museu a sair de seu papel de simples depósito para transformar-se em promotor das pesquisas de campo.

Nesse período, foram construídos edifícios destinados especialmente ao abrigo de coleções, iniciou-se também as primeiras preocupações com a classificação sistemática das obras, porém as peças eram acumuladas sem a mínima ordem, posteriormente adotou-se a apresentação cronológica das obras.

Mas, nada é definitivo e na dinâmica do processo histórico o Museu, o objeto museal, de forma mais geral a arte - manifestação cultural do homem - por ser este homem um ser histórico, vai formular e estruturar esta instituição, como também as instituições sociais de forma mais global, dentro da ideologia, política, economia e produção de

conhecimento que serão estabelecidas com os avanços da ciência em determinados momentos históricos.

O que significa que o objeto museal deverá ser compreendido pela gênese das teias de relações e, não apenas como um produto que por si só, representa um espaço-tempo histórico definido a priori por seus aspectos físicos que são determinados numa ação documental que busca resgatar "informações" sobre este bem cultural.

Necessário se faz, analisar o processo da ação documental ao mesmo tempo em que realizaremos uma aplicação da nossa proposta, tendo a historicidade como substrato de análise para a compreensão do objeto museal, enquanto elemento educativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) UNESCO-ICOM, Ética de aquisições. Revista ICOM, [s.l.]. p.3. mar. 1972.
- (2) MENSCH, Peter. Museus em movimento: uma estimulante visão dinâmica sobre inter-relação museologia-museus. Cadernos Museológicos, n.1, p.51, 1987.
- (3) SOLA, Tomislav. Identidade: reflexões sobre um problema crucial para os museus. Cadernos Museológicos, n.1, p.25, 1986.
- (4) GUARNIERI, Waldisa Russo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. Cadernos Museológicos, n.3, p.7, 1990.
- (5) BELLAIGNE, Matilde. O desafio museológico. In: FORUM DE MUSEOLOGIA DO NORDESTE, 5, nov. 1992, Salvador, p.3 (mimeo.).
- (6) CANCLINI, Nestor Garcia. As culturas populares no capitalismo. São Paulo: Brasiliense, [s.d.]. p.105.
- (7) GUARNIERI, W. R. op.cit. p.8.
- (8) SERPA, Felipe. Cultura e meio ambiente. [s.l.], [s.d.], p.1 (mimeo.).
- (9) LENINE apud EGOROV, A. et al. Estética marxista e atualidade. Lisboa: Prelo, 1975. p.53.
- (10) MARX, K. apud ANDERY, M. A. et al op.cit. p.412.
- (11) ANDERY, M. A. op.cit. p.123.
- (12) BURNS, Edward Menall. História da civilização ocidental. 2.ed., Rio de Janeiro: Globo, 1970. p.277.
- (13) ANDERY, M. A. op.cit. p.125.
- (14) LUCKESI, Cipriano e PASSOS, Elizete Silva (orgs.) Introdução à filosofia. Salvador: Centro Editorial e Didático/UFBa, 1992. p.101.
- (15) SERPA, Felipe. A produção científica, seus aspectos interdisciplinares e multidisciplinares. In: FORUM DE

MUSEOLOGIA DO NORDESTE, 5, nov. 1992, Salvador. p.1 (mimeo.).

- (16) ECO, Humberto. Arte e beleza na estética medieval. Rio de Janeiro: Globo, 1989. p.73.
- (17) FRANCO Júnior, Hilário. A idade média: nascimento do ocidente. 4.ed., São Paulo: Brasiliense, 1992. p.135.
- (18) SEVCENKO, Nicolau. O renascimento. 4.ed. Campinas: Atual, 1986. p.16. (Discutindo a História).
- (19) KOYRÉ. apud ANDERY, M. A. et al op.cit. p.172.
- (20) SEVCENKO, Nicolau op.cit. p.25.
- (21) SUANO, M. op.cit. p.42.
- (22) BURNS, E. M. op.cit. p.42.

CAPÍTULO III

A pesquisa sobre o objeto museal: Lavabo, porcelana chinesa, tipo exportação, século XVIII

Definindo o objeto museal como um meio que através da pesquisa, chega-se ao processo de produção de conhecimento, tendo como vetor a produção cultural do homem, que não é dissociado da rede de relações: sociais, políticas e econômicas, na qual foi produzido, tendo um significado cultural de uso, função e movimento no passado e no presente, seja o objeto da cultura material ou imaterial.

Assim, ao escolher um objeto o Lavabo, porcelana chinesa, tipo exportação, século XVIII, tendo por objetivo explicitar suas teias de relações, realizou-se um processo de pesquisa que viabilizou o entendimento do contexto de produção desse objeto.

Como também, a busca em demonstrar que a ação documental tradicional é um momento de coleta de dados que não contribui para a função educativa que deve nortear todo o fazer museológico. Onde os dados coletados só expressam os valores estéticos e históricos do objeto distanciado do seu contexto de produção, assim, nega o processo histórico onde este objeto foi produzido e sua relação com o homem.

Neste sentido este capítulo tem por objetivo colocar a pesquisa que foi realizada, buscando a historicidade contida no Lavabo, porcelana chinesa, tipo exportação, século XVIII.

O que é a porcelana

Apresentar a produção da porcelana enquanto material necessário se faz entender a origem da cerâmica, palavra grega *Keramiké* - que vem de uma derivação *Keramas* - Argila. O que significa que a cerâmica enquanto material, produzida pela natureza pertence a todos, e o homem se apropria para realizar seus artefatos culturais, como também, serve de elementos de segurança, defesa e adorno. Desde civilizações mais antigas como a Egípcia a olaria tornou-se a base para a construção, sendo o material utilizado para produção de obras mais delicadas, assim a cerâmica retrata a conjuntura social, política e econômica através da arte realizada pelo homem.

Isto quer dizer que a produção de artefatos de cerâmica é o resultado da relação do homem e os elementos da natureza, utilizando-se das possibilidades que a natureza lhe oferece e através do saber traduz com plasticidade os objetos produzidos para a realização do próprio ser humano em determinados momentos históricos.

Com relação à porcelana sua produção na China é atribuída ao material - caulim e o petuntse encontrado em grande escala, em solo chinês, que ao ser misturado à argila resultava numa pasta, e segundo a composição, variação e temperatura forneciam três tipos de produtos: terracota, grés e porcelana.

Do resultado do processo de cozimento numa temperatura de 800 a 1.100°C é produzida uma peça em geral avermelhada, porosa, dura ao tato. É a terracota, cerâmica que parece ter substituído a primitiva, simplesmente cozida ao sol. Uma variação de temperatura entre 1.100 e 1.300°C dá como resultado uma matéria mais densa e sem porosidade, dura lisa e elástica. De 1.200 a 1.500°C obtem-se uma matéria ainda mais dura e mais lisa, que pouco a pouco se torna vítrea até se transformar em

porcelana que é sempre translúcida. O grés é, em última análise, uma porcelana não translúcida.

Após o cozimento do material, na superfície vítrea da porcelana é aplicado a decoração, sendo que o procedimento é realizado através da modelagem ou pintura.

Através da decoração percebe-se a riqueza dos motivos simbólicos produzidos nesses objetos, como por exemplo a água, o fogo, terra, a montanha, o céu, o mar e a planície, como também temas e motivos relacionados ao mito e duas dinastias, isto é, cada dinastia era representada por um símbolo por exemplo, o imperador Fon-Hoong - pássaro de fogo. Assim, os chineses criaram através da cerâmica a representação de seus costumes e símbolos que foram registrados através dos motivos decorativos da porcelana.

Ressalta-se que a tarefa de decoração era desempenhada por artesãos dentro da especialidade de cada um, assim, o artesão que desenhava não pintava, um dedicava-se ao desenho de flores, não desenhando animais.

Um outro fator importante era que a produção da porcelana era protegida pelas imperadores o que faz com que as porcelanas sejam identificados pelas Dinastias que governavam nos períodos da China milenar, e que patrocinavam tal arte, como também influenciavam nos elementos de produção e motivos decorativos. Como na Dinastia Sung (960 a 1.290) a porcelana tornou-se mais fina e transparente com as cores amarela, verde e azul, o que muito ajudou a fortalecer a economia dos imperadores na China.

A porcelana chinesa é conhecida na Europa no século XII, isto porque os árabes traziam nos navios, porém sua origem não era conhecida, mas com as viagens Marco Pólo trouxe da Índia porcelanas chinesas.

O comércio com a China

Desde os romanos que as especiarias chinesas eram importadas como a seda, através da Índia, porém não foi encontrada nenhuma porcelana. Com o declínio do Império Romano as rotas que levavam as especiarias foram abandonadas.

O caminho marítimo para as Índias no século XV descoberto pelos portugueses foi viabilizado devido a estudos astronômicos, cartográficos e a construção naval que trouxe teorias e tecnologias que levariam as caravelas a buscarem cada vez mais terras longínquas. Um outro fator era a situação geográfica.

Os pequenos caravos que depois recebem o nome de caravelas, deslocavam no máximo 50 toneladas, possuindo dois ou três mastros, com leme fixo. Com o tempo foi evoluindo até chegar as caravelas redondas do tempo dos Descobrimentos, atingindo 150 toneladas. O problema de navegar contra o vento foi resolvido pelo formato e superfície de seu velame o que veio reduzir em muitas semanas o retorno a Portugal, porém a tripulação continua sem qualquer conforto, porque o importante eram as especiarias.

Neste sentido a nau da Carreira das Índias foi enviada objetivando o transporte das ricas mercadorias importadas do Oriente, assim, deve ter amplos espaços para um carregamento que venha compensar os investimentos com uma onerosa viagem.

Os marinheiros portugueses possuíam um conhecimento prático sobre a arte da navegação, assim dominavam a velocidade empregada através do lançamento da proa de um disco de madeira e a recolhiam na popa observando o tempo decorrido entre as duas operações através da velocidade com que os nós percorrem pelas mãos do encarregado,

Medida náutica nó. O tempo era medido pela ampulheta de meia-hora. A bússola apesar de toda superstição já era empregada, considerado um instrumento dotado de magia, desvendava adultério, curava doenças etc.

No cálculo da altura dos astros era empregado o astrolábio náutico, que numa escala de 0 a 90 graus definia a distância zenital do astro, com o cronômetro marinho (1761) de Harrison tornou-se possível determinar a longitude.

Esses caravos portuguesas levavam normalmente uma tripulação diversificada entre marinheiros, soldados, nobres, altos funcionários e missionários, sendo que estes eram comandados por um oficial ou um nobre que representava em alto mar o Rei do seu país.

Apesar dos estudos para a construção naval e das tecnologias aplicadas as embarcações eram desprovidas de conforto inseguras e insalubres, a tripulação era colocada em risco, visto que as maiores baixas dos tripulantes nas longas viagens eram causadas em grande parte pela disenteria, tifo, pneumonia etc., chegando a acontecer 496 mortes de um navio com 580 homens na sua tripulação.

Neste sentido, para retornar ao país de origem, eram recrutados homens para substituírem os mortos durante a viagem de ida, assim, eram contratados como marinheiros: chineses, javaneses, malaaios e árabes, sendo que o tempo de engajamento durava cinco anos, podendo ser prorrogado em casos como mau procedimento a bordo, esta era a forma para punir um mau marinheiro.

Essa situação era agravada pela alimentação a bordo, constituída por biscoitos duros, carne salgada, favos e bebidas, porém durante a longa viagem boa parte desses alimentos apodreciam, devido a umidade e problemas de acondicionamento, sendo que o maior problema acontecia com a água guardada para ser consumida a bordo, após algumas semanas estava contaminada por vermes e com um odor que

para consumi-la era necessário tapar o nariz. Esse problema só foi solucionado com a invenção do holandês Van Collen que criou um aparelho que destilava água do mar.

Com relação às rotas, as caravelas para realizarem tal empreitada seguiam algumas rotas, esses navios com suas tripulações saíam da Europa costeando a África, atravessavam zonas de calmaria à altura do Equador com o objetivo de atingir o Cabo da Boa Esperança que era a rota para se chegar ao Canal de Moçambique, o que demandava só nesse percurso três ou mais meses, uma alternativa que reduzia em alguns meses esta viagem era a Rota Brasil, porque o navio afastava-se da África em direção ao Cabo da Boa Esperança. Essa rota foi usada até o século XVII.

De que forma a porcelana começa a chegar na Europa? Um fator a ser considerado é que os navios necessitavam de peso cabendo às louças de porcelana fornecerem esse peso que supria a leveza dos navios, formando uma camada de proteção sobre onde era disposta a carga mais preciosa: chá e seda. Fato curioso é que em alguns livros encontra-se referência que muitas vezes as louças após serem usadas como reservatório de água eram lançadas ao mar, o que demonstra não existir no mercado europeu esta mercadoria como valor monetário.

Assim, como a Europa não conhecia a técnica da produção da porcelana até o século XVIII, somente após as experiências do alquimista Jonhann Friedrich Broeltger, decifrou a técnica do fabrico da porcelana que até então era um privilégio dos chineses. Mas inicialmente tinha diferenças de qualidade da produção milenar chinesa.

Com esta descoberta na Europa a louça chinesa perde aos poucos o seu primado no Velho Mundo, mas terá grande aceitação no Brasil Colônia de Portugal, em cujas portas entravam os navios, sendo até permitida a venda dessas mercadorias para os mercadores e nobres que aqui estavam instalados.

Louça chinesa de exportação

A Europa nos fins do século XVII passa por problemas econômicos graves, o que faz com que reis e nobres se desfaçam de seus ricos e luxuosos pertences, no caso específico, os serviços de louças em prata, ouro e cobre para contribuir com os cofres públicos, assim, para substituir esses serviços que foram transformados em moedas, passou-se a encomendar à China serviços em porcelana, porém, esses serviços foram adaptados ao gosto europeu, às suas novas funções e uso do povo ocidental.

