



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS
Mestrado em Museologia e Patrimônio

DO OUTRO LADO DO ESPELHO

***Fundamentos Teórico-poéticos para o
Museu do Homem Americano***

Rosa Maria Gonçalves

UNIRIO/MAST - RJ, fevereiro de 2016

CAPA/LOMBADA

**ROSA MARIA
GONÇALVES**

DO OUTRO LADO DO ESPELHO
Fundamentos Teórico-poéticos para o
Museu do Homem Americano

UNIRIO-MAST

2016

FOLHA DE APROVAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/CT

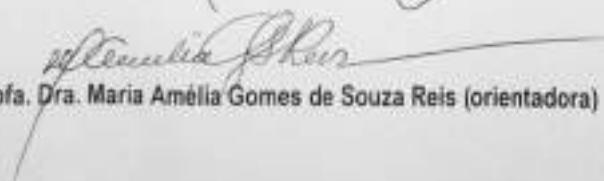
Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) Mestrado em Museologia e Patrimônio

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Às 09 horas do dia 04 de abril de 2016, na sala 410 do CCH, foi iniciado o exame de defesa de dissertação da aluna **ROSA MARIA GONÇALVES**, do Mestrado em Museologia e Patrimônio, do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), desenvolvido em parceria pela UNIRIO e pelo MAST, como exigência final para a obtenção do título de Mestre em Ciências - Museologia e Patrimônio. Integraram a banca de avaliação os seguintes professores doutores: **Maria Amélia Gomes de Souza Reis** (orientadora), **Luiz Carlos Borges** (membro interno, PPG-PMUS) e **Maria do Rosário Pinheiro** (membro externo - Universidade de Coimbra). Abrindo os trabalhos, a professora orientadora cumprimentou os demais membros da banca, agradecendo a sua participação na defesa da aluna. Em seguida, comunicou à aluna como se daria o processo de avaliação, sendo 30 minutos para apresentação dos resultados finais da pesquisa, seguindo-se as considerações da avaliadora externa, do professor do Programa convidado para a banca, e, finalmente, da professora orientadora. A aluna realizou a apresentação no prazo estipulado. Em seguida, os professores fizeram suas considerações, iniciando-se pela Profa. Dra. Maria do Rosário Pinheiro; seguiu-se o Prof. Luiz Borges. Finalmente, falou a professora orientadora. A aluna teve 15 minutos para debater as considerações apresentadas, aceitando incorporá-las ao seu trabalho. A seguir, a aluna e os demais presentes retiraram-se do recinto e os professores fizeram suas deliberações. Às 11 horas e 30 minutos, a banca solicitou o retorno da aluna ao recinto e encerrou-se o exame de defesa, sendo a aluna considerada aprovada. Após a entrega da dissertação em seu formato final no prazo máximo de três meses, a aluna fará jus ao Grau de Mestre em Ciências em Museologia e Patrimônio.


Profa. Dra. Maria do Rosário Pinheiro (membro externo - Universidade de Coimbra)


Prof. Dr. Luiz Carlos Borges (membro interno - PPG-PMUS)


Profa. Dra. Maria Amélia Gomes de Souza Reis (orientadora)

Dados internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

G 635 Gonçalves, Rosa Maria
Do outro lado do espelho: fundamentos teórico-poéticos para o Museu do Homem Americano / Rosa Maria Gonçalves. — Rio de Janeiro, 2016.
203f.: il.

Orientador: Professora Doutora Maria Amélia Gomes de Souza Reis
Referência: f. 199-203

Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2016.

1. Museologia. 2. Educação 3. Arqueologia. 4. Patrimônio. 5. Museu do Homem Americano. 6. Parque Nacional Serra da Capivara. I. Reis, Maria Amélia Gomes de Souza. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins. IV. Título.

CDU: 069.02:37.02

DO OUTRO LADO DO ESPELHO

FUNDAMENTOS TEÓRICO-POÉTICOS PARA O MUSEU DO HOMEM AMERICANO

por

ROSA MARIA GONÇALVES

*Aluna do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia*

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Museologia
e Patrimônio.

Orientador: Professora Doutora
Maria Amélia Gomes de Souza Reis

UNIRIO/MAST - RJ, fevereiro de 2016

Para você que é meu amigo.

AGRADECIMENTOS

Durante esta jornada, muitas foram as pessoas que contribuíram com sua amizade e conhecimento. Agradeço então aos que vieram antes de mim, abrindo o caminho. Sou grata aos dias frios que me inspiraram em meu refúgio e aos dias quentes que me deram ânimo e entusiasmo para colocar em palavras meu ponto de vista.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo incentivo, sem o qual a pesquisa não seria possível.

Agradeço à Professora Maria Amélia de Souza Reis por sua perseverança e por confiar em mim.

Sou grata à minha segunda família que encontrei no Piauí e que me adotou sem ressalvas. Às minhas irmãs, Ana Stela, Diolinda e Cleonice. À Eliana pela distinção em permitir que trabalhássemos juntas, pela amizade e companheirismo. À Heloisa, Iderlan, Cida, Conceição, Eliete, Joseane, Ravenna, Washington, Carol Luz, Marlene, Ariclenes, Dalmir, Valdeci, Evandro, Ailton, Jack, Marcinho, Agnaldo, Dona Toinha, Rogério, Reiza, Cleonice Sabino, Silvana (*in memoriam*), Renata, Edilsa, Carlos Eduardo, Neto, James, seu Deto, Dona Erotides, Sônia, Albertina, Riquelma, Dona Maria, Iva, Rochele, Adolfo, Sebastião, seu Riva, seu Chico, seu Zé Francisco, Mariana, Clara, Ianthe, Lucas, Selma, Jaime, Guilherme, Elver, Fabiano, Orestes, Ledja, Leandro, Adolfo, Rosa, Bete e Cristiane, Domingos, Josinaldo e Sirleide. Cada um de vocês é importante na minha vida, e minha gratidão é infinita.

Às “crianças” do Pró-Arte FUMDHAM, como agradecer por permitirem que eu fizesse parte da vida de vocês? Manoel, Katia, Nyanne, Rafael, Ana Caroline, Roselly, Amanda, Alexandra, Manoela, Lucas, Carlielly, Allyne, Ellayne, Micael, Claudinho, Natan, Fernanda e Sus; e a geração mais nova, Mariano, Kedma, Antonio Luiz, Iasmim, Luiz Eduardo, Jossuam, Kallyne, Lara, Murilo, Pedro Ítalo, Radyja, Nathali, Carlos Henrique, Ilan e Marina.

Às pessoas da FUMDHAM, do IPHAN/PI, ICMBio, UESPI, UNIVASF, IFPI, CARITAS, IBGE, Centro Diocesano, PMSRN, SEMEL, SMS, SEMTAS, CMDCA, CT e Promotoria Pública, que deram apoio à seis anos de trabalho desenvolvido em São Raimundo Nonato, muito obrigada.

Agradeço aos meus colegas de mestrado do PPG-PMUS. Vocês são minha família no Rio: Eduardo, Teresa, Josiane, Marcela, Inês, Ana, Mariana, Denise, Karina, Vania, Rita, Ranielly, Glória, Raquel e Adelmo.

À Manuela Pinto e Michele Laviano, constantes na vida carioca. Jac e Oberdan, por me darem abrigo, muito obrigada.

Ana Mírio, Mirella Mostoni, Cris Cociuffo, constantes na vida inteira. Vivian Tarsis, Ana Roberta Nalesso, Ana Paula Momose, Isamara Carvalho, Carol Lopes, Claudinei Roberto, Alexandra Rocha, Elizangela Bicudo, Regina Kashihara, amigos, apesar do tempo e da distância. Bia, Maria e Monique, amiguinhas da Tabatinga. Pulqueria e Dorô, por me darem norte.

Às professoras e professores da UNIRIO/MAST, obrigada pela partilha generosa de seu conhecimento. Tereza Scheiner, Márcio Rangel, Deusana Machado e Priscila Kuperman.

Aos professores Luiz Carlos Borges e Synval Reis Neto pelas valiosas contribuições no exame de qualificação.

Renata Bittencourt, Anny Lima e Luiz Mizukami exemplos de correção e trabalho.

À minha sempre professora Regina Machado.

À professora Christina Rizzi, que impulsionou meus passos acadêmicos e profissionais na direção do Piauí e da Arqueologia, sou imensamente agradecida.

À doutora Niéde Guidon, pelo crédito, confiança e apoio. Eu não seria quem sou sem seu exemplo.

Sobretudo, sou grata a minha mãe e meu pai, às minhas irmãs e irmão, minhas sobrinhas e sobrinhos, meu lastro, meu alicerce.

*Introibo ad altare Dei.
Ad Deum qui lætificat juventútem meam.*

RESUMO

GONÇALVES, Rosa Maria. **Do outro lado do espelho. Fundamentos Teórico-poéticos para o Museu do Homem Americano.**

Orientador: Maria Amélia Gomes de Souza Reis. UNIRIO/MAST MCT&I. 2016. Dissertação.

Tendo as relações entre Museologia, Arqueologia e Educação como objetos de estudo, a dissertação investiga a transposição de metodologias do ensino/aprendizagem da arte para o entendimento de como pode se dar o ensino/aprendizagem no Museu de Arqueologia. Apresenta estudo sobre a constituição do Parque Nacional Serra da Capivara, unidade de conservação pertencente ao semiárido brasileiro e entendido como Museu, e os conflitos e potencialidades gerados nas relações das comunidades locais com o patrimônio ali existente. Apresenta, numa abordagem crítico-descritiva, a exposição permanente do Museu do Homem Americano, cujo acervo remete às pesquisas arqueológicas empreendidas na Área Arqueológica Serra da Capivara e analisa o contato do público espontâneo do Museu com a exposição permanente, que se revela como práxis empenhada de latência e potencialidade. Realiza um estudo da sincronicidade simbólica entre o vestígio arqueológico e a contemporaneidade, para posteriormente aplicar a transposição de abordagem epistemológica da Arte para esses acervos.

Palavras-chave: museologia; educação; arqueologia; patrimônio; Museu do Homem Americano; Parque Nacional Serra da Capivara; patrimônio mundial; cultura material.

ABSTRACT

GONÇALVES, Rosa Maria. **Through the Looking-Glass. Theoretical and Poetic Grounds for the Museum of American Man.**

Orientador: Maria Amélia Gomes de Souza Reis. UNIRIO/MAST MCT&I. 2016. Dissertação.

Taking the relationship between Museology, Archaeology and Education as object of study, the dissertation investigates the implementation of Art methodologies of teaching/learning to the understanding of how the teaching/learning in the Archaeology Museum could be. Presents study on the establishment of the Serra da Capivara National Park, a conservation unit belonging to the Brazilian semi-arid and understood as a Museum, and the conflicts and potentialities generated in the relations of local communities with the existing assets there. It presents, in a critical-descriptive approach, the permanent exhibition of the American Man Museum, whose collection refers to archaeological research undertaken in the Archaeological Area Serra da Capivara and analyzes the contact of spontaneous Museum public with the permanent exhibition, which reveals itself as praxis impregnated of latency and potentiality. It conducting a study of symbolic synchronicity between the archaeological vestiges and contemporaneity, to later apply the transposition of an Art epistemological approach for these collections.