Isto demonstra que a louça em porcelana ao gosto chinês foi sempre muito rara no Ocidente, a louça "para o mar", tinha a sua forma e motivo decorativo fornecido pelo europeu que efetivava a encomenda, onde buscava-se a inspiração nos modelos em prata, bronze e ouro derretidos para contribuírem as moedas dentro da economia européia.

Assim as peças esmaltadas destinadas ao consumo interno e por conseguinte ao gosto chinês eram decoradas em Jingdezhen, as louças em porcelana encomendadas pelo europeu eram enviadas em branco de jingdezhen a Cantão e ali decoradas em ateliês destinados em ornamentação de vasos "para o mar".

Essas louças em porcelana tipo exportação ou de encomenda vinham através da Companhia das Índias, o que resultou na denominação usada na época de louça das Índias, porém a Companhia das Índias foi uma nomenclatura usada pelas grandes companhias de navegação européia que faziam o comércio com o Oriente apenas transportando as louças que eram encomendadas na Europa.

A porcelana tipo exportação é classificada dentro de uma categoria inferior, possuindo classificações diversas, sendo incluída toda a porcelana feita em quantidade (tendo muitas vezes sua qualidade questionada), para a exportação no Ocidente.

No Brasil com a vinda da Família Real, chega na Colônia alguns serviços em porcelana que foram trazidos na bagagem. Com a CIA. das Índias através das escalas que esses navios faziam aqui, entram as primeiras porcelanas tipo exportação, tendo esse comércio, com a abertura dos portos por D. João VI em 1808, intensificado a importação da porcelana não só a chinesa como também européia, já que possuía sua produção em grande escala.

Entretanto, a Colônia possuía uma arte cerâmica produzida pelas nossas tribos indígenas com peças como potes para água, tachos de farinha, urnas funerárias, detinham a técnica de produção, modelagem e decoração do barro para transformá-lo em um produto de uso doméstico, construção etc. Porém a Colônia herdou o gosto europeu pelos serviços em porcelana, que serão utilizados como símbolos de ostentação e luxo pelos brasileiros. Fato registrado na Bahia em consequência da sua posição geográfica, tornando-se uma escala forçada dos navios, conhecida esta rota com a viagem redonda, apesar das leis e tratados que impediam esses desembarques eram realizados por arribadas forçadas.

Na hierarquia dos diversos artefatos utilitários utilizados na Colônia, a porcelana chinesa é altamente prestigiada, obtendo um papel relevante na vida social, civil e comercial, assim Pedro Calmon escreve que nenhuma família, nenhuma loja poderia deixar de possuir suas travessas chinesas. E durante a ocupação holandesa (1624/25) na Bahia essas peças em porcelana figuraram como presa ou despojo de guerra, como também, penhor de dívida, dote de casamento.

Com a produção de peças de porcelana na Europa, a colônia é obrigada a importar objetos fabricados na França, Espanha etc. Assim, a porcelana chinesa perde o seu poderio no mercado ocidental, como também, o desmantelamento da vasta organização montada pelos portugueses no Oriente em função da disputa de outros países por este

comércio, e por outro lado, a intenção em fixar feitorias e dominar a população chinesa.

A atualidade da porcelana

Após a produção artesanal da porcelana que no passado era fonte de divisas e riquezas, onde vários povos buscavam descobrir a mistura que produzia tal material, como também, os homens do mar que se lançavam na aventura de buscar tais produtos, com a descoberta da produção da porcelana na Europa o declínio da importação dos produtos chineses, continua a porcelana nos tempos atuais como um setor de grande importância nas atividades dos povos, sendo diversificada a sua função e utilização para a sociedade moderna.

A indústria econômica produz desde os aparelhos de uso doméstico até os materiais destinados a construção, não deixando de registrar o uso da porcelana na fabricação de dentes.

No Brasil, esta indústria teve o seu desenvolvimento depois da 2ª Guerra Mundial, causada pela necessidade de atender o mercado interno, os produtos não poderiam ser importados. Atualmente a produção da porcelana é classificada através dos tipos de artigos que são produzidos.

- Cerâmica artística: sua principal característica é a originalidade dos elementos decorativos, inspirados em nossa paisagem por isso quase não se nota, em peças atuais, motivos alienígenos, como era comum não faz muitos anos.
- Artigos de uso Domésticos: na produção de aparelhos de jantar, chá e café, bem como nas demais peças de uso doméstico, quer em louça quer em porcelana, com variedades de modelos e na delicadeza das decorações.
- Louça Sanitária: quanto a louça sanitária vitrificada, branca ou colorida, iguala-se às melhores das mais famosas estrangeiras.

- Azulejos e Pastilhas de Porcelana: sua produção é excelente apresentando seus artigos grande variedade de tamanho, desenhos e cores.
- Artigos para Hotéis e Laboratórios: nas porcelanas para hotéis, restaurantes, laboratórios e hospitais.
- Isoladores de Porcelana e Produtos Afins: na produção de isoladores de porcelana para eletricidade, para baixa e alta tensão representando uma autêntica síntese de arte e de ciência, nossas fábricas desde há muito suprem as necessidades do nosso mercado, com grande variedade de artigos de precisão, exigidos pelas indústrias de aparelhos elétricos e radiotelefônicos.

Terminologia

- Argila: nome dado a determinados tipos de barro de certa plasticidade, constituídos pela decomposição lenta de rochas feldspáticas, sob a ação da água e agentes atmosféricos. A argila é um mineral terroso, e uma vez misturada com a água torna-se mais plástica, e sob a ação de uma temperatura elevada entra em fusão, tornando-se dura após o resfriamento. As argilas para os setores da louça e da porcelana devem ser isentas de óxido de ferro.
- Biscuit: massa cerâmica de matérias-primas selecionadas, cozidas a temperatura elevada, e que se destina especialmente à moldagem de bustos, estatuetas e flores. Os "biscuits" de porcelana apresentam lindo aspecto de mármore branco, sendo, os mais afamados, os de Capodimonte, os de Sèvres e os de Soxe.

- Caulim: é uma composição heterogênea de alumina, feldspato, quartzo, etc., provenientes da decomposição de rochas feldspáticas, da mesma forma que a argila. Sua cor é geralmente branca. O nome caulim origina-se da palavra chinesa "Kao - ling". O termo correspondente no idioma inglês é "high - ridge". Acredita-se que foi primeiramente obtido na China.
- Esmalte: é um agregado de substâncias minerais, as quais, quando fundidas, aderem às peças cerâmicas, tornando-as impermeáveis. Os esmaltes são coberturas vítreas, inalteráveis à ação dos ácidos e dos agentes atmosféricos. Devem ser bastante duros a fim de resistir também ao uso normal da peça.
- Feldspato: é um mineral composto de potássio ou sódio, alumina e sílica, constituindo o mais importante fundente. É por isso usado na composição da massa e do esmalte de muitos artigos cerâmicos.
- Glasura: substância vitrificada com que se cobre as porcelanas a fim de torná-las impermeáveis.
- Grés: argila plástica arenosa de que se fazem louças e aparelhos sanitários. Cerâmica dura composta de pasta rica em sílica.
- Quartzo: É um mineral encontrado em abundância na natureza, de consistência muito dura e altamente infusível. A sílica, como é também chamado o feldspato, é de aparência opaca ou transparente (cristal de rocha).
- Porcelana: mistura de caulim, quartzo e feldspato, em proporções adequadas e finalmente moída. O resultado é uma pasta homogênea e branca que depois de queimada apresenta-se sonora, dura,

impermeável e translúcida. Sua principal característica é ser impermeável e translúcida. Distinguem-se dois tipos de porcelana: a porcelana mole e a dura.

- Porcelana dura: sua fabricação é mais ou menos semelhante à da louça, diferindo apenas na composição da massa e dos esmaltes, quanto às proporções das matérias-primas empregadas, como também no processo e nas temperaturas de queima. A massa da porcelana dura, em virtude de sua composição e queima em alta temperatura, é compacto, geralmente branca, vitrificada e impermeável.
- Porcelana mole: difere da dura quanto à composição da massa, pois a porcentagem de caulim e de quartzo é bem menor, variando a temperatura de queima, no verniz entre 1.200 - 1.300°C. É pois uma porcelana de base feldspática. É fabricada quase que exclusivamente na Inglaterra e nos E.U.A. A consistência de sua massa, além de permitir o emprego de máquinas automáticas, diminuindo conseqüentemente a mão-de-obra, favorece o sistema da queima, e graças a isso se obtém peças mais perfeitas.
- Terracota: argila modelada e cozida em forno.

Estudo dos padrões decorativos*

O estudo pormenorizado dos diferentes padrões ornamentais utilizados em porcelanas Companhia das Índias, e sua distribuição por grupamentos afins, possibilita a datação aproximada dos mesmos. Uma síntese rápida da evolução do decor das abas de pratos entre 1705 e 1805 foi esboçada por Beurdeley em seu livro "Porcelaine de la Compagnie des Indes" de 1662 (p.160; catálogo n. 29 a 38), John Feller, a seu turno, dedicou-se ao estudo de detalhes decorativos que ocorrem em abas de pratos mandarim e Rose Medallion do sec. XIX, distribuindo-os por 12 grupos.

Um exemplo de como as encomendas eram feitas, encontra-se publicado na revista *Antiques* (1938), datado em 1787 onde Benjamin Fuller encomenda ao Capitão Thomas Truxton, do navio Canton, que lhe traga um serviço de chá e café com quase 150 peças: "Toda essa porcelana (deverá ser) do tipo mais em voga, e exibirá obrigatoriamente um brasão de armas em cada peça pequena ou grande em proporção ao tamanho de cada".

Buscaremos elencar os padrões ornamentais que ocorrem com maior frequência em porcelanas chinesas, seja isoladamente, seja combinados a outros padrões, ou mesmo a temas e motivos europeus, como acontece amiúde em louças par o Ocidente.

Advertimos que não devemos, como acontece muitas vezes, atribuir significados ocultos e alusões simbólicas, pois muitas vezes determinados padrões foram usados pelos artesãos chineses sem qualquer intenção simbólica, em função simplesmente, de seu apelo visual. Isso acontece em especial a partir de fins do sec. XVIII e por todo o sec. XIX. Uma coisa é dizer que entre chineses o vermelho é a cor da alegria, e outra é sustentar que todos os vasos que exibem tal coloração ligam-se forçosamente àquele sentimento.

Os grupos divididos por padrões, são os seguintes:

- A - motivos Geométricos;
- B - Motivos Clássicos, ligados a Confúcio;
- C - Motivos Taoístas;
- D - Motivos Budistas;
- E - Motivos de Fauna;
- F - Motivos de Flora;
- G - Símbolos e Emblemas Diversos.

A - Motivos geométricos:

Povo essencialmente agrícola, era natural que o chinês empregasse como ornatos desde remotas eras, figurações ou símbolos de formas e fenômenos da Natureza - chuva, raio, vento, nuvem, mar - a princípio pitogramas que, com o passar dos tempos, adquiriram feição geométrica, por gradual processo de estilização. Muitos desses padrões foram utilizados na decoração de porcelanas e são comuns no Ocidente:

1. O chamado padrão do trovão, padrão em lingüeta de chave ou meandro chinês, que se originou de um antigo pitograma representando nuvem e trovão;
2. O padrão em T, que corresponde aproximadamente à linha potencé da heráldica européia;
3. A linha pontilhada ou perlada;
4. O padrão quadrado;
5. O padrão circular, ou padrão de moeda, porque exhibe ao centro de um círculo pequeno orifício quadrado como as antigas moedas chinesas;
6. O nó místico, por alguns tido como derivado da suástica, e que simboliza um dos Oito Sinais da sola do pé de Buda, e ao mesmo tempo os intestinos de Buda, símbolo de longevidade;

7. A suástica (tornada à direita) e a sauvástica (tornada à esquerda), descritas nos textos antigos como "a soma dos sinais de bom augúrio possuindo dez mil eficácias";
8. O padrão de escama de peixe;
9. O padrão de treliças;
10. O padrão de colméia;
11. O padrão de diamante;
12. O padrão losangular;
13. O padrão em Y;
14. O padrão em octógonos e quadrados;
15. O padrão triangular.

B - Motivos clássicos:

Pertencem à antiga tradição chinesa, e estão de algum modo relacionados a Confúcio (351 - 479 a.C.), autor de duas Coletâneas de Textos Clássicos, Odes e Cânon da História, e ainda dos Anais da Primavera e do Outono. Foi deificado como divindade propiciatória do florescimento das letras e do progresso do mundo. A essência do seu pensamento reside na prática de Cinco Virtudes: Benevolência, Justiça, Caráter, Sabedoria e Sinceridade. Para Confúcio, o mundo é regido pela moral; o homem é naturalmente bom, mas a ignorância e o mau exemplo o corrompem; a educação e os bons exemplos conservam-no, ao contrário, no caminho do bem. Antes de educar o próximo, cada indivíduo deve educar-se a si mesmo, lendo os textos antigos observando as práticas sociais e as normas religiosas.

A idéia predominante do Confucionismo é portanto o respeito aos governantes, o culto à família e a perfeita observância dos preceitos sociais.