Keywords: museology; education; archaeology; heritage; Museum of American Man; Serra da Capivara National Park; world heritage; material culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem	Descrição	Pág.
Foto 01	Parque Nacional Serra da Capivara. FUMDHAM, 2015	16
Foto 02	Aspecto geral da Caatinga na seca. Estrada da Jurubeba. FUMDHAM, 2013	21
Foto 03	Baixão da Esperança durante a seca. FUMDHAM, 2012	22
Foto 04	Baixão da Esperança durante a “invernada” (período das chuvas). FUMDHAM, 2011	22
Foto 05	Aspecto geral da vegetação da Caatinga, invernada. Toca do João Sabino. RMG, 2013	23
Foto 06	Região Leste do PNSC, indicações de aspectos geomorfológicos. FUMDHAM, s/d	30
Foto 07	Conglomerado, Toca do Paraguai, RMG, 2012	31
Foto 08	Toca do Serrote da Bastiana e Toca do Barrigudo. Serrote Calcário. RMG, 2013	32
Foto 09	Toca do Serrote da Bastiana. RMG, 2013	33
Foto 10	Toca do Serrote da Bastiana. Detalhe. Pintura Rupestre. RMG, 2013	33
Foto 11	Toca do Juazeiro, Serra Branca, Parque Nacional Serra da Capivara. FUMDHAM, s/d	43
Foto 12	Centro de Pesquisas Regionais Arqueologia, FUMDHAM, s/d	44
Foto 13	Centro Regional de Pesquisas de São Raimundo Nonato. FUMDHAM, s/d	45
Foto 14	Centro de Pesquisas Interdisciplinares, FUMDHAM, s/d	46
Foto 15	Exposição no Centro de Pesquisas Interdisciplinares, FUMDHAM, s/d	47
Foto 16	Exposição no Centro de Pesquisas Interdisciplinares, FUMDHAM, s/d	47
Foto 17	Museu do Homem Americano, Centro Cultural Sérgio Motta, UNIVASF. FUMDHAM, 2013	49
Foto 18	Laboratório de Líticos, André Pessoa, 2013	50
Foto 19	Laboratório de Paleontologia, André Pessoa, 2013	50
Foto 20	Laboratório de Vestígios Orgânicos, André Pessoa, 2013	51
Foto 21	Entrada do Museu do Homem Americano, FUMDHAM, 2013.	53
Foto 22	Sala 01, Evolução Humana, FUMDHAM, 2007	55
Foto 23	Painel das Correntes Migratórias, FUMDHAM, 2007.	56
Foto 24	Sala Zuzu, FUMDHAM, 2013	59
Foto 25	Tela watchout. FUMDHAM, 2013	60
Foto 26	Mesa “interativa”. FUMDHAM, 2012	62
Foto 27	Vista parcial do mezanino, em primeiro plano, réplica de enterramento. FUMDHAM, 2012	64
Foto 28	Detalhe etiqueta esqueleto Zaza. RMG, 2013	64
Foto 29	Vista parcial do mezanino. FUMDHAM, 2012	65
Foto 30	Sala Tecnologia. FUMDHAM, 2013	65
Foto 31	Vitrine que apresenta a Cronologia Cultural da Serra da Capivara, FUMDHAM, 2012	67
Foto 32	Projétil rabo de peixe em quartzo hialino. FUMDHAM, 2012	67
Foto 33	Tronco de árvore, espaço externo, réplica de uma cena “adoração da árvore”. RMG, 2013	69
Foto 34	Tronco de oiti encontrado derrubado na Toca do Inferno. RMG, 2013	70
Foto 35	Raízes de Oiti. Toca do Inferno. RMG, 2013	70
Foto 36	Placas depredadas, mostradas na área externa do museu. RMG, 2013	71
Foto 37	Musealização de estrutura de fogueira, Sítio do Meio. FUMDHAM, 2012	71
Foto 38	Visita técnica dos educandos do Pró-Arte FUMDHAM ao CCSM, RMG, 2012	73
Foto 39	Visita técnica dos Educandos do Pró-Arte FUMDHAM ao CCSM, RMG, 2012	74

Foto 40	Placa ICMBio, guarita BPF, RMG, 2013	77
Foto 41	Lagartixa-de-lajedo (<i>Tropiduruss helenae</i>), FUMDHAM, 2009	78
Foto 42	Sítio BPF, detalhe do painel de registros rupestres. Adolfo Yokuiama, 2013	79
Foto 43	Detalhe do painel, Toca da Extrema II. FUMDHAM, 2010	80
Foto 44	Casa do Neco Coelho, Trilha Jurubeba, PNSC, FUMDHAM, 2013	81
Foto 45	Vitrine com objetos, Trilha Jurubeba, PNSC, FUMDHAM, 2013	81
Foto 46	Placa interpretativa Trilha Caminhos dos Maniçobeiros, FUMDHAM, 2015	82
Foto 47	Toca do João Sabino, RMG, 2013	83
Foto 48	Toca do Boqueirão da Pedra Furada, RMG, 2010.	85
Foto 49	Toca do Vento, RMG, 2010	85
Foto 50	Centro de Visitantes Parque Nacional Serra da Capivara, RMG, 2010	86
Foto 51	Passarelas, Toca do Pajaú, Adolfo Yokuiama, 2012	86
Foto 52	Detalhe do painel. Toca do Salitre. RMG, 2012	87
Foto 53	Infraestrutura de visitação da Toca do Estevo, FUMDHAM, 2013	88
Foto 54	Trabalho de conservação. Toca do Estevo. FUMDHAM, 2013	89
Foto 55	Detalhe do painel. Toca do Estevo. FUMDHAM, 2012	89
Foto 56	Infraestrutura de proteção sob ação natural. Veredão VI. IPHAN, 2012	91
Foto 57	Oficina de lascamento. FUMDHAM, 2008	129
Foto 58	Oficina de pintura rupestre. UNESCO, 2011	130
Foto 59	Oficina de caça. UNESCO, 2011	130
Foto 60	Oficina de pintura rupestre. UNESCO, 2011	131
Foto 61	Oficina de cerâmica. UNESCO, 2011	131
Foto 62	Escavação do bloco testemunho do BPF, Missão Franco-Brasileira, RMG, 2013	137
Foto 63	Lítico numerado em laboratório e etiqueta de campo, RMG, 2013	139
Foto 64	Detalhe da numeração do artefato lítico. Morro do Mel. FUMDHAM, 2012	142
Foto 65	Machadinha semilunar. Doação. FUMDHAM, 2012	143
Imagem 01	Matéria-prima para a confecção de peça lítica: seixo.	146
Imagem 02	Primeiro lascamento do seixo, resultando no núcleo	146
Imagem 03	Série de lascamentos no núcleo	146
Imagem 04	Ferramenta finalizada. Ilustrações José-Manuel Benito Álvarez.	146
Foto 66	Réplica do esqueleto Zazá. FUMDHAM, 2013	147
Foto 67	Réplica do Zuzu, em decúbito lateral. FUMDHAM, 2013	148
Foto 68	Urna funerária, Toca da Baixa dos Caboclos, FUMDHAM, 2012	149
Foto 69	Foto 69	151