Eis alguns dos principais motivos confucionistas usados na decoração:

1. O dragão, identificado à própria China. Existem dragões de vários tipos: o de cinco garras, que simboliza o Imperador; o de quatro e de três garras; o alado, entre nuvem, senhor dos céus e enunciator da chuva; o de chifre simbolizando os rios; o sem chifre representando as montanhas. É o mais importantes dos 369 répteis elencados no Shuo Wen, podendo ser definido como "o animal que tem cabeça de camelo, chifres de veado, olhos de coelho, orelhas de vaca, pescoço de serpente, ventre de sapo, escamas de carpa, mandíbulas de falcão e garras de tigre". Não é, apesar dessa aparência, um animal maligno, mas sim o gênio da força e da autoridade, da fecundidade, da fertilidade. Espírito da imitação simboliza a própria vida. É com frequência representado com a fênix a seu lado, um augúrio de felicidade. Quase sempre tem, junto a si, uma esfera - a pérola do dragão - que simboliza o trovão e o raio;
2. O padrão de nuvem, cuja forma varia muito, e que se acha comumente ligado ao dragão ou a fênix;
3. O padrão aquático, em semicírculos (água parada) ou em pequenos ângulos agudos, uns sobre os outros (água do mar);
4. Fogo e relâmpago, em forma de chamas crepitantes;
5. Montanhas e escarpas, dentes pontiagudos que se elevam das águas;
6. Os princípios negativo e positivo do Cosmos, Yin e Yang, em forma de um ovo repartido em duas metades, gema e clara, escuridão e claridade. Yin representa a Terra, a Lua, a Fêmea, a Reprodução; Yang, o Céu, o Sol, o Macho, a Procriação. O símbolo do Yin é o tigre e sua cor, o alaranjado, o do Yang é o dragão, sendo o azul sua cor;
7. Os Oito Trigramas, pa Kua, que geralmente circundam as duas forças cósmicas Yin e Yang, e que se teriam originado das marcas

do casco de uma tartaruga do lendário imperador Fuxi, 2852 a.C. São oito combinações de linhas contínuas (Yang I) ou quebradas (Yin I), representando a evolução da Natureza e suas periódicas modificações. O Pa Kua encerraria todo o conhecimento metafísico e todos os segredos e mistérios da criação. O primeiro trigramma, Kun, simboliza a Terra; daí, no sentido dos ponteiros do relógio, tem-se: Chen - o trovão; Li - o sol; Tui - a água; Qian - o céu; Sun - o vento; Kan - a chuva; Ken - os montes. A representação dos Oito Trigramas contornando o ovo Yin/Yang constitui um augúrio de prosperidade e felicidade.

C - Motivos taoístas:

O Taoísmo é a doutrina de Laozi, o Menino Velho, o qual segundo a lenda teria sido dado à luz ao cabo de uma gestação de oitenta anos, e que ao nascer já tinha cabelos brancos. Sua essência muito se aproxima da do Confucionismo. Para Laozi, as coisas devem seguir o seu curso natural, sem a interferência humana. A passividade e a inércia em seu entender são o único meio de se chegar a alguma resultado. Após o falecimento do filósofo, começaram a ser acrescentados à sua doutrina ingredientes de outras fontes, e assim surgiram o Elixir da Vida, a possibilidade de ascender ao céu em alma e corpo, nas asas de uma cegonha, aos que dominassem os mistérios de Tao, e assim por diante. Muitos símbolos taoístas dizem respeito, por conseguinte à longevidade e à imortalidade. Citemos alguns:

1. Os atributos dos Oito Imortais, discípulos de Laozi. Os Oito Imortais são os seguintes com seus respectivos atributos:
 - Zhongli Juan - o primeiro dos Oito Imortais e seu chefe, descobridor do Elixir da Vida e detentor do poder de transmutação. Seu atributo é um leque, com o qual podia ressuscitar os mortos;

- Zhang Guo lao - que tinha o dom de se tornar invisível e cujo atributo é um instrumento musical de bambu, Yii Ku, espécie de tambor com dois bastões para a percussão;
 - Lu Dong Ping - aluno de Zhongli Juan, patrono dos barbeiros e dos enfermos, cujo emblema é a espada do poder sobrenatural;
 - Cao Guo Jiu - patrono dos atores, cujo emblema é um par de castanholas;
 - Li Tie Guai - representado sob forma de um mendigo, com bordão ao qual se apoia e carregando uma garrafa de peregrino; por vezes é representado ao lado de uma corça ou sobre um caranguejo;
 - Han Xiang Ci - discípulo predileto de Lu Dong Ping, que lhe revelou o segredo da imortalidade, patrono dos músicos, seu símbolo é a flauta; faz as flores desabrocharem;
 - Ho Xiengu - padroeira das donas de casa, cujo emblema é a flor de lótus;
2. A Fênix, Fenghuang, a mais importante das aves, cujos ovos alimentam as fadas, simboliza a Benevolência e a Bondade, e como enviada ou mensageira dos Oito Imortais, seu aparecimento é augúrio de felicidade. Muitas vezes é representada com uma peônia ao bico, ou aos pares, ou ainda ao lado de um dragão. É a segunda das Criaturas Sobrenaturais, os demais sendo o dragão (primeira), o unicórnio (terceira) e a Tartaruga (quarta), Como supostamente só aparece em tempos de paz e de prosperidade, também simboliza a ambos. É igualmente símbolo do Sol e do Calor, sendo por isso representada às vezes com uma bola de fogo;
 3. O pêssego, fruto da vida, alimento dos Oito Imortais e símbolo da imortalidade, da longevidade e também do verão;
 4. A corça, Lu, único animal capaz de localizar o fungo sagrado da longevidade, da qual é símbolo;

5. O fungo sagrado, Lingshi, emblema da longevidade e da imortalidade, que viça somente quando o trono imperial está ocupado por um monarca justo e virtuoso, é o alimento dos Oito Imortais, e símbolo de tudo quanto é bom e brilhante;
6. A cegonha, meio de locomoção dos Oito Imortais, símbolo igualmente da longevidade, figurada com freqüência ao lado de uma corça.

D - Motivos budistas:

Religião que se baseia na meditação, na caridade e na benevolência, o Budismo foi introduzido na China em tempos do Imperador Mingti (58 a 76 d.C.). Segundo o Budismo, o desejo gera a infelicidade, e só o aniquilamento do desejo trará a libertação. Esse aniquilamento só pode ser obtido através do Caminho dos Oito Passos, até o Nirvana. São cinco os preceitos fundamentais do Budismo:

- Não destruir o que tem vida;
- Não furtar;
- Não ser lascivo;
- Não ser frívolo no falar;
- Não consumir álcool.

Adotado por contingentes significativos da população chinesa, o Budismo contribuiu compreensivelmente com grande número de símbolos e de emblemas para o repertório de formas utilizado por artistas e artesãos. Curiosamente, essa religião possui muitos pontos de semelhança com o Catolicismo. Assim, possui também inferno e purgatório, uma deusa da Misericórdia, Guanyin, mais ou menos equivalente à Virgem Maria, uma classe sacerdotal celibatária, uma Trindade, um Papa (o Dali Lama), velas e flores no altar, e ainda incenso, rosário, água benta e culto às relíquias. A mãe imaculada de Sakyamuni e

Maya, nome estranhamente evocativo do de Maria, e Buda, que foi tentado pelo Demônio, Mara, no alto de um penhasco (tal como cristo), teve também discípulos - os Dezoito Lohan. O culto dos ancestrais, por sua vez, possui certa semelhança com a liturgia da missa, e mesmo uma língua morta é empregada nas celebrações. Não admira pois que, chegando à China, os missionários cristãos tanto se tivessem impressionado com os budistas, cujos usos e costumes até certo ponto toleraram.

No que respeita a símbolos, são os seguintes os mais comumente encontrados em porcelanas:

1. O leão (Shizu) - defensor da lei e protetor dos templos, animal sagrado, é representado por vezes ofertando flores a Buda, ou cavalgado por divindade do panteão budista. Simboliza a Força, a Energia; se figurado com uma bola sob a pata, é macho (a fêmea geralmente é representada com um filhote). Também chamado Cão de Fo (Fo é a designação chinesa de Buda, composta por dois signos que significam aquele que não é humano), o leão, apesar de não originário da China, é ali considerado como o rei dos felinos, mas não como rei dos animais, título esse reservado ao tigre;
2. Mão - de - Buda (Citrus Medica) - Fo shou, uma fruta cítrica de forma que evoca dedos; os chineses aproximam-na de Buda, pois sua forma lembra a posição clássica de Buda com o índice e o mínimo apontado para o alto; simboliza a Riqueza, porque aquele gesto também evoca o tradicional, de contar dinheiro;
3. Os Oito Emblemas Budistas, ou Oito Sinais Auspiciosos da sola do pé de Buda, Baji Xiang:
 - A Roda da Lei (falun) - símbolo de Buda e da eterna mutação;
 - A Concha (lo) - símbolo da voz de Buda, da realeza e da sabedoria; augúrio de boa viagem;

- O Guarda - Chuva (san) - símbolo da autoridade espiritual e da caridade;
 - A Canópia (cai) - símbolo da realeza e da dignidade;
 - A Flor de Lótus (hohua) - símbolo da felicidade;
 - O Vaso Coberto (ping) - símbolo da harmonia eterna, da inteligência suprema, do triunfo sobre a vida e a morte;
 - O Par de Peixes (shuangyu) - símbolo da felicidade conjugal, da fertilidade e da tenacidade;
 - O Nó Místico (chang) - símbolo da longevidade, do infinito e da eternidade;
4. As Sete Aparições, sinais de bom augúrio produzidos na pedra pelos pés de Buda, são:
 - A Suástica;
 - O Peixe;
 - O Bastão de Diamante;
 - A Concha;
 - O Vaso de Flores;
 - A Roda da Lei;
 - A Coroa;
 5. Os Dezoito Lohan, ou discípulos de Buda, dos quais dezesseis são de origem indiana, e apenas dois, acréscimos chineses. Os Lohan sobrepujaram as paixões e os desejos, e não renascerão. A representação dos lohan de origem indiana varia muito pouco, mas o contrário ocorre com os dois lohan chineses. De todas essas figurações, uma das mais utilizadas como modelos de porcelanas ornamentais é a de Butai Ho Shang, uma possível reencarnação de Maytree, que é visto sentado, segurando um saco, e às vezes tendo em volta de si seis jovens "ladrões" - os pecados mortais;
 6. Os Oito Órgãos de Buda:
 - Coração (lun), simbolizado pela Roda da Lei;

- Vesícula Biliar (lo), simbolizada pela Concha;
 - Baço (san), simbolizado pelo Guarda - Chuva;
 - Pulmões (cai), simbolizados pela Canópia;
 - Fígado (hua), sede da alma, simbolizado pela Lótus;
 - Estômago (guan), simbolizado pelo Vaso;
 - Rins (yu), simbolizados pelo Peixe;
 - Intestinos, simbolizados pelo Nó Místico;
7. O Elefante, símbolo da força, da prudência e da sagacidade, é também um emblema de Buda, que penetrou no lado direito de Maya, sua mãe imaculada, em forma de elefante branco;
 8. Guanyin, Deusa da misericórdia, a que escuta as orações, comumente identificada com a Virgem Maria, a ponto de ser designada, nos antigos carregamentos para o Ocidente, como Saneta Maria;
 9. O Macaco, símbolo da feiúra, mas também, protetor dos enfermos e dos que fracassaram no estudo ou no comércio por culpa dos maus espíritos;
 10. A Pérola Ardente (ju), símbolo do coração de Buda, da beleza e da castidade femininas, das boas intenções;
 11. O Cetro (rui), símbolo de Buda e do Budismo, cuja a forma é derivada da do Fungo Sagrado. Originalmente era uma espécie de espada, curta e dotada de guarda, usada para apontar o caminho e como arma ofensiva. Simboliza bons augúrios de prosperidade. A cabeça do Rui, de formato triangular ou cordiforme, com quatro protuberâncias e um núcleo central, é muito usada na ornamentação de orlas de pratos e outras espécies de porcelanas.

E - Motivos da fauna:

Alguns de tais motivos já foram elencados sob outras rubricas; citemos mais os seguintes:

1. Morcego (bienfu), animal que vive mil anos, sendo portanto um símbolo da longevidade; também da felicidade. por vezes assemelha-se à borboleta, e suas asas não raro de forma recurva, aproximando-se da cabeça de ruyi, sua cor é o vermelho, da alegria. Muito comum é figuração de cinco morcegos, simbolizando as Cinco Benções: longevidade, saúde, riqueza, virtude e morte natural;
2. Borboleta, o "Cupido Chinês", que representa o amor, a felicidade conjugal, e também a longevidade e o espírito ancestral;
3. Galo, emblema da coragem, do espírito bélico, do calor, da vida universal, por ser a encarnação de elemento Yang; possui uma coroa na cabeça, marca do espírito literário; é dotado de esporões que o predispõe ao combate; reparte seus grãos com as galinhas, o que revela sua benevolência; é ainda símbolo da fidelidade. Um galo vermelho evita incêndios; um galo e uma galinha em meio a uma paisagem simbolizam os encantos da vida rural. O canto do galo afugenta os espíritos;
4. Pato ou Ganso, símbolos da felicidade: aos pares, simbolizam a harmonia conjugal;
5. Peixe, símbolo da abundância e da riqueza, da fertilidade, da fecundidade no casamento; aos pares, alusão à felicidade sexual no casamento;
6. Carpa, representa a tenacidade, pois nada contra a correnteza; símbolo da perseverança, das virtudes marciais (pois possui uma couraça de escamas) e também da correspondência epistolar;
7. Cavalo, representa a velocidade e a perseverança;
8. Pavão, emblema da beleza e da dignidade;

9. Faisão, como a Fênix, símbolo da beleza e da boa sorte;
10. Tartaruga, uma das Quatro Criaturas espiritualmente dotadas - ao lado do Unicórnio, da Fênix e do Dragão; símbolo da longevidade, da força e da resistência; é o mais importante dos animais dotados de carapaça, e segundo a tradição, vive até três mil anos;
11. Qilim, animal mítico, misto de unicórnio e leão, símbolo da grandeza, da felicidade e do bom governo. É tão leve, que não deixa rastros e nem mata qualquer ente vivo ao andar;
12. A Fênix, símbolo da Imperatriz, do sul, do calor, das colheitas e da fertilidade; a mais importante das criaturas dotadas de pena.