LISTA DE MAPAS

Mapa 01	Área Arqueológica Serra da Capivara. Geoprocessamento. FUMDHAM, 2013	18
Mapa 02	Localização do Parque Nacional Serra da Capivara. Geoprocessamento. FUMDHAM, 2013	27
Mapa 03	Municípios que cedem áreas ao PNSC: Brejo do Piauí, Coronel José Dias, João Costa e São Raimundo Nonato, FUMDHAM, 2013	28
Mapa 04	Situação Fundiária do PNSC à época de sua efetivação. FUMDHAM, s/d.	35
Mapa 05	Localização dos sítios das peças da exposição permanente atual do MHAM, Geoprocessamento FUMDHAM, 2013	74

LISTA DE GRÁFICOS, ESQUEMAS E TABELAS

Quadro 01	Dados gerais dos municípios que cedem áreas ao PNSC. IBGE e BNB, 2013	38
Esquema 01	Instituições gestoras do Parque Nacional Serra da Capivara, RMG, 2013	48
Esquema 02	Organograma da FUMDHAM em 2013	53
Quadro 02	Cronologia Cultural. FUMDHAM, 2007	67
Esquema 03	Comunicação no Museu e a Educação. Elaboração nossa, 2016	126
Esquema 04	Ações por parte da instituição que visita o museu, Elaboração nossa, 2016	126
Esquema 05	Ações por parte do museu, Elaboração nossa, 2016	127
Esquema 06	Procedimentos de visita, Elaboração nossa, 2016	127
Quadro 03	Métodos de leitura de imagem. Adaptado de IAVELBERG, 2009	157
Quadro 04	Níveis de Desenvolvimento Estético, Abigail Housen. Adaptado de Grinspum (2000).	159
Esquema 07	Percurso conceitual do objeto arqueológico. Elaboração nossa, 2016	165
Esquema 08	Classificação dos tipos de registro rupestre. Iderlan de Souza, 2016	166
Tabela 01	Dados gerais da Pesquisa. RMG, 2013	171
Gráfico 01	Sexo dos visitantes respondentes	172
Gráfico 02	Idade dos visitantes respondentes	172
Gráfico 03	Proveniência dos visitantes, destacam-se do estado do Piauí	173
Gráfico 04	Proveniência dos visitantes por estado	173
Gráfico 05	Proveniência dos visitantes por município	174
Gráfico 06	Estudantes e não estudantes	175
Gráfico 07	Escolaridade dos visitantes	175
Gráfico 08	Área de formação dos visitantes	176
Gráfico 09	Consumo cultural, Museus	176
Gráfico 10	Consumo Cultural por Museus	177
Gráfico 11	Forma de conhecimento sobre o MHAM	178
Gráfico 12	Demanda sobre o MHAM	178
Gráfico 13	Opinião sobre a exposição permanente	179
Gráfico 14	Forma de conhecimento sobre o MHAM, por fonte.	179
Gráfico 15	Aprendizagem na exposição PERMANENTE	180
Gráfico 16	Deficiências do MHAM.	183
Gráfico 17	Outras deficiências do MHAM	183
Gráfico 18	Avaliação dos textos de parede	185
Gráfico 19	Sugestões para a melhora dos textos de parede	185
Gráfico 20	Avaliação do acervo exposto	186
Gráfico 21	Sugestões para a melhora do acervo exposto	186
Gráfico 22	Avaliação das estruturas multimídia.	187
Gráfico 23	Sugestões para melhora das estruturas multimídia	187
Gráfico 24	Duração da visita espontânea	188

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

- AP** – Antes do Presente
- APA** – Área de proteção ambiental
- ARIE** – Área de relevante interesse ecológico
- BNDES** – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
- BPF** – Sítio Toca do Boqueirão da Pedra Furada
- CAP** – Departamento de Artes Plásticas
- CCBB/SP** – Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo
- CCSM** – Centro Cultural Sérgio Motta
- CDARPI** – Clube dos Defensores da Arte Rupestre do Piauí
- CNPq** – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- CNRS** – Centre National de la Recherche Scientifique
- CNSA** – Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos
- CONAMA** – Conselho Nacional do Meio Ambiente
- ECA** – Escola de Comunicações e Artes
- ECO/92** – Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento
- EIA** – Estudo de Impacto Ambiental
- EMBRAFILME** – Empresa Brasileira de Filmes S/A
- EMGERPI** – Empresa de Gestão de Recursos do Piauí
- FAU USP** – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
- FINEP** – Financiadora de Estudos e Projetos
- FUMDHAM** – Fundação Museu do Homem Americano
- IBAMA** – Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis
- IBGE** – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- IBRAM** – Instituto Brasileiro de Museus
- ICMBio** – Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade
- ICOM** – International Council of Museums
- IDH** – Índice de Desenvolvimento Humano
- INEP** – Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos
- IPH** – Instituto de Pré-História
- IPHAN** – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- IFRAO** – International Rock Art Conference
- IUCN** – União Internacional de Conservação da Natureza
- LDB** – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional

LCD – Liquid crystal display

MAE – Museu de Arqueologia e Etnologia

MCT&I – Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação

MHAM – Museu do Homem Americano

MMA – Ministério do Meio Ambiente

MsB – Man and the Biosphere Programme

MOBRAL – Movimento Brasileiro de Alfabetização

MTUR – Ministério do Turismo

NAC – Núcleo de Apoio à Comunidade

NUTAU – Núcleo de Pesquisa em Tecnologia da Arquitetura e Urbanismo da USP

OSCIP – Organização da Sociedade Civil de Interesse Público

PNAP – Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

PNEM – Programa Nacional de Educação Museal

PNUD – Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento

PNUMA – Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente

RPPN – reserva particular do patrimônio natural

PRONAPA – Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas

RDS – reserva de desenvolvimento sustentável

RESEX – reserva extrativista

RIMA – Relatório de Impacto Ambiental

SEMA – Secretaria do Meio Ambiente

SGPA – Sistema de Gerenciamento do Patrimônio Arqueológico Brasileiro

SISNAMA – Sistema Nacional do Meio Ambiente

SNUC – Sistema Nacional de Unidades de Conservação

SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TBHA – Território do Berço do Homem Americano

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UFPI – Universidade Federal do Piauí