F - Motivos da flora:

1. Flor do Pessegueiro (Taohua), símbolo da primavera, do segundo mês lunar; o pêssgo, da longevidade;
2. Flor de Lótus (Hehua), símbolo do verão e do sétimo mês lunar; da felicidade na idade madura, do poder criador, da firmeza na adversidade, da felicidade conjugal;
3. Crisântemo (Juhua), símbolo do outono, do décimo mês lunar, da jovialidade;
4. Narciso (Shuixiam hua), símbolo do inverno, de um ano novo auspicioso;
5. Flor da Ameixeira (Meihua), símbolo da beleza, da independência;
6. Orquídea (lanhua), valorizada por sua fragrância;
7. Bambu (Ju), símbolo das Três Religiões - Confucionismo, Taoísmo, Budismo - , da longevidade, da integridade, da coragem na adversidade;
8. Peônia (Fukeihua), símbolo do terceiro mês lunar, da riqueza, da respeitabilidade, da beleza feminina, do amor, da afeição; ao lado da

flor de lótus ou do crisântemo, significa riqueza e consideração por longos anos;

9. O Pêssego, a flor de lótus, o crisântemo e o narciso, juntos, simbolizam as Quatro Estações;
10. As Três Frutas (Fushou santuo), são a Mão-de-Buda, o pêssego e a romã, juntas, simbolizam felicidade, longevidade e prole numerosa;
11. A romã, a flor da ameixeira, a orquídea e a gardênia, juntas, representam também as Quatro Estações;
12. O Pinheiro, o Bambu e a ameixeira são os Três Amigos, símbolo da amizade duradoura;
13. Vasos de Flores ocorrem com grande freqüência, não possuindo significado especial, a não ser quando relacionados a outros motivos, porquanto o vocábulo chinês ping, vaso, significa igualmente paz;
14. Os Doze Meses do calendário são representados respectivamente pela flor da ameixeira, o flor do pessegueiro, a peônia, a flor da cerejeira, a magnólia, a romã, a flor de lótus, a flor da pereira, a malva, o crisântemo, a gardênia e a papoula;
15. As Cem Flores são um antigo motivo ornamental de flores, dispostas lado a lado até cobrir inteiramente o campo;
16. O Fungo Sagrado (lingshi), simboliza a longevidade, sendo com freqüência figurado ao lado de outros símbolos como o pêssego, o pinheiro ou a garça, que representam a mesma idéia;
17. Flor da Pereira, símbolo do segundo mês, de uma administração sábia e benévola;
18. Pinheiro, constância na amizade, pertinácia;
19. Ervas aquáticas, representam o espírito das águas;
20. Salgueiro, afasta os maus espíritos;
21. Folha do Tabaco, folha de chá, motivos que ocorrem após 1765 em porcelanas de encomenda para o Ocidente, e para os quais mais recentemente foi proposta a nova denominação de "padrão de romãs

e da flor de maracujá" (Howard & Ayers, China for the West, 1975, p.540).

G - Símbolos e Emblemas diversos:

1. As Cem Coisas Antigas, denominação genérica para uma série de símbolos e emblemas que abrangem os Oito Tesouros, os Quatro Tesouros, as Quatro Belas Artes, as Oito Coisas Preciosas, etc.;
2. Os Oito Tesouros abrangem grupamentos variáveis de símbolos, como por exemplo:
 - a) Os Oito Símbolos Ordinários - pérola, losango, sino de pedra, chifre de rinoceronte, moeda, espelho, livro, folha;
 - b) Os Oito Órgãos de Buda, já estudado entre os motivos Budistas;
 - c) Os Oito Sinais Auspiciosos da sola do pé de Buda, também já estudados;
 - d) Os Oito Emblemas dos Imortais, estudado entre os motivos Taoístas;
3. Os Quatro Tesouros dos Letrados são a tinta, o papel, o pincel e o tinteiro;
4. As Quatro Belas Artes são a Música, O Xadrez, a Caligrafia e a Pintura, simbolizadas respectivamente pela harpa, o taboleiro, o livro e os rolos de pintura;
5. As Oito Coisas Preciosas (papao), são a pérola, a moeda, o rombo, o par de livros, a pintura, a pedra musical, o par de taças de chifres de rinoceronte e a folha de artemísia;
6. Os Caracteres Shou e Fu. O primeiro, cuja forma varia muito (Os Cem Shous), significa longevidade; geralmente é representado ao lado do Nó Infinito, simbolizando então boa sorte por toda a eternidade; Fu, que simboliza a felicidade, tem sua forma derivada possivelmente de um dos Oito Trigramas, sendo um dos doze enfeites que ornaram as vestes do Imperador;

7. O Cetro (ruyi), um tael de prata e um pincel simbolizam o sucesso;
8. As Montanhas simbolizam a paz, o refúgio, o abandono do mundo;
9. Os Rochedos representam a solidez e a perenidade;
10. Os Pagodes são emblemas de boas influências;
11. O Character xi, duplicado (shuangxi), no fundo de peças ofertadas como presente de núpcias, significa alegrias dobradas;
12. 12. Simbolismo das cores. Entre os chineses, as cores primárias são o vermelho, o amarelo, o azul (que inclui igualmente o verde), o branco e o negro. O vermelho simboliza a alegria; o amarelo é a cor nacional, a cor do Imperador e dos seus filhos; o branco representa luto; o negro, o mal. Os quatro pontos cardeais são representados pelo negro (norte), o vermelho (sul), o verde (leste), o branco (oeste). Os elementos são representados pelo amarelo (terra), o negro (água), o vermelho (fogo), o branco (metais);
13. "Long Elizas". Figuras femininas alongadas, que adornam certos vasos chineses, notadamente de começos do século XVIII. A expressão, inglesa, deriva da holandesa Lange Lijzen, que significa literalmente "Tolas Compridas", e corresponde à chinesa mei-jên, "Senhoras Graciosas";
14. Wa-wa. Representação de duas ou mais crianças entregues a seus folguedos.

* Retirado de: LEITE, José Roberto Teixeira. As companhias das Índias e a porcelana chinesa de encomenda. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

SIMBOLOGIA CHINESA *

Animais:

- Fang (a fênix) - ave fabulosa, misto de faisão e pavão, emblema da Imperatriz, símbolo de virtudes e merecimentos.
- A cegonha - longa vida.
- papagaio - aviso às mulheres para serem fiéis aos seus maridos.
- pavão - posição oficial, importância. "Na simbologia dos ornatos, o pavão representa a ressurreição, pois em todas as primaveras lhe crescem novamente as belas penas caídas no outono".
- ganso - felicidade doméstica.
- A pega - alegria.
- A tartaruga - (Kuei) é também emblema de longevidade.
- morcego e a andorinha - bom augúrio.
- boi, o touro - emblemas da primavera e agricultura.
- Dragões - na decoração chinesa existem com vários significados, a dragão celestial, o espiritual, o dos tesouros, o dos cultos, o Imperial (com cinco garras).
- carneiro, o bode - emblemas de aposentadoria.
- unicórnio - (Ki-Lin) um dos quatro fabulosos animais.
- peixe - (Yu) dois peixes representam a felicidade conjugal.
- A pérola - cercada de laços representa o talento.
- A concha - emblema de próspera fornada.
- A borboleta - cupido chinês.
- sapo - com 3 pernas (de cuja boca se desprende fumo) representa a Ciência, pois lhe falta alguma coisa, o fumo representando a emanção da sabedoria.

Flores:

- A peônia - representa a primavera, como também a riqueza e a nobreza, é emblema da beleza feminina, do amor e do afeto.
- lótus - o verão e a pureza.
- crisântemo - o outono e a longevidade, com dezesseis pétalas é considerado emblema imperial do Japão.
- A flor da ameixeira - o inverno.
- pessegueiro em flor - casamento, longevidade.
- A romã - a posteridade através de numerosa descendência.
- A flor de lótus - (Lien Psua) pureza.

Cores:

- amarelo ouro - é símbolo de grandeza e riqueza, cor sagrada para os chineses, pois é a cor de Buda.
- verde - é alegria na China e cor sagrada dos muçulmanos.
- azul - se for claro é melancolia amorosa e se for escuro é eternidade.
- branco - luz, pureza e paz.
- negro - é símbolo de revolta para os mongóis e virilidade para os persas.

* Retirado de: BRANCANTE, Eldino da Fonseca. O Brasil e a cerâmica antiga. São Paulo, 1981.

CAPÍTULO IV

A questão teórico-metodológica e suas implicações na documentação museológica, como suporte para uma concepção educativa de Museu.

1. A Documentação Museológica

"Para quem e para que tem servido o processo de Documentação dos nossos museus?" (Maria Célia Santos, 1991: 11).

Como já foi visto nos capítulos anteriores, o homem sempre buscou preservar a produção da sua cultura material, guardando em locais que possibilitassem a segurança e a conservação dos bens coletados, mas, sem uma sistematização no sentido mais específico, no que diz respeito a questões como: exposição e documentação. Isto justificado, porque até o Renascimento o acesso a esses locais era privilégio de um público seleto.

Após a Revolução Francesa buscando dar um sentido educativo à instituição museu, torna-se, então, necessário a classificação, sistematização e organização desse espaço. Comentando esse aspecto, Giraudy e Bouilhet (1990) (1) destacam que:

os objetos são reunidos, ordenados, não se misturam mais antiguidades pré-colombianas, egípcias, gregas à pré-história e à arte asiática (...) Os museus se conscientizaram da necessidade de adotar uma política de Aquisição coerente e ordenar suas coleções não mais em função do gosto de determinado responsável, ou da raridade e preço de

determinada obra, mas a partir de critérios científicos ou das necessidades de seu público.

Ressalta-se que na sua origem o Museu, a Biblioteca e o Arquivo surgem como instituições geminadas, sendo muitas vezes definidas com conceitos similares, mas entretanto guardavam suas especificidades enquanto objetivos e funções: na primeira os objetos, na segunda os livros e na última os documentos oficiais, etc., tendo como ponto comum o resgate da história do homem.

Sendo assim, a documentação museológica, enquanto resgate de uma informação do objeto museal, teve como suporte determinados elementos retirados dos métodos e técnicas da documentação da Biblioteconomia, que foram adequados aos objetivos relacionados com a questão do estudo do objeto, sua documentação de controle e segurança, objetivando informações para um discurso museológico - a exposição.

Corroborando com a nossa posição, Prado (1985) (2), afirma que:

por muito tempo reinou uma completa confusão sobre o verdadeiro sentido de biblioteca, museu e arquivo. Indiscutivelmente, por anos e anos, estas instituições tiveram mais ou menos o mesmo objetivo. Eram elas depósitos de tudo o que produzira a mente humana, isto é, do resultado do trabalho intelectual e espiritual do homem.

De forma geral a documentação é conceituada como um conjunto de técnicas necessárias para uma apresentação ordenada, organização e comunicação dos conhecimentos registrados, de tal modo que possam tornar as informações contidas nos documentos acessíveis e úteis. E o documento é definido como uma peça escrita ou impressa que

oferece prova ou informação sobre um assunto qualquer. Percebe-se que, o objeto museal não é considerado enquanto documento - conhecimento - privilegiando apenas, e somente, a produção escrita e impressa do homem.

Castro (1988) (3) ao definir o documento como suporte de informação, estabelece na sua análise dois conceitos que vão ampliar e restringir a sua definição:

Documento em sentido amplo, é todo e qualquer suporte da informação. Assim, além do documento convencional, podemos admitir que um bem cultural como um monumento, um sítio paisagístico possa ser, também documento. Documento em sentido mais restrito é o livro, folheto, revista, relatório, fita magnética, disco, microfilme, cartão perfurado, portanto, todo material escrito, cartográfico, fotocinematográfico, sonoro.

Percebe-se através dos conceitos definidos que foi dado uma concessão para a integração do bem cultural como documento, porém, a sua representação tridimensional não o classifica para o ingresso num conceito restrito e tradicional. Afinal, o objeto museal é ou não é um documento? Como a documentação museológica o trata? E, o que é a documentação museológica?

1.1. Conceito

Iniciando a questão, se faz necessário o entendimento do que é a documentação museológica, objetivamente é definida como sendo toda a informação referente ao acervo de um museu. Ferrez (1991) (4) coloca que:

a documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a preservação e a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informações capaz de transformar as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumento de transmissão de conhecimento.

Para Camargo (1986) (5),

é preciso estabelecer um sistema de documentação apropriado para o acervo do museu alvo ou conjunto de museus, baseando-se em estruturas técnicas gerais e especializadas, bem como estabelecendo uma série de convenções. Estas convenções são essenciais em todo o desempenho do trabalho, pois permitem uma padronização básica essencial.

Através dessas definições sobre a ação documental, é possível perceber que o objeto é entendido de forma estanque, onde é negado o entendimento do objeto museal enquanto processo de conhecimento, ratificando com esta ação - o produto - dissociado do homem e das relações que estão imersas. Como consequência a técnica documental torna-se na maioria das vezes, apenas um ato de preenchimento de itens de fichas que estão naturalmente refletidas no objeto, em um sistema de documentação que "resgata-filtra" determinadas informações que serão catalogadas (ver anexo 1) na entrada do objeto no museu.

Neste sentido, a documentação museológica é composta dos seguintes itens (destaca-se três neste trabalho) que vão nortear o sistema básico de documentação: (ver anexo 2)

- a) Aquisição: modo de ingresso do objeto que pode ser por doação, coleta, empréstimo, legado, compra e permuta, sendo estabelecido os instrumentos legais para cada forma de aquisição e arquivado;
- b) Livro de Registro ou de Inventário: entrada dos objetos que compõem o acervo permanente do Museu, através de ítems como: número do objeto, modo de aquisição, estado de conservação, descrição objeto, etc.
- c) Fichas de Catalogação: são informações em fichas individuais sobre cada objeto do acervo permanente, com os seguintes ítems: nome da instituição, número de registro, autor, período, etc.