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura

UNICEF – Fundo das Nações Unidas para a Infância

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

UNIVASF – Universidade Federal do Vale do São Francisco

USP – Universidade de São Paulo

INTRODUÇÃO UMA DEFESA DO DESEJO	01
Cap. 1 OS PORTÕES DO PARAÍSO	15
1.1 - ÁREA ARQUEOLÓGICA SERRA DA CAPIVARA	16
1.1.1 – Caracterização Ambiental da Área Arqueológica Serra da Capivara: do Nordeste brasileiro ao Sudeste Piauiense	19
1.2 – PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO AMBIENTAL: UNIDADES DE CONSERVAÇÃO	23
1.2.1 – Sistema Nacional de Unidades de Conservação	25
1.3 – PARQUE NACIONAL SERRA DA CAPIVARA	26
1.4 – GEOLOGIA E GEOMORFOLOGIA: DO SUDESTE PIAUIENSE AO PARQUE NACIONAL SERRA DA CAPIVARA	29
1.5 – Proteção Legal ao Patrimônio do Parque Nacional Serra da Capivara: Conflitos e Disputas	33
Cap. 2 ÓTIMO! TEMOS DIVERTIMENTO PELA FRENTE!	39
2.1 – CULTURA MATERIAL DO SERTÃO PIAUIENSE: OCUPAÇÃO, PESQUISA E ACERVOS	40
2.2 – MISSÃO FRANCO BRASILEIRA	43
2.3 – DAS COLEÇÕES AO MUSEU DO HOMEM AMERICANO	44
2.4 – MUSEU DO HOMEM AMERICANO	52
2.5 – O PARQUE NACIONAL SERRA DA CAPIVARA COMO MUSEU	76
Cap. 3 ACREDITAMOS QUE É	91
3.1 – A DISCIPLINA ARQUEOLÓGICA NO BRASIL	92
3.2 – PATRIMÔNIO E MUSEU	105
3.3 – EDUCAÇÃO E DESESCOLARIZAÇÃO DOS MUSEUS	106
3.4 – A PARTIR DO MUSEU	108
3.4.1 – Mediação	115

3.5 – A DIMENSÃO POÉTICA DA COMPREENSÃO DA ARQUEOLOGIA	127
3.6 – CAMPO	133
3.7 – LABORATÓRIO	163
3.8 – A NATUREZA DO OBJETO ARQUEOLÓGICO	175
3.9 – DECIFRAMENTO, LEITURA E INTERPRETAÇÃO	180
3.9.1 – Decifrar	181
3.9.2 – Leitura	182
3.9.3 – Interpretação	184
Cap. 4 GOSTARIA DE DAR UMA OLHADA PRIMEIRO, SE ME PERMITE!	167
4.1 – APRENDIZAGEM PELA PRÁXIS	168
4.1.1 – Objetivos	169
4.1.2 – Amostragem	170
4.1.3 – Dados demográficos	172
4.1.4 – Escolaridade e Consumo Cultural	175
4.1.5 – Percepção sobre o Museu do Homem Americano	178
4.2 – A PRÁXIS COMO FAZER TRANSFORMADOR: LATÊNCIA E POTENCIALIDADE	188
UMA ESPÉCIE DE CONCLUSÃO	192
REFERÊNCIAS	199

INTRODUÇÃO

UMA DEFESA DO DESEJO

No ano de 2008, o Google Livros publicou *on line* as descobertas feitas pela Universidade de Stanford sobre o chamado Palimpsesto de Arquimedes. Esse documento foi alvo de disputas sobre sua propriedade durante o século XX e, segundo consta, foi retirado de uma biblioteca em 1625. O que torna o Palimpsesto de Arquimedes interessante para uma abordagem sobre Educação no Museu é a descoberta de transcrições de textos do matemático grego realizadas no século X sob sobreposições de salmos e orações realizadas por alguém durante os séculos em que o pergaminho, material do palimpsesto, era raro e escasso demais, exigindo que fosse raspado e reutilizado.

A imagem do palimpsesto, texto que se apaga, em cada comunidade cultural e cada época, para dar lugar a outra escritura no mesmo suporte, nos serve para contar como a Educação no Museu vem se configurando nos últimos 30 anos no Brasil.

Uma miríade de programas, projetos e políticas, teses e discursos sobre as relações desse espaço cultural e o campo da educação vem sendo composta e sobreposta. Numa aproximação primeira, essa miríade se compõe como palimpsesto, onde discursos primeiros são apagados e sobrepostos por novos discursos, muitas vezes em práticas absolutamente não inovadoras.

Existem dois caminhos possíveis para a realização dessa investigação, um que faz uma abordagem pela arqueologia e outro pela museologia e é justamente o ponto de vista da museologia que me interessa: como o campo da Educação se articula com o campo do Museu de modo geral e como a Educação se articula com os acervos arqueológicos pré-históricos musealizados.

Para tal, se faz necessário indagar os fundamentos teórico-poéticos da Educação para que estes sejam aplicados à museologia e à arqueologia, campo disciplinar em expansão no país. Assim, trazemos como objetivo a análise de quais processos são capazes de articular a educação e o museu no contexto da arqueologia pré-histórica musicalizada.

O palimpsesto é uma metáfora também impressa no modo como se deu minha aproximação pessoal com a arqueologia, cabendo aqui elucidar o porquê de uma arte educadora se aproximar dessa disciplina, o ato da sobreposição de camadas significantes (educação no museu) sobre um mesmo suporte (meu entendimento sobre tal assunto) exemplifica como se deu a construção teórico-poética pessoal sobre a

educação no museu, a substituição de objeto de estudo (a arte pelo vestígio arqueológico), o difuso referencial teórico, movimento tão característico do palimpsesto.

O ponto de partida de uma reflexão sobre como se educa sobre arqueologia no museu, e que resulta nessa dissertação de mestrado, coincide com o início dos estudos em artes plásticas no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAP/ECA/USP). Um percurso que revela a trajetória de um pensamento através de minha experiência pessoal.

Parte da trajetória da pesquisa que ora se apresenta surge do cruzamento de uma trajetória profissional como educadora em museus de arte com a arqueologia no momento em que recebi da professora Christina Rizzi a proposta para uma experiência profissional no Piauí. A Arqueóloga Doutora Niéde Guidon buscava um profissional que pudesse coordenar o Pró-Arte FUMDHAM, programa socioeducativo responsável pelo relacionamento da Fundação com as comunidades dos municípios vizinhos do Parque Nacional Serra da Capivara. Dentre as atribuições desse cargo, estavam o desenvolvimento de projetos de educação patrimonial e de mediação do acervo do Museu do Homem Americano.