A pesquisa museológica, neste caso, é entendida como toda informação que o objeto possui. Encontra-se no Manual de Orientação Museológica e Museográfica (1986) (6) que:

todo acervo museológico deve ser pesquisado. Só assim será possível o máximo de informações sobre o objeto. E exemplo, sua origem, procedência, vinculação histórica, etc. Sem pesquisa, as referências sobre os objetos se tornarão falhas e não transmitirão sua verdadeira história.

Sendo assim, o que é definido como pesquisa é a coleta de dados do passado, através do objeto tridimensional, no que se refere aos seus aspectos intrínsecos, objetivando o preenchimento dos ítems dos instrumentos que compõem uma ação documental nesta instituição. Santos (1991) (7) coloca que:

constata-se o desenrolar de uma cadeia de ações até certo ponto burocratizada, que vão desde as clássicas perguntas ao objeto: Quem é você? Como você se chama? Quem o fez? De que você é feito? Quando você foi feito? Por que? Quanto você mede? Quanto você pesa? etc. ao armazenamento de dados que

serão, na maioria das vezes confinados e inadequados a uma visão mais ampla e contextualizada da produção cultural em determinado período, tornando assim o processo documental um mero banco de dados que a poucos será dado o acesso e insuficiente para a compreensão da realidade no passado e no presente.

Percebe-se a ausência de uma proposta teórico-metodológica que embase o ato de documentar existindo na maioria das vezes, apenas as técnicas mais adequadas e tradicionais, como também, este processo é realizado através de uma ação isolada de especialistas da área, ocorrendo desvinculado das ações museológicas de forma geral, e principalmente, do entendimento da função educativa que pode ser estabelecida no processo do ato documental.

Sendo assim, como a documentação museológica entende o objeto museal? O objeto ao entrar para o contexto de um museu, é visto, enquanto um documento, passando a ser representativo como um suporte de informações que serão extraídas dele mesmo, ao mesmo tempo em que os atos de classificá-lo, estudá-lo e expo-lo vão definir sua significação cultural, desvinculando-o do seu contexto primário, onde o homem lhe deu função e significação de uso.

Neste sentido, é um documento tridimensional, que ao ser museificado passa a representar apenas o seu valor histórico, artístico, econômico, por estar fora do circuito material para o qual foi concebido, ocasionando como consequência a fragmentação enquanto objeto de conhecimento. Para Menezes (1991) (8),

nisso tudo há confusão cuja a raiz está na tentativa de classificar objetos conforme categorias apriorísticas estanques e unívocas de significação documental, fragmentando o conhecimento: objetos artísticos, objetos históricos, objetos

tecnológicos, folclóricos etc., como se as significações fossem geradas pelos próprios objetos e não pela sociedade.

Por outro lado, a documentação museológica e todos os seus instrumentos de resgate de informação, estão relacionados ao objeto material da cultura do homem, que podem ser preservados nas vitrines dos museus com etiquetas que nada explicam se não o óbvio - como por exemplo: Lavabo chinês de exportação, porcelana século XVIII, vestido para batizado, renda francesa século XIX etc... Questiona-se, seria esta a função educativa do museu, ser um templo guardião das raridades de determinados segmentos sociais, concebidas como atemporais e reduzidas apenas aos aspectos refletidos no objeto?

E hoje com o avanço da ciência museológica, os movimentos da Ecomuseologia e posteriormente da Nova Museologia, qual o papel e função da documentação nessas novas bases, visto que, o objeto não é mais definido como o centro do museu, mais sim, um mediador na sua relação com o homem, um meio capaz de permitir a construção do conhecimento, como também, o entendimento e o funcionamento de uma sociedade, na qual este bem cultural foi produzido historicamente.

Na literatura consultada percebe-se que a documentação museológica passa por um processo de discussão, em virtude dos novos postulados estabelecidos com relação a Patrimônio, Cultura, Objeto museológico e a própria instituição Museu, o que demonstra que a documentação museológica nas bases tradicionais, está obsoleta, não responde a construção desse novo fazer museológico. Deloche (1985) (9), analisando este fenômeno, coloca que "... o museu ultrapassa suas paredes. Suas coleções estão em toda parte. Tudo lhe pertence. Todo o patrimônio é museal - e não apenas museificado. Tudo é museu".

E agora, qual(is) a(s) saída(s) para a documentação museológica enquanto método(s)?

Para Stransky (1989) (10)

Se conseguirmos realmente provar que se trata, no caso da coleta museal, da nossa relação específica com a realidade, estarão criadas as condições para que se descubra, passo a passo, métodos próprios de coleta museal que correspondam ao caráter e a missão dessa atividade (...) Impor a seleção ativa à coleta museal significa também a exigência de uma nova avaliação de nossa concepção atual do objeto museológico. A coleta museal não pode se contentar, daqui para frente, com esse aspectos da realidade natural e social que se refletem espontaneamente no objeto. Ela deve procurar meios e formas de apreender esses aspectos da realidade que não são fixados materialmente.

Assim, a documentação primária (registro, fichas, e numeração, etc.) do objeto é necessária para o controle e segurança do acervo permanente dos museus conforme as normas internacionais, porém, não deve ser considerado como produto acabado, e sim, como processo para o desenvolvimento de pesquisas que tenham por objetivo a produção de conhecimento sobre a história social e cultural onde os objetos estão imersos, como também, sua relação com a natureza e o homem, numa concepção educativa da ação documental.

A documentação museológica é ação que vai fundamentar o fazer museológico das outras ações no interior do museu, não deve ser entendido como a principal, ou a mais importante, mais concebida como um processo educativo que estará engajado a uma concepção de Educação da instituição museu, não sendo assim, continuará como um banco de dados de itens que nada comunicam a não ser o que menos se necessita para a compreensão do objeto museal.

Percebe-se através do trabalho comparativo realizado por Santos (1989) (11) entre o fazer museológico e o fazer pedagógico no museu e na escola que a proposta educativa do museu vem ao longo da sua história confirmando seu propósito de reprodução de um saber passivo, não crítico de acumulação de datas e fatos históricos, culminando com ações museológicas que têm por objetivo somente o culto ao objeto. Neste sentido, destaca-se alguns pontos de sua análise com relação ao museu.

Ações do Museu:

- Coleta do acervo privilegiando determinados segmentos da sociedade.
- "padrões de cultura importados".
- Culto à personalidade, exposição de objetos de uso pessoal, sem análise crítica da atuação do indivíduo na sociedade.
- Visitas guiadas sem espaço para o diálogo, o questionamento, para a percepção, análise e conclusão por parte do aluno.

Neste trabalho, defende-se a tese que a questão da concepção educativa do museu, deverá estar contida em todo o fazer museológico, isto quer dizer, na documentação, exposição, para tanto será necessário uma nova visão deste fazer. Sendo assim, o objeto museal enquanto objeto de conhecimento, passa a ser o mediador para o entendimento de determinados momentos históricos, levando ao homem a compreensão e as contradições sociais, já que a manifestação cultural não é algo isolado do seu espaço-tempo histórico.

Assim, no próximo capítulo, tendo a historicidade como substrato de análise de um objeto museal, busca-se desenvolver uma proposta de ação que explicita as redes de relações nas quais o objeto museal está imerso, não sendo apenas um momento de coletas de dados do objeto, objetivando romper com a visão tradicional da ação

documental, como também da dimensão pedagógica e da função de objeto enquanto conhecimento.

2. Os caminhos...

O sentido plural desse item pretende demonstrar como é difícil encontrar um caminho para dar o suporte ao trabalho de pesquisa. E sempre no caminho há uma pedra...

O Caminho

Iniciei o Mestrado convicta que deveria realizar um estudo comparativo sobre o museu e a escola objetivando desenvolver um programa de integração entre as duas instituições, mostrando meios para a utilização de uma instituição cultural como recurso didático, no processo ensino - aprendizagem. Durante os créditos, nas disciplinas que ia cursando sentia que alguma coisa acontecia... Cazuzu entrava nos meus ouvidos "Quero um Museu de grandes novidades". Ao mesmo tempo em que pesquisando sobre esta instituição, interrogações surgiam - é a Escola que dará o sentido educativo ao museu, ou este sentido será gerado no interior desta instituição? Onde é estabelecida a função educativa do museu, é através de visitas guiadas com os alunos, o museu não é uma escola, como ser educativo?... Ficaré o Museu com suas exposições de obras-primas, mausoléu de objetos...? Ou...

"Roda mundo, roda gigante, roda moinho, roda pião..."

Tropeços e des...caminhos

O conflito foi instalado, existia uma compreensão de Museu já formada e algo novo, porém não era possível romper tão facilmente com esta visão tradicional, o que, as vezes distorcia determinadas reflexões, mas foi sendo aos poucos elaborado um pequeno arcabouço que desse

conta dessa outra visão, então qual o método para discutir o museu, sua dimensão pedagógica e como ter uma concepção educativa no fazer museológico, sendo assim, do experimental ao materialismo histórico dialético era procurado como forma de permitir uma nova concepção. Entretanto, por não ter existido ainda, uma ruptura com a visão tradicional, por ser uma questão de transformação, não era a metodologia que definiria e sim a visão teórica de como a instituição poderia atingir sua dimensão pedagógica...

"Eu quero ser esta metamorfose ambulante..."

Caminhando...

Ao lecionar a disciplina Classificação e Documentação, no Curso de Museologia da UFBA., percebi que discutir a questão da dimensão pedagógica no Museu seria um processo de entendimento no interior desta instituição, de como o fazer museológico realiza suas ações objetivando esta dimensão. Isto foi possível devido a fundamentação teórica que foi buscada para entender a concepção educativa do museu através do objeto museal e a questão teórico-metodológica da historicidade.

Assim, toma-se como análise a ação documental do objeto museal, visto que este ao ser criado não tem por objetivo ser uma "peça de museu", e, sim, tem um significado e função que são atribuídos pelo homem, imerso na sua rede de relações material, social, política e cultural. Neste sentido, identificá-lo como um documento, tem como resultado a sua fragmentação, perdendo sua identidade, sendo apresentado no discurso museológico - a exposição - apenas ressaltando na maioria das vezes, os seus aspectos estilísticos.

Marineti (1909) (12) desenvolve uma crítica aos museus, através da sua afirmativa os museus como estão são

cemitérios idênticos pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem, dormitórios públicos onde se repousa para sempre junto a seres odiados ou ignotos, absurdas misturas de pintores e escultores que vão trucidando ferozmente a golpes de cores e de linhas contidas ao longo de paredes.

O nosso objetivo não é exaltar uma sociedade sem museus, como Ivan Illich (1982) propôs uma sociedade sem escolas, e sim discutir uma abordagem teórico-metodológica do fazer museológico que venha explicitar o significado educativo dessa instituição já que o museu não é uma escola no seu sentido formal, porém como está posto tradicionalmente, ao nosso ver, suas propostas não estão contribuindo para a formação educativa do homem, através do bem cultural. Isto porque, enquanto veículo educativo é definido como local de transmissão de valores culturais, explicitados no objeto (jóias, pinturas, camas) exibidos dentro de uma lógica hierarquizada em função de uma linearidade histórica de culto ao passado, um passado estático, sem conflito, sem contradições - manutenção de uma ordem.

Segundo Chagas (1989) (13)

a opção por uma orientação vetorial da ação educativa voltada - a partir dos museus e de todo o conjunto do patrimônio cultural - para o diálogo e para a reflexão, considera o bem cultural como fruto, como trabalho coagulado, produzido, mantido, transformado pelo homem e a ele mesmo destinado. Assim concebida a ação educativa desenvolve-se com base no próprio fato museal e é processo de transformação da relação do indivíduo com os testemunhos tangíveis e não-tangíveis da cultura. É processo de redescoberta, de germinação de sentimentos, pensamentos, sensações e intuições. É processo de apropriação do bem cultural em bem social.

Como efetivar essa função educativa?

Neste sentido, entendendo a produção cultural, como produção material e imaterial do homem, assim, é necessário estabelecer as relações e a ordem social que estão imersas na materialidade desses objetos, onde a historicidade é a categoria de análise para explicitar as relações de gênese de produção dos bens culturais.

Para tanto, objetivando exercitar a nossa abordagem teórica-metodológica, foi escolhido um objeto: Lavabo Chinês, tipo exportação século XVIII, preservado num museu tradicional, tomando-o como mediador para a produção de conhecimento objetivando o entendimento do momento histórico dessa produção material e imaterial, como também, que através dessa concepção será possível efetivar um novo discurso museológico, em todas as ações do Museu.

Ao identificar o objeto escolhido, no primeiro momento, não buscou-se a sua documentação tradicional, e sim, o desenvolvimento de uma pesquisa tendo como suporte os seguintes indicadores para o entendimento do objeto museal: função e uso Lavabo Chinês sec. XVIII, contexto do século XVIII, relação trabalho - natureza - homem e a produção cultural. O que é a porcelana, comércio com a China, os motivos decorativos do objeto, a porcelana e sua atualidade, o significado de ser um objeto tipo exportação. Sua relação com a totalidade do acervo museológico, no qual é uma parte que pretende ser significativa enquanto conhecimento, e não visto, somente como "peça de museu".

Ressalta-se que a escolha de um objeto de um Museu tradicional teve como intenção mostrar que através dele pode-se desenvolver uma ação documental de pesquisa, entendendo o bem cultural como vetor de produção de conhecimento para entendimento do seu contexto de produção, isto é, na rede de relações sociais, políticas, culturais e econômicas, tendo um significado cultural de uso, função e movimento no passado e no presente.

2.1. Objeto museal: sua historicidade e a dimensão pedagógica da instituição Museu: Lavabo, Porcelana Chinesa, tipo exportação, século XVIII

"Estranha xícara, estranho museu. Estranha xícara de tantos cacos de tantas vidas. Estranho museu de tantas xícaras. Tantas sem uso, tantas que nos espiam do aparador. Estranho museu de tantos aparadores, tão altos, tão inacessíveis. Para nós que em nossa mortalidade cotidiana apenas atravessamos..." (Abreu, Regina 1990:27).