Assim, minha trajetória profissional, constituída por 12 anos de trabalho em instituições culturais e museus da cidade de São Paulo, aliada à especialização em arte educação, foi completada pela transferência para o município de São Raimundo Nonato, onde desenvolvi programas para a Fundação Museu do Homem Americano, instituição de pesquisa arqueológica, cogestora junto ao ICMBio e IPHAN do Parque Nacional Serra da Capivara. Essa experiência me proveu algum *know-how* sobre educação e mediação em arqueologia.

Todo meu contato anterior à entrada na Universidade de São Paulo com o “universo do museu” se deu do modo mais comum possível: meu acesso sempre foi o da espectadora, admiradora da arte, dos artistas e, principalmente, das exposições. A arqueologia nunca passou perto disso.

Em 1996, ano de ingresso na USP, após encerrar o curso de Arquitetura e Urbanismo na então Universidade Mackenzie, soube de uma convocatória de seleção de “monitores” para uma exposição a ser realizada no Paço das Artes, um novo centro cultural ligado à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, localizado na entrada da universidade.

Após um processo de avaliação que compreendia a análise de currículo, prova escrita e entrevista pessoal, fui selecionada para atividades que envolviam a assistência aos artistas da primeira mostra (Avesso do Avesso, com curadoria de Sérgio Pizolli), montagem da exposição, divulgação para escolas da rede pública e privada, agendamento de grupos e a “monitoria” propriamente dita, funções básicas de qualquer programa educativo de museus.

A partir daí, passei a confrontar o estudo formal acadêmico aprendido na universidade e a formação recebida nos diferentes “serviços educativos” das diversas exposições nas quais passei a trabalhar.

Esse processo se configurou como a tão almejada “transversalidade” porque, paralelamente à formação acadêmica, me formei também pelas experiências profissionais, aproveitando as disponíveis oportunidades de estudos não só em arte educação, mas também em estética, história, história da educação, história da arte, política, gestão cultural, leis de incentivo cultural, etc.

Minhas concepções sobre educação em museus têm origem nesta dupla experiência. O questionamento crítico sobre a relação ensino/aprendizagem em espaços de educação não formal e, nesse momento, especificamente sobre arte, foi direcionado aos meus estudos no Departamento de Artes Plásticas, porque percebia a distância, a impertinência de certas conversações que as disciplinas ministradas levantavam, a demora em aprofundar através das disciplinas específicas os aprendizados teórico-práticos em arte educação, o que resultou no meu afastamento por alguns anos dos estudos acadêmicos e na ampliação de minha atuação em diversos eventos culturais da cidade de São Paulo.

Meus estudos em Artes Plásticas na ECA USP não contemplaram quaisquer contatos com a arqueologia pré-histórica. Não fazia parte, até aquele momento e provavelmente não faz agora, da estrutura curricular do curso qualquer abordagem sobre conteúdos de arte que não fossem estritamente ocidentais e seus códigos eurocêntricos e estéticos, que privilegiava o cubo branco¹ como proposição expográfica. Diferentemente do curso de Arquitetura e Urbanismo cursado anteriormente. No Mackenzie tivemos aulas sobre a pré-história, mesmo que numa

¹ Tipologia de configuração espacial onde qualquer marca de subjetividade estruturadora é abandonada em prol de um discurso de neutralidade e imaculidade, e que promoveria a universalidade da experiência com a arte. Ou seja, em qualquer ponto do planeta a obra falaria por si mesma e bastaria ao sujeito que a visitasse ter competência sensorial e, sobretudo, cognitiva para que as obras se tornassem inteligíveis.

abordagem por vezes equivocada (como o entendimento dado por Ernest Gombrich à visualidade produzida na pré-história, à qual se atribuía um sentido artístico ou mágico, por exemplo), ou estrita à evolução dos assentamentos urbanos que deram origem às cidades e à disciplina que as estuda, o urbanismo.

De início, no Paço das Artes, li os primeiros textos teóricos de Ana Mae Barbosa sobre a Abordagem Triangular, e que me influenciaram na metodologia a tratar nesta pesquisa. A leitura dos textos de Ana Mae me influenciou a optar por trabalhos que contemplavam os três eixos da aprendizagem da arte: **ler, contextualizar e fazer**, compreendendo que a arte não é a produção dos gênios, nem um fazer que expressa emoções em catarse, mas sim reflexão geral em torno da natureza, etapas e limites do conhecimento humano, ou seja, uma epistemologia relacionada ao ensino e à aprendizagem da arte e que define e traduz a nossa forma de ver, sentir e estar no mundo. Nem o ensino da arte como técnica, valorizando o produto artístico em detrimento do processo, nem a concepção de ensino de arte como expressão, supervalorizando o processo, em detrimento, por sua vez, dos aspectos estéticos. A abordagem triangular é uma concepção de arte como conhecimento, e foi o contato com as bases dessa abordagem, um contato vertical, que pautou minhas escolhas profissionais naquele momento, escolhas que se distanciavam do ensino formal, da escola, e se realizavam em instituições culturais da cidade de São Paulo, que vivia um momento bastante favorável, estabilização da economia e fomento proporcionado pela Lei Rouanet.

Após algum tempo trabalhando com mediação (**leitura** de obras no âmbito dos espaços culturais com diversos públicos), fui bolsista da Divisão Científica do Museu de Arte Contemporânea da USP a fim de aprofundar meus conhecimentos sobre as dinâmicas da curadoria e exposições; pesquisa biográfica, artistas/curadores/críticos, estilos e movimentos (**contextualização**).

Posteriormente realizei dois anos de estágio nas Oficinas de Criatividade do Sesc Pompéia, que contemplou o ensino de diversas expressões artísticas (**fazer**). Ao mesmo tempo, este interesse pelo fazer resultou na coautoria de alguns trabalhos plásticos de caráter interdisciplinar e colaborativo, sendo o de maior visibilidade aquele denominado “Sistema Relacional”, selecionado e apresentado na Temporada de Projetos 1999/2000 no Paço das Artes e no NUTAU 2000 da FAU USP. Tratou-se de um projeto de arte e tecnologia, apoiado pela Lei Mendonça com captação de recursos

realizada pela empresa Anima Cultural. Portanto, um fazer próprio, autoral, diferenciado das atividades ligadas à uma “artesanaria”.

Minha compreensão da abordagem triangular só veio a se tornar mais delineada após um período de trabalho no CCBB/SP, onde foi possível, no projeto desenvolvido para a exposição Gráfica Utópica, compreender um sentido mais amplo do que seja essa episteme do ensino/aprendizagem da arte, aplicada numa práxis², fundamental para o que acredito seja a educação no museu.

Somente quando tracei algumas definições próprias sobre minha prática como arte educadora, senti a necessidade de compartilhamento de minhas ideias e verificação das minhas hipóteses junto aos meus professores na ECA e aos meus colegas. Então, em 2004, retorno aos estudos acadêmicos.

Assim configurada, minha experiência pessoal estava articulada na produção artística, na formação específica sobre conteúdos de minha área de interesse e na atuação profissional nos sistemas de gestão cultural.

A disciplina arqueológica estava fora do meu campo de interesse acadêmico. Foi no ano de 2000, quando participei como supervisora do Serviço Educativo do Brasil+500, Mostra do Redescobrimento, que ocorreu meu primeiro contato significativo com a arqueologia. Esta exposição mostrava cerca de 15 mil obras divididas em 13 módulos, reunidos em quatro edifícios no Parque Ibirapuera: o Pavilhão da Bienal, a Pinacoteca (hoje Museu Afro Brasil), a Oca (antigo Museu da Aeronáutica) e o Cinecaverna, construído especialmente para a exposição.

A curadoria de Nelson Aguilar para a Mostra do Redescobrimento se ancorava na ideia do Museu das Origens de Mário Pedrosa. Após o incêndio que consumiu quase todo o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978, Pedrosa propôs criar o Museu das Origens com museus independentes: o Museu do Índio, o Museu da Arte Virgem (do Inconsciente), o Museu de Arte Moderna, o Museu do Negro e o Museu de Artes Populares.

Assim, se concretizaria um panorama da arte brasileira, regredindo seu início para muito além dos comemorados 500 anos da chegada dos portugueses. A arte

² No sentido que lhe atribui o marxismo, práxis diz respeito “à atividade livre, universal, criativa e auto criativa, por meio da qual o homem cria (faz, produz), e transforma (conforma) seu mundo humano e histórico e a si mesmo; atividade específica ao homem, que o torna basicamente diferente de todos os outros seres”. (BOTTOMORE, 2001).

brasileira teria seu início há 50 mil anos antes do presente, retratada num caminho cronológico que se iniciava no Cinecaverna e se prolongava para a Oca, onde estavam instalados três módulos da Mostra, Evolução Humana, Arqueologia Brasileira e Artes Indígenas, e apresentava a reconstituição do crânio do mais antigo esqueleto humano encontrado nas Américas, com cerca de 11,5 mil anos, e que recebeu o apelido de Luzia, dado pelo biólogo Walter Alves Neves, e resultante das pesquisas de Annette Laming-Emperaire na gruta da Lapa Vermelha IV em de Lagoa Santa, Minas Gerais.

Na configuração dada pela Mostra, a arqueologia se conectava ao conhecimento etnográfico da produção imagética de grupos indígenas anteriores à chegada dos portugueses. As culturas pré-cabralinas eram retratadas a partir de coleções de objetos que cobriam a produção sambaquieira, tupi-guarani, marajoara, tupinambá, entre outras.

No Cinecaverna, instalado sobre as hoje inexistentes quadras de tênis do Parque Ibirapuera, uma grande instalação lúdico-didática foi montada para contar a trajetória dos paleoíndigenas³ americanos aliando um documentário de 30 minutos à um túnel interativo que permitia experimentar a sensação de habitar um sítio arqueológico e os ambientes onde vivia a megafauna pleistocênica. Nesse momento, não me incomodava o distanciamento com o campo da arqueologia, porque não era uma necessidade profissional nem pessoal. O que era possível fazer naquele momento, foi pincelar informações pontuais sobre as peças, ou reproduzir os discursos curatoriais, nunca chegando à uma problematização consistente ou uma conversação inteligente com o público. A arqueologia estava decididamente distante das minhas habilidades.

Outra experiência com a arqueologia aconteceu quando participei da formação do Serviço Educativo da exposição Por ti América, no CCBB/SP (Centro Cultural do Banco do Brasil), coordenado pela professora Christina Rizzi. Um acervo de 350 objetos oriundos de uma coleção particular e de instituições públicas de países como Guatemala, Peru, Brasil e México, resultou numa exposição que reuniu um pouco do legado de alguns dos habitantes da América Indígena pré-histórica. Organizada nos módulos Cosmvisão; Sociedade e Assentamento; Sociedade e Religião, Política e Sociedade, a exposição se articulava de forma a estruturar elementos simbólicos

³ Ou caçadores pleistocênicos, segundo Gabriela Martin (MARTIN, 1997, pag. 159).

fundamentais para compreender as visões de mundo das culturas ameríndias, revelando marcas comuns em culturas tão diferenciadas regionalmente.

Recebemos uma boa carga de informações sobre os acervos que entravam na mostra, uma boa base de contextualização. Num dos exercícios propostos, foram sorteados pares educador/peça arqueológica e coube a mim a mediação de um vaso cerâmico marajoara antropomorfo e fállico. Resolvi transpor e aplicar a metodologia de leitura de obra de arte chamada *Visual Thinking Strategies*, um programa desenvolvido no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque durante os anos de 1983 a 1993 pela psicóloga cognitiva Abigail Housen e pelo educador de museus Philip Yenawine. A partir de três questões aplicadas em tempos diferentes durante a mediação, é possível desencadear no público um aprofundamento da leitura de imagem e interações colaborativas:

After looking closely at the image, think about these three questions:

- 1. What is going on in this picture?*
- 2. What do you see that makes you say that?*
- 3. Knowing that (provides information), what more can you find?⁴*

A terceira questão desse método prevê que o mediador forneça algum tipo de informação que seja pertinente ao diálogo estabelecido com o público a partir das falas e interações desencadeadas pelas duas primeiras questões. Foi nesse momento que meu repertório sobre arqueologia, sobre as peças do acervo apresentado na exposição, mostrou-se insuficiente. O que hoje, retrospectivamente, é possível analisar desse contato com acervos arqueológicos musealizados é que, na verdade, eu não possuía conhecimento prévio sobre como comunicar esses acervos, o que impedia uma mediação consequente e honesta entre os artefatos e o público. E, sendo bem sincera, a tentativa de transposição das metodologias de leitura de obras de arte para acervos arqueológicos se mostrava possível, mas inviável sem um conhecimento consolidado sobre os objetos. Mas a questão foi se modificando na minha experiência mais recente com a arqueologia: será que meu repertório insuficiente era o que impossibilitava a transposição da metodologia, ou era a metodologia mesma que se mostrava inadequada a outros tipos de acervos, para além dos acervos de arte?