No museu o Lavabo não tem mais a função de uso que lhe foi atribuída pelo homem no momento de sua concepção, de transformação da natureza, enquanto matéria prima em um produto, tendo por objetivo a higiene pessoal. Sendo assim, após ser recolhido por um colecionador ou ao ser inserido no espaço museológico estará nas vitrines apenas como um Lavabo Chinês de exportação, século XVIII, ao lado de uma travessa chinesa Família Rosa século XVIII ou como objeto de adorno de uma mesa cômoda século XVII, sendo somente significativos como símbolos de um valor histórico, estético e cultural de um determinado segmento social, um produto em si mesmo. Através da documentação do Lavabo realizada no museu é ratificada as informações que estarão compondo o objeto na vitrine, tendo ao seu lado uma etiqueta que o identifica, é o procedimento para que seja efetivado o entendimento desse objeto. Resultando numa visão puramente idealista de um mundo feliz e harmonioso.

Através da ficha de identificação do Lavabo, verifica-se que os itens elencados não permitem o entendimento do objeto enquanto conhecimento, isto porque ao enfatizar os seguintes aspectos: modo de aquisição, estado de conservação, referências tendo no anverso o número

do objeto (registro), culminando com uma descrição sobre as qualidades intrínsecas do aspecto físico - material - decorativo do Lavabo (1, 2).

1.VERSO

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO	
ESTADO DA BAHIA	
SES	
INSPETORIA DO MUSEU E MONUMENTOS	
MUSEU DO ESTADO	
Bibliografia	"ANTIQUES, março 1553"
Modo de Aquisição	Compra \$3.000,00 (col. Calmon)
DATA	5-10-1943
Estado de Conservação:	REGULAR-Torneira restaurada
VALOR:	\$5.000,00
5 - X - 1943	
Referências	Louça, China, Kang, Hsi, Calmon Coleção
DATA	02- 09-1947
AUTOR:	J. VALLADARES

* O Museu de Arte da Bahia está elaborando um projeto de ação documental, para a gestão 91 - 94. Esta ficha foi realizada em 1947.

2. ANVERSO

Neg	43.516
LAVABO DE PORCELANA CHINESA DE EXPORTAÇÃO, FAMÍLIA VERDE, PRINCÍPIOS SÉCULO XVIII, RESERVATÓRIO, 0,38 X 0,19, BACIA 0,36 X 0,26	

Porcelana de boa qualidade, muito pesada, com reflexos cinzento azulada. Superfície ondulada decorações em cores fogo brando: verde, vermelho, ferroso, violeta, amarelo, preto e dourado. A peça é de modelo europeu Barroco, compondo-se de três partes: Bacia, Reservatório e Tampa. A Bacia, oblonga, de beira dourada, tanto é decorado externa como internamente. Por fora, orla de engradado com reserva de flores, ameixeira florida com pássaro e peonias com faisão. Internamente, orla de Lotus em fundo pontilhado com reserva de peixes de diferentes tipos em meio a marinha. O Reservatório, piriforme, tem o fundo chato para colocação na parede. Embora distribuído de forma diversa, sua decoração repete os motivos encontrados na bacia. Para suspensão tem a boca guarnecida com dois golfinhos unidos por concha, sendo esta pintada nas cores usadas na decoração da peça. A torneira foi restaurada erradamente, pois deveria ser uma carranca. A Tampa, semi-esférica, tem os mesmos motivos ornamentais. Servindo-lhe de pegador diminuto botão. Existe peça semelhante no Palácio dos Governadores de Williamsburg - Virgínia - Estados Unidos. Nosso exemplar foi adquirido pelo Dr. Goes Calmon, no extinto Bazar Machado, assim informam seus filhos. Na Revista "Antiques" (p.245 do n. de março de 1953), aparece fotografia da peça que é dada como "Lavabo em porcelana Oriental com decoração da Família Verde (meados sec XVIII

Tendo como resultado, a exposição de um objeto que na maioria das vezes não é entendido pelo técnico que busca documentar e expor sua história, de forma a ensinar através do bem cultural, apresentado com uma etiqueta informativa que não efetiva o entendimento do objeto museal (3).

3. ETIQUETA QUE ACOMPANHA O OBJETO EM EXPOSIÇÃO

LAVABO
PORCELANA CHINESA DE EXPORTAÇÃO
SÉCULO XVIII

Ao nosso ver, buscar explicitar as teias de relações em que o Lavabo está imerso é ir além dos seus aspectos físicos, como também, é descobrir através deste método - a historicidade - que uma coleção pode ter um significado estabelecido a partir da produção de conhecimento de um objeto museal, e não apenas colocando este, compondo vitrines que apresentam os objetos (porcelanas, jóias, imagens, etc.) de forma estanque, independente e esvaziado de conteúdo.

Objetivando a prática desse fazer, na pesquisa realizada sobre o Lavabo Chinês buscou-se por exemplo, entender a matéria de fabricação do objeto na sua relação com a natureza, e sua transformação num produto utilitário para o homem na sua existência material.

Sendo assim, através da matéria chegamos ao modo de produção desse artefato, uma técnica que na modelagem de uma pasta de argila e outros materiais purificados os quais ao serem transformados pelo homem

através do conhecimento desse fazer, dar-se-á três tipos de material: terracota, grés e a porcelana - diferentes em consistência e aparência.

Os produtos resultantes dessa matéria prima, eram confeccionados para o uso diário das famílias chinesas, tais como, pratos, aparelhos de chá, jantar, etc... Sendo que a produção desse material era um conhecimento de produção dos chineses, consequência da abundância deste material no solo chinês.

Sendo assim, enquanto os europeus não descobriam essa composição química, comprava-se a porcelana chinesa, ao mesmo tempo em que, estudiosos europeus buscavam encontrar a composição deste material. O que ocorreu no século XVIII por Boeltger que através de outros estudos já realizados aperfeiçoou a composição dos materiais que dão a porcelana, chegando a porcelana dura.

A efetivação desse comércio com a China foi favorecido no período medieval com as navegações, que objetivando o descobrimento de novas terras no além mar, Marco Polo ao voltar de suas viagens trouxe além de especiarias, sedas, a porcelana de fabricação chinesa, cujo material não era até então, conhecido no Velho Mundo. No Renascimento é usado o termo em latim "porcella" que era uma alusão as conchas do mar (madrepérola) e as substâncias polidas e de superfície macia, designação que será generalizada no século XVIII para qualquer louça vítrea e translúcida à base de caulim.

Percebe-se que a argila enquanto elemento da natureza que é a mais democrática das realizações do homem, vem da terra, e na sua diversidade é usada como elemento de segurança, defesa e adorno da vida humana. Neste sentido, a cerâmica, enquanto matéria, retrata não só a transformação de um produto da natureza, mas, principalmente a conjuntura social e econômica de cada povo: suas pretensões, sua capacidade, seu gosto, representando o homem nos momentos históricos de retirar da própria terra, a forma, transformando-a em objeto de uso

doméstico, decorativo, segurança e defesa, é a relação homem-natureza, sendo que nesta relação o homem lhe atribui significado cultural.

Portanto, da Caldéia à China, do Egito à Roma e dos Astecas aos Incas, além dos Fenícios, Persas, existem variedades de representações do homem em seu transcurso histórico utilizando-se da argila como elemento cultural com temas, formas e características peculiares do seu tempo. Dessa forma, é impossível registrar numa ficha que a matéria do objeto é cerâmica, porcelana ou grés, sem a compreensão da utilização da natureza pelo homem dando um significado cultural a essa relação, representado através dos elementos simbólicos que cria durante sua existência material.

Ao mesmo tempo em que para entender o Lavabo Chinês, tipo exportação, o seu significado nominal é buscá-lo num momento histórico na Europa, isto porque a porcelana chinesa tipo exportação será desenvolvida no século XVIII, em consequência dos problemas políticos e econômicos vividos pela Europa, sendo assim, os utensílios em prata, cobre e ouro da nobreza, serão doados aos cofres públicos para serem derretidos e fazerem parte das divisas do Estado, passando-se a encomendar da China produtos em porcelana para a substituição das que foram doadas, assim, a porcelana chinesa vai ser adaptada ao gosto europeu, seus usos e costumes, já as funções orientais da porcelana eram diferentes do mundo Ocidental.

Visto que, a arte chinesa buscava representar seus valores, costumes e símbolos tradicionais, a água, o fogo, a terra, a montanha, o céu, o mar, dentro do espírito de religiosidade, culto aos deuses da natureza - o sobrenatural - e seus ancestrais. Sendo assim, os imperadores chineses, mecenas das artes, escolhiam como por exemplo pássaro de fogo (Fon - Hoang), cão de fó (cheon - lao), deus da longevidade, motivos decorativos que os representavam através de símbolos da

natureza, como também, as dinastias do Império Chinês (Ming - Sung) através dos nomes dos ancestrais.

Assim, os europeus encomendavam os objetos, mas forneciam, formas, temas, motivos heráldicos ou padrões ornamentais, que imitavam os seus produtos fabricados em prata, bronze e ouro, só com uma diferença - o material era a porcelana, trabalhada ao gosto europeu com seus brasões, armas, que na cultura européia representava os símbolos da nobreza que as diferenciava dos homens comuns.

Um exemplo disso encontra-se numa solicitação de uma encomenda de um serviço de café com 150 peças, que toda a porcelana do tipo mais em voga tivesse obrigatoriamente o brasão de armas em cada peça, pequena ou grande, era exigência de um nobre, a chamada porcelana brasonada.

É necessário o entendimento das rotas para a chegada desses objetos na Europa e no Brasil Colônia como também que a rota das Índias foi possível devido aos progressos científicos como na astronomia, cartografia, física e tecnologia naval que deu ao homem condições de navegar por mares nunca dantes navegados. As rotas costeavam a África, levando, meses, anos, fazendo com que a tripulação, em condições precárias de higiene, alimentação, fosse acometida de doenças tão familiares a nós atualmente como tifo, cólera, etc..., como também é importante frisar que a população nesse período vivia em condições precárias de higiene e habitação, sendo essa realidade diferente para os nobres que estavam abrigados nos palácios, usufruindo das "benesses" de ser nobreza.

Este comércio com a Europa foi importante para a China porque favoreceu e sustentou a economia chinesa através no início das especiarias e mais tarde da porcelana, isto porque no início, este produto era utilizado nos navios para o carregamento de água ou para exercer mais peso nas embarcações, o que demonstra que as especiarias tinham

mais valor enquanto produto de distribuição e venda de mercadorias no mercado europeu.

Visto que a penetração econômica do Ocidente na China data dos séculos XV-XVI, o comércio era autorizado, porém com a supervisão do Império. Mas os europeus almejavam um comércio livre, porém os seus produtos não interessavam aos chineses. Por outro lado, a descoberta da composição para produção da porcelana na Europa faz com que o comércio seja diminuído com relação a esses produtos que serão fabricados no Ocidente. Ao mesmo tempo o processo de industrialização da Europa aumenta a capacidade de produção de artigos manufaturados e era necessário abertura de mercados para o escoamento dessa produção, existindo uma inversão no comércio Europa-China, que entra pela força, através do "contrabando do ópio", efetiva-se a invasão da China, que passou a ser uma concessão territorial da Inglaterra, resultando em guerras e lutas dos chineses contra os colonizadores pela sobrevivência da nação chinesa.

Com relação aos motivos decorativos da porcelana tipo exportação, tem um significado que ultrapassa a simples decoração, isto porque, o chinês, povo essencialmente agrícola empregou como ornamento figuras ou símbolos da natureza: chuva, raio, mar, como também, os princípios negativo e positivo do cosmo Yin e Yang em forma de ovo repartido, Yin representa a terra, a lua, a fêmea, a reprodução. Yang o céu, o sol, o macho, cor azul, na filosofia confucionista o Yin e o Yang evocam um conjunto de imagens contrastadas, que se opõem no espaço e alternam no tempo, os motivos Taoístas e Budistas que passavam não só beleza mas submissão do homem como o desejo gera a infelicidade, só o aniquilamento traz a libertação objetivando a manutenção da sociedade sem conflito através da religião e filosofia chinesa.

O que não difere dos objetivos da arte medieval, que buscava através das igrejas - arquitetura, pintura, etc. _ transmitir um conteúdo simbólico carregado de elementos que submetessem o homem ao seu lugar natural, inerte, passivo, contemplativo. Como também estarão em todos os movimentos artísticos a reprodução ou a contradição de problemas sociais, porque o homem não está divorciado dessas questões ao buscar se expressar através da arte.

E no Brasil? Neste período colônia de Portugal...

A presença da porcelana no Brasil mais especificamente na Bahia, vem com a nobreza que ao fugir traz consigo não só o séquito como os seus pertences de uso pessoal porém, de forma clandestina alguns objetos de porcelana já haviam entrado na colônia, em compensação os navios voltavam carregados de açúcar, também, clandestino. Ao lado das porcelanas existia desde o período pré-cabraliano os objetos indígenas feitos de barro, que eram elaborados para a função de guarda de alimentos, água, enterrar seus mortos, porém a diferença é que a apresentação de um serviço de porcelana à mesa tornou-se uma ostentação entre as famílias brasileiras nesse período, como até hoje, as louças de barro não estão no cotidiano do povo brasileiro. Mas com a descoberta da composição da porcelana na Europa, a Colônia será o mercado de consumo destes produtos europeus devido a abertura dos portos às nações amigas e o gosto por uma arte tão nobre, mas continuou importando louça chinesa, apesar dos tratados, aos poucos os brasileiros inclinaram-se pela louça européia, principalmente a francesa, sendo que, a louça chinesa foi relegada às camadas menos abastadas da sociedade.

E hoje?

Com a industrialização a manufatura artesanal desses objetos, passa a ser produzida em grande escala, ocorrendo a sua massificação como também, a democratização ao acesso de compra dessa mercadoria,

porém a qualidade do produto é feita para as classe sociais que são diferentes. Hoje na Baixa do Sapateiro existe lojas para compra de produto de porcelana, ninguém mais precisa chegar a China, porém o produto é diferenciado na sua qualidade, possuindo vários tipos de produção, tais como: artística, artigos de uso doméstico, louça sanitária, azulejos e pastilhas, artigos para hotéis e laboratórios e isoladores de porcelana e produtos afins, o que significa que a porcelana acompanha as necessidades e funções que o homem identifica como forma de melhorar a sua qualidade de vida e bem estar. Do Lavabo usado nas residências coloniais para lavar a mão, higiene pessoal numa sociedade escravocrata, ao objeto museificado - Lavabo Chinês tipo exportação século XVIII - no contexto museológico explicitar essas relações é necessário para o seu entendimento no presente, objetivando a compreensão do passado através do devir histórico.

Mas, os objetos que são representativos de determinados segmentos sociais, estão preservados nos museus, e através deles, pode-se apresentar as transformações e contradições que a sociedade passa em determinados momentos históricos, tendo como suporte o objeto museal. Assim, tomando a historicidade contida no objeto museal, busca-se explicitar essas relações através de um discurso museológico - a exposição - que, neste sentido, não poderá ter uma composição de objetos, e sim, objetos que estão imersos nas teias de relações do processo de gênese do Lavabo Chinês, onde o espaço-tempo histórico é relativo, determinado pelas teias de relações.

Como também, o objeto museal Lavabo Chinês pode estar ou não presente numa exposição, porque estará nas relações que serão estabelecidas a partir dele como mediador para a produção de conhecimento. Assim, será efetivada a dimensão pedagógica desta instituição onde o passado não estará estático numa vitrine, mas relacionado com o presente, fazendo com que o sujeito ao visitá-lo tenha

o entendimento do seu presente que estará explicitado através das relações num discurso museológico - a exposição.

Sendo que, esta pesquisa oferece múltiplas relações do objeto numa exposição, o que significa que o conceito de exposição permanente de longa duração não tem sentido, como também, necessário se faz a aquisição de novos objetos que venham contribuir para a explicitação do bem cultural que não são só as "coisas" do passado, tem uma íntima relação com o presente.

Assim, o objeto museal será entendido como um vetor para produção de conhecimento, não só para uma exposição, porque através da pesquisa esse objeto apresenta várias teias de relações onde está imerso, dando uma dinâmica ao processo de construção do discurso museológico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) GIRAUDY, D. e BOUILHET, H. op.cit. p.27,47.
- (2) PRADO, Heloísa de Almeida. A técnica de arquivar. 5.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985. p.1.
- (3) CASTRO, Astréa de Moraes et al. Arquivística arquivologia: arquivística = técnica, arquivologia = ciência. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988. p.19 - 20.
- (4) FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: FORUM DE MUSEOLOGIA DO NORDESTE, 4, out. 1991, Recife. p.2 (mimeo.).
- (5) CAMARGO-MORO, Fernanda de. Museus: aquisição-documentação. Rio de Janeiro: Livraria Eça, 1986. p. 42.
- (6) SÃO PAULO. Secretaria de Estado e Cultura. Sistema de Museus do Estado. Manual de orientação museológica e museográfica. 2.ed. São Paulo: 1987. p.17-18.
- (7) SANTOS, Maria Célia T. M. Documentação museológica, educação e cidadania. In: FORUM DE MUSEOLOGIA DO NORDESTE, 4, out. 1991, Recife. p. 6 (mimeo.).
- (8) MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Para que serve o museu histórico. Revista Museu Paulista. São Paulo: USP, 1991. p. 4.
- (9) DELOCHE, Bernard apud DESVALLÉES, André. A museologia e os museus: mudanças de conceitos. Cadernos Museológicos. [s.d.], p. 14.
- (10) STRANSKY, Zbynekz. Política de aquisição e adaptação às necessidades de amanhã. Cadernos Museológicos, n.2, p. 97, 1989.
- (11) SANTOS, Maria Célia T. M. A escola e o museu no Brasil: uma história de confirmação dos interesses da classe dominante. [s.l.], 1989. p. 15-16. (mimeo)
- (12) MARINETI, F. apud SUANO, Marlene. op. cit. p. 48.

- (13) CHAGAS, Mário de Souza. Preservação do patrimônio cultural: educação e museu. Cadernos Museológicos, n.5, p. 47, 1989.

CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais apresentadas neste capítulo, não tem por objetivo servir como conclusões fechadas e incontestáveis; ao contrário, é um processo de continuidade para que outros profissionais a partir desse trabalho efetivem na sua prática ou refutem a construção desta proposta teórica-metodológica que embasou o nosso trabalho de pesquisa.

Sendo que alguns indicadores serão colocados como resultado do entendimento da dimensão pedagógica do museu a partir do seu interior, enquanto instituição educativa, tendo a historicidade do objeto museal como substrato de análise.

Neste sentido, a dimensão pedagógica do museu estará definida em todo o fazer museológico, entendendo esse fazer como um conjunto de ações que visam a explicação do objeto enquanto produtor de conhecimento numa sala de exposição. Resultando no abandono dos esquemas lineares de interpretação do Museu tradicional, apresentando múltiplas possibilidades de interpretação, o que exigiria do sujeito visitante a necessidade de captar a informação que estão explicitados nas relações onde o objeto está imerso, ao tempo em que, elabore a sua própria interpretação da realidade.

Um segundo ponto, refere-se a questão que a historicidade enquanto método é aplicada a qualquer ação museológica, visto que, o nosso trabalho foi desenvolvido com um objeto de um museu tradicional, isto significa que a concepção de museu tradicional está levando a uma estagnação e fragmentação do fazer museológico, do entendimento de objeto museal, resumindo, da função social e educativa desta instituição.

Associado a esta questão é importante esclarecer que a documentação foi tomada enquanto ação que desenvolve pesquisas - leia-se coleta de dados - sobre o objeto, não era objetivo deste trabalho

apresentar as melhores técnicas da ação documental, mas analisar suas formas e como impedem a produção de conhecimento, como também, esta ação isolada não será alavanca para as mudanças estruturais do Museu, se não partir de uma concepção de Museu na sua totalidade do fazer museológico.

Como também a partir deste trabalho pode-se inferir que:

- a) As redes de relações serão definidoras do discurso museológico - exposição - e, os objetos a serem expostos estarão explicitando essas relações;
- b) Nesta concepção o objeto pode ou não estar exposto, isto porque, estará explicitado nas relações em que está imerso;
- c) O objeto, nesta abordagem, passa do conceito de documento para ser entendido como produtor de conhecimento, não visto apenas pelas suas qualidades físicas e materiais - objeto em si;
- d) Assim, a dimensão pedagógica do museu deverá ser gestada no seu interior, através de todo o fazer museológico, buscando sua função educativa;
- e) O que demonstra também que a ação documental não pode ser encarada como uma técnica que coleta dados para o preenchimento de fichas no interior do Museu.

Assim, entender a dimensão pedagógica do museu somente através de trabalhos educativos com escolas, significa que para um público visitante que não esteja engajado nesses programas o museu conseqüentemente, não é educativo, devido a forma como está sendo concebida a sua função educativa - informante de determinados objetos que estão preservados para a posteridade.

O Museu do século passado representa um conceito num determinado momento histórico, em que esta instituição partiu para

evoluir com o homem, vê-lo estagnado é estar museificado junto com este conceito tradicional do modelo europeu do século passado.

BIBLIOGRAFIA GERAL

Livros, Artigos e Comunicações

- ALENCAR, Vera. Museu-educação: se faz caminho ao andar... Rio de Janeiro: Mestrado em Educação/PUC, 1987. (Dissertação).
- ALTHUSSER, Louis, BADIOU, Alain. Materialismo histórico e materialismo dialético. Trad. Elisabete dos Santos. 2.ed. São Paulo: Global, 1986.
- ANDERY, Maria Amália et al Para compreender a ciência: uma perspectiva histórica. Rio de Janeiro/São Paulo: Espaço e Tempo/EDUC, 1988.
- ANDRADE, Mário de. Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936 - 1945. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Pró-Memória, 1981.
- ARRUDA, José J. de Andrade. História antiga e medieval. 3.ed. São Paulo: Ática, 1979.
- BARROS, Sigrid Porto. O museu e a criança. Revista do Ensino, Porto Alegre, v.12. n.94. p.48-50, 1963.
- BELLAIGNE, Matilde. O desafio museológico. In: FORUM DE MUSEOLOGIA DO NORDESTE, 5, nov. 1992, Salvador, (mimeo.).
- BRANCANTE, Eldino da Fonseca. O Brasil e a cerâmica antiga. São Paulo, 1981.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A cultura na rua. Campinas: Papirus, 1989.
- BRAUDEL, Fernand. Gramática das civilizações. Trad. Antonio Dane-se. São Paulo: Martins Fontes, 1989 (O Homem e a História).

- BURNS, Edward Menall. História da civilização ocidental. 2.ed., Rio de Janeiro: Globo, 1970.
- CAMARGO-MORO, Fernanda de. Museus: aquisição-documentação. Rio de Janeiro: Livraria Eça, 1986.
- CAMPANELLA, Tommaso. A cidade do sol. Trad. Aristides Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990 (Universidade de Bolso).
- CANCLINI, Nestor Garcia. As culturas populares no capitalismo. São Paulo: Brasiliense, [s.d.].
- CARDOSO, Ciro Flamarion. Uma introdução à história. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. O tempo das ciências naturais e o tempo da história. Ensaio Racionalistas. Rio de Janeiro, p.25-39, 1988.
- _____, BRIGNOLI, Hector Perez. Métodos da história trad. João Maia. 3.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- CARVALHO, Ione. Museus didáticos comunitários: fortalecimento da identidade cultural e sua função social hoje. [s.p.] (mimeo.).
- CASTRO, Astréa de Moraes et al. Arquivística arquivologia: arqui-vística = técnica, arquivologia = ciência. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.
- CHAGAS, Mário de Souza. A Dimensão pedagógica do museu: ser ou não ser, eis a questão. Boletim Programa Nacional de Museus n.6. MINC, 1985.
- _____. Preservação do patrimônio cultural: educação e museu. Cadernos Museológicos, n.5, 1989.
- _____. Un novo (velho) conceito de museu. Cadernos de Estudos Sociais, Recife, v.1, p.183-192, jul/dez, 1985.
- COELHO Neto, José Teixeira. O que é ação cultural. São Paulo: Brasiliense. (Primeiros Passos).
- _____. Usos da cultura: políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

- COGGIOLA, Osvaldo. A revolução chinesa. São Paulo: Moderna, 1985.
- DESVALLÉES, André. A museologia e os museus: mudanças de concei-
tos. Cadernos Museológicos. [s.d.],
- ECO, Humberto. Arte e beleza na estética medieval. Trad. Mário Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- EGOROV, A. et al. Estética marxista e atualidade. Lisboa: Prelo, 1975.
- ENGELS, F. Do socialismo utópico ao socialismo científico. 9.ed. São Paulo: Global, 1988.
- FEIJÓ, Martin Cézar. O que é política cultural. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Primeiros Passos, 107)
- FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para umaboa prática. In: FORUM DE MUSEOLOGIA DO NORDESTE, 4, out. 1991, Recife. (mimeo.).
- FERRO, Marc. A história vigiada. Trad. Doris Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1989 (O homem e a História).
- FINLEY, Moses. O uso e abuso da história. Trad. Marylene Michael. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (O Homem e a História)
- FRANCO Júnior, Hilário. A idade média: nascimento do ocidente. 4. ed., São Paulo: Brasiliense, 1992.
- FREIRE, Paulo. Extensão ou comunicação?. 8.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- GIRAUDY, Daniele e BOUILHET, Henri. O Museu e a vida. Rio de Janeiro. F.N.Pró-Memória, 1990.
- GLÉNISSON, Jean. Iniciação aos estudos históricos. 2.ed. São Paulo: DIFEL/Difusão, 1977.
- GUARNIERI, Waldisa Russio. Museu, museologia, museólogos e forma-ção profissional. Revista de Museologia, São Paulo, v.1, n.1, p.7-11, [s.d.].

- _____. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. Cadernos Museológicos, n.3, 1990.
- HOBBSAWM, Eric. J. A era das revoluções: Europa 1789-1848. Trad. Maria Teresa Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- HOEBEL, Adamson, FROST, Everett. Antropologia cultural e social. Trad. Euclides Carneiro da Silva. São Paulo: Cultrix, 1991.
- HUBERMAN, Leo. História da riqueza do homem. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- HUNT, Lynn. A nova história cultural. Trad. Jefferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990 (O Homem e a História).
- JORDÃO, Vera Pacheco. O ensino artístico e o museu de arte didacta. Educação, v.3, n.9, p.33-40, jul/set, 1973.
- LEGOFF, Jacques. A nova história. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LEITE, José Roberto Teixeira. As companhias das Índias e a
- LEMONS, Carlos. O que é patrimônio histórico. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Primeiros Passos).
- _____. História da casa brasileira. São Paulo: Contexto, 1989.
- LEON, Aurora. El museo: teoría, praxis y utopia. Madrid: Cátedra S.A., 1978.
- LUCKESI, Cipriano e PASSOS, Elizete Silva (orgs.) Introdução à filosofia. Salvador: Centro Editorial e Didático/UFBA, 1992.
- MAGALHÃES, Aloísio. E Triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. Manifesto do partido comunista. Trad. Maria Paula Duarte. São Paulo: Editorial Estampa, [s.d.].
- MAYRAND, Pierre. La proclamación de la nueva museología. Museum. Paris/Unesco. n.148/185, 1985.

- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Para que serve o museu histórico. Revista Museu Paulista. São Paulo: USP, 1991.
- MENSCH, Peter. Museus em movimento: uma estimulante visão dinâmica sobre inter-relação museologia-museus. Cadernos Museológicos, n.1, 1987.
- MESGRAVIS. O Brasil nos primeiros séculos. São Paulo: Contexto, 1989.
- MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da cultura brasileira (1933-1974). 5.ed. São Paulo: Ática, 1985 (Ensaio, 30).
- PRADO, Heloísa de Almeida. A técnica de arquivar. 5.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.
- PILEGGI, Aristides. A cerâmica no Brasil e no mundo. São Paulo: Livraria Martins, 1958.
- RIBEIRO, Berta G. Museu: veículo comunicador e pedagógico. Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos. Brasília, v.66, n.152, p. 77-98, 1985.
- RIVIÈRE, George Henri. Imagens del ecomuseo. Museum. Paris/Unesco. n.148/185, 1985.
- RODRIGUES, José Honório. História, corpo do tempo. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1984 (Debates, 121).
- ROJAS, Roberto et al. Os Museus do mundo. Rio de Janeiro: Salvat, 1987.
- SANTANA, Gilka. História dos museus. (Tradução Enciclopédia Britânica), [s.d.]. (mimeo.).
- SANTIAGO, Theo et al. Do feudalismo ao capitalismo: um discurso histórico. 3.ed. rev. São Paulo: Contexto, 1988.
- SANTOS, Maria Célia T. Ação cultural e educativa dos museus. Universitas: Revista de Cultura da Universidade Federal da Bahia. Salvador, n.21, p. 163-169, set. 1978.

- _____. Museu/escola: uma experiência de integração. Salvador: Mestrado em Educação/UFBa, 1981 (Dissertação).
- _____. Museu, escola e comunidade: uma integração necessária. Salvador: Bureau, 1987.
- _____. A escola e o museu no Brasil: uma história de confirmação dos interesses da classe dominante. [s.l.], 1989. (mimeo)
- _____. Repensando a ação cultural dos museus. Salvador: CED/UFBa, 1990.
- _____. Documentação museológica, educação e cidadania. In: FORUM DE MUSEOLOGIA DO NORDESTE, 4, out. 1991, Recife. (mimeo.).
- SANTOS, José Luiz dos. O que é cultura. 9.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Primeiros Passos, 110).
- SÃO PAULO. Secretaria de Estado e Cultura. Sistema de Museus do Estado. Manual de orientação museológica e museográfica. 2.ed. São Paulo: 1987.
- SCHAFF, Adam. História e verdade. Trad. Maria Paula Duarte. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- SERPA, Luis Felipe. Cultura e meio ambiente. [s.l.], [s.d.], (mimeo.).
- _____. A produção científica, seus aspectos interdisciplinares e multidisciplinares. In: FORUM DE MUSEOLOGIA DO NORDESTE, 5, nov. 1992, Salvador. (mimeo.).
- _____. Ciência e historicidade. Salvador: Ed. do Autor/Multi-graf, 1992.
- SERRA, Ordep José Trindade. O simbolismo da cultura. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBa, 1991.
- SEVCENKO, Nicolau. O renascimento. 4.ed. Campinas: Atual, 1986. (Discutindo a História).
- SOLA, Tomislav. Identidade: reflexões sobre um problema crucial para os museus. Cadernos Museológicos, n.1, 1986.

- _____. Educação para a comunicação. ICOM/NEWS. v.40, n.3/4, p. 1-10, 1989.
- SOUZA, Wladimir Alves de et al. Aspectos da arte brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- STALIN, J. Materialismo dialético e materialismo histórico. Trad. Olinto Beckerman. 3.ed. São Paulo: GLobal, 1985.
- STRANSKY, Zbynekz. Política de aquisição e adaptação às necessidades de amanhã. Cadernos Museológicos, n.2, 1989.
- SUANO, Marlene. O que é museu. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Primeiros Passos, 182).
- UNESCO-ICOM, Ética de aquisições. Revista ICOM, [s.l.].mar. 1972.
- VARINE, Hughes. O tempo social. Trad. e coord. Fernanda Camargo Moro e Lourdes Novaes. Rio de Janeiro: Eça, 1987.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. Filosofia da práxis. Trad. Luiz F. Cardoso. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- VOVELLE, Michel. Ideologias e mentalidades. Trad. Maria Júlia Cottvesser. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Periódicos

CADERNOS MUSEOLÓGICOS. Rio de Janeiro, n. 1-2-3. 1989/1990.

ANEXOS

ANEXO 1

DEFINIÇÕES DE TERMOS BÁSICOS RELATIVOS À DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

- Aquisição: Objeto adquirido por um museu para completar sua coleção permanente. Formas de aquisição: compra, doação, troca e coleta.
- Arquivo de aquisição: Composto por Fichas de Aquisição, onde cada ficha corresponde a um objeto permanente do museu.
- Arquivo de Doação: Arquivo composto por Fichas de Doação.
- Arquivo de Doadores: Arquivo composto de Fichas contendo informações sobre os doadores.
- Arquivo Morto: Arquivo fora de uso, substituído por outro, com sistema e informações diferentes. Deve ser guardado, pois suas informações servem como fonte de consulta.
- Arrolamento: Listagem da relação de objetos que compõem a coleção de um museu.
- Artefato: Objeto criado ou moldado pelo trabalho do homem, ou objeto natural selecionado deliberadamente e usado pelo ser humano.
- Cancelamento: Processo de remoção de um objeto da coleção do museu, de forma permanente, por causa justificada segundo parecer de uma Comissão de Cancelamento.
- Catalogação: (1) ato de classificar os objetos de uma coleção de forma metódica, inserindo-os dentro de uma ou mais categorias de um sistema de classificação organizado (atribuição do museólogo).
- (2) processo de compilar um catálogo, ou criar entradas para a inserção num catálogo.

- Catálogo: (1) arquivo composto de Fichas de Catalogação (pode conter uma ou mais de uma ficha relativa a cada objeto pertencente a coleção permanente do museu).
- (2) publicação contendo listagem e descrição de objetos que compõem exposição especial ou uma coleção.
- Cessão de Empréstimo: Ato de ceder um objeto para integrar a coleção de um museu, por tempo determinado, durante o qual o museu passa a ser responsável por este objeto.
- Catálogo Descritivo: Formado por fichas analíticas individuais de cada objeto.
- Catálogo Comentado: É o catálogo descritivo enriquecido com informações mais completas, contendo comentários sobre cada objeto, enriquecido com fotografias.
- Classe: Característica comum que reúne objetos possuidores de uma mesma estrutura básica. Por exemplo em História Natural, grupo de animais ou plantas possuidores de estrutura básica comum.
- Classificação das Coleções: Estabelecimento das principais categorias das coleções e inserção dos objetos nestas categorias.
- Coleção: Uma parte do acervo do museu, que reúne objetos de características comuns.
- Coleções: Objetos coletados por um museu adquiridos ou preservados como exemplares por seu valor potencial, como material de referência, ou como objetos de importância estética, histórica, social, científica ou educativa.
- Coleção Permanente: Composta de objetos adquiridos de forma permanente e que constituem o acervo fixo do museu.
- Comissão de Cancelamento: Grupo de técnicos que delibera sobre a necessidade de cancelamento de um objeto da coleção de um museu, de forma permanente, por razão justificada.

- Comissão de Entrada: Grupo de técnicos que examina as possibilidades de aceitação ou recusa das propostas de compras e de doações de objetos para integrar a coleção do museu.
- Carta de Doação: Documento de doação de um objeto para o museu.
- Condição: (1) estado físico de um objeto.
- (2) item de um contrato, estipulação.
- Conservação: Ciência para exame e tratamento dos objetos do museu e para estudo do meio-ambiente no qual os objetos estão colocados.
- Contrato de Doação: Documento de transferência da doação, de um objeto para integrar a coleção do museu. As cláusulas deste contrato estipulam itens de interesse do doador que devem ser estabelecidos de comum acordo com o museu, sendo respeitadas igualmente as condições ditadas pelos objetivos deste último.
- Depósito: (1) Nome dado aos objetos incorporados à coleção de um museu sob forma de depósito. Este depósito deverá ser por tempo determinado, estabelecido de acordo com um "termo de depósito ou de empréstimo" (ver empréstimo).
- Depósito: (2) Local ou área para guardar objetos de um museu que não estejam em exposição.
- Depósito Temporário: Objeto colocado em custódia num museu por tempo determinado.
- Doação: (1) Objeto doado.
- Doação: (2) Transferência de posse de um objeto ou objetos de um doador (instituição ou pessoa física) para o museu através de um contrato de doação e/ou carta de doação.
- Descrição: Informações básicas, utilizando linguagem sucinta, servindo para identificar e descrever um objeto.

- Empréstimo: Objeto emprestado ao museu para fazer parte por tempo determinado da coleção do museu. Durante este período o museu será responsável por sua conservação.
- Empréstimo Temporário: Objeto emprestado ao museu temporariamente.
- Espécime: Sinônimo de objeto de museu quando possui conotação de exemplar ou amostra; item representativo de uma classe de objetos.
- Ficha Básica de Inventário: Contém informações mais completas sobre cada objeto da coleção de museu; utiliza linguagem sucinta e prepara informações para futuros programas de documentação através da computação, bem como facilita intercruzamento de informações. Estas fichas são ordenadas por ordem numérica, de acordo com o número de registro. Formam o Arquivo de Fichas de Inventário do museu. Devem ser elaboradas em três vias.
- Ficha de Aquisição: Ficha de Inventário contendo as primeiras informações sobre o objeto que dá entrada as coleções do museu. Estas fichas são ordenadas em ordem numérica de acordo com o número de inventário.
- Ficha de Catalogação: Contém informações extensivas sobre cada objeto da coleção do museu. Devem ser elaboradas em número de três e arquivados em forma de catálogo da coleção ou em outros tipos de arquivos dependendo das necessidades do museu.
- Ficha de Classificação: Contém as principais categorias sobre cada objeto.
- Ficha de Doador: Contém informações sobre o doador do objeto. A reunião destas fichas formam o Arquivo de Doadores do museu, que deverá seguir arrumação por ordem alfabética.

- **Ficha de Entrada:** Ficha inicial de um objeto, feita por ocasião de sua entrada no museu. Serve para identificar o objeto e como base para informações da Ficha de Catalogação.
- **Ficha de Localização:** Ficha ou item de uma ficha relacionada com a localização exata e corrente de todos os objetos pertencentes à coleção do museu, ou daqueles pelos quais o museu assumiu responsabilidade. Quando reunidas formam o Fichário de Localização do museu.
- **Ficha Remissiva:** Contém informações que possibilitam o inter cruzamento em publicações, como por exemplo em catálogo para determinada exposição ou coleção.
- **Fotografia para Inventário ou Catalogação:** Utilizada para fins de identificação, colocadas nas Fichas Básicas de Inventário, ou nas Ficha de Catalogação; denomina-se também fotografia descritiva.
- **Inventário Museológico ou de Registro:** Sistema que permite identificar de forma permanente os objetos que fazem parte do acervo permanente ou temporário de um museu.
- **Histórico do Objeto:** Referências históricas com relação ao objeto.
- **Livro Diário:** Contém notas informais tomadas por ocasião da entrada de um objeto para coleção do museu. Serve como elemento de preparação das fichas.
- **Livro de Tombo:** Livro de registro contendo ítems de identificação e de descrição sucinto sobre cada objeto em particular.
- **Marcação:** Sistema utilizado para marcar o número de inventário sobre os objetos respeitando sempre o tipo de material de que é feito o objeto.
- **Matéria Prima:** Material utilizado na fabricação de um objeto.
- **Medidas:** Item de grande importância para a identificação de objeto.

- Largura: Medida tomada de um extremo ao outro de um objeto, perpendicular à espessura e à altura.
- Altura: Medida tomada a partir da parte de baixo até a parte de cima de objeto, perpendicular à largura e à espessura.
- Diâmetro: Medida tomada com relação a uma linha reta que passa através de um círculo, esfera, deve ser tomada de um lado a outro, perpendicular a altura.
- Número de Aquisição ou Número de Entrada: Em alguns museus é o número dado a um objeto quando este dá entrada na coleção do museu, denomina-se também número de Inventário.
- Número de Empréstimo: Número de controle para a identificação dos objetos em empréstimo num museu. Muitas vezes os números para os empréstimos temporários são diferentes dos empréstimos feitos por períodos indeterminados.
- Número de Inventário ou de Registro: Número único, referente a um objeto pertencente a coleção de um museu. Denomina-se também número de identificação, segue o sistema de numeração adotada pelo museu.
- Número para Objetos em Depósito: Número de controle para a identificação do objeto ou grupo de objetos, oriundos de uma mesma fonte e depositados em custódia num museu.
- Outros Números: Entende-se por outro tipo de numeração adotado pelo museu para identificação e/ou classificação de objetos.
- Procedência: Com relação aos objetos históricos e artísticos relaciona-se à informação sobre o passado ou a história dos donos destes objetos. Para coleções antropológicas define a localização geográfica da origem dos objetos, da fabricação, da distribuição e da utilização. Para coleções científicas o termo refere-se ao local de origem do ponto de vista geográfico.

- Reserva Técnica: Local destinado para guarda de objetos que não estejam em exposição. Deve obedecer a uma arrumação sistemática e requer cuidados especiais quanto a umidade relativa e a iluminação visando a conservação dos objetos.
- Termo de Cessão de Empréstimo: Documento preparado pela instituição ou museu que empresta um objeto, enviado ao empréstador, contendo condições e respectivas responsabilidades de ambas as partes.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS.

1. DUDLEY, Dorothy H. and WILKINSON, Irma Bezold et al. Museum registration methods.
2. MORO, Fernanda de Camargo. Glossário de termos para ficha básica de inventário museológico. 3.
- WERSIG, Gernot and NEVELING, Ulrich. Terminology of documentation.
4. ICOM - CIDOG. Nouvelles de terminologia Museologique. v.1 - 2.

ANEXO 2

ESQUEMA BÁSICO DO SISTEMA DE DOCUMENTAÇÃO DE MUSEU

In Manual de Orientação Museológica e Museográfica - Minc, 1987:12