⁴ “Depois de olhar atentamente para a imagem, pense sobre estas três perguntas:

1. O que está acontecendo nesta imagem?
2. O que você vê que te faz dizer isso?
3. Sabendo que (fornecer informações), o que mais você pode dizer? ” (Tradução nossa).

Foi no Piauí que essa compreensão da arqueologia e sobre a pesquisa aplicada no campo tomou corpo. A base do meu trabalho como coordenadora do Pró-Arte FUMDHAM foi a aplicação da metodologia Educação pela Arte desenvolvida por nosso parceiro técnico e financeiro, Instituto Ayrton Senna⁵. Por ser um programa socioeducativo destinado à promoção dos direitos de crianças e adolescentes, busquei intervir nesta realidade em nossa região. Fui secretária do Conselho Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente de São Raimundo Nonato e me envolvi com as políticas públicas de proteção e defesa, atuando junto à Rede de Proteção que nos empenhamos a constituir.

Paralelamente ao trabalho de coordenação do Pró-Arte FUMDHAM, cuja ênfase era a arte-educação e o trabalho socioeducativo, duas situações me aproximaram do campo da arqueologia: o envolvimento com as questões de nosso grupo de Educação Patrimonial, o CDARPI, Clube dos Defensores da Arte Rupestre do Piauí, organizado por nossa educadora e pedagoga Marlene Costa e constituído e gerido por adolescentes do programa; e a solicitação da Doutora Niéde Guidon para a organização de um Serviço Educativo para o Museu do Homem Americano.

No CDARPI foi possível acompanhar o trabalho de nossa educadora, o aprendizado das crianças e adolescentes, me aprofundar sobre a história das pesquisas arqueológicas e paleontológicas na região, realizar um estudo sobre as peças expostas no Museu do Homem Americano e acompanhar parte da pesquisa multidisciplinar realizada pela Fundação. Nesse momento, pude realizar parte da transposição que me interessava, ensinar as técnicas de leitura de obras de arte para o campo da arqueologia, que na prática, foi realizada pelos componentes do CDARPI com bastante sucesso durante alguns eventos. No entanto, não se tratava de um Serviço Educativo propriamente dito, mas sim de um grupo de interessados que eventualmente realizava parte de suas atividades nos espaços do Parque Nacional e do Museu, por serem estas atividades produzidas por clubistas de maneira informal⁶.

⁵ O Pró-Arte FUMDHAM surge da formalização de ações dispersas de arte educação empreendidas pela educadora paulista Cristiane Buco e pela bailarina piauiense Lina do Carmo. Quando a FUMDHAM fechou os Núcleos de Apoio à Comunidade/NAC's, elas deram continuidade às atividades de arte-educação informalmente. O Instituto Ayrton Senna lançou o edital Cidadão 21 Arte e o projeto apresentado foi um dos vencedores. A partir daí o Pró-Arte FUMDHAM seguiu durante 10 anos, atuando na Área Arqueológica Serra da Capivara. Foi ganhador do Prêmio Itaú UNICEF Categoria Grande Porte Nacional; foi contemplado por duas vezes pelo Criança Esperança TV Globo UNESCO e pelos editais do MinC Ponto de Leitura; Cine Mais Cultura e Pontinho de Cultura, Espaço do Brincar.

⁶ Experiências de mediação desenvolvidas especialmente para eventos como a Primavera de Museus e a Semana de Museus, implementadas no Brasil pelo IBRAM.

Uma das ações em que o Pró-Arte FUMDHAM se envolveu foi a realização da primeira Feira de Economia Solidária da Microrregião da Serra da Capivara, que envolveu artesãos dos 21 municípios com apoio do Governo do Estado do Piauí e utilizando os espaços da sede da Secretaria de Estado de Assistência Social no município de São Raimundo Nonato e, aproveitando a oportunidade, envolvemos as crianças e adolescentes do CDARPI na realização de uma oficina de Educação Patrimonial com esse público diferenciado. Quando apresentamos os registros rupestres, um senhor nos questionou sobre quem havia realizado aquelas pinturas, se foram os macacos, numa alusão à Teoria Evolucionista de Darwin, ou se foram pintadas por seres humanos. No Piauí, especialmente em nossa área de pesquisa, as pinturas rupestres são atribuídas às livusias (aparições de fantasmas) e aos caboclos (indígenas do passado pertencentes a tribos desaparecidas). As machadinhas semilunares são chamadas de “pedra de corisco”, em alusão aos raios que “caem do céu”. Segundo a sabedoria local, como os machados são resultantes dos raios em dias de trovoadas, e como um raio não cai duas vezes no mesmo lugar, ter uma machadinha em casa proporciona proteção contra raios. Esse questionamento proposto por aquele senhor, artesão do interior do Piauí, e as diversas explicações vernaculares para os artefatos e vestígios arqueológicos, revela o quão distante o patrimônio arqueológico, seus significados e a história da sua pesquisa, está das pessoas que sobre ele habita.

Quando tive a oportunidade de elaborar um projeto para o desenvolvimento de um Programa para um futuro Serviço Educacional do Museu do Homem Americano, realizei uma pesquisa de público para verificar quais eram os aprendizados empreendidos pelo público espontâneo da exposição permanente, composto quase que na totalidade por turistas, e quais eram as demandas desse público e como resultado, tivemos como resposta do público a necessidade de alguma conversação sobre as peças líticas, sobre a Sala da Morte, em que se apresentam alguns enterramentos encontrados na região. A forma como os registros rupestres são apresentados na exposição parece entreter o público, sem que se aprofunde os questionamentos sobre técnicas, classificações e significados das imagens.

Outra fonte de dados para esse projeto foi uma visita técnica, empreendida em abril de 2013, ao *Musée de Préhistoire des gorges du Verdon*, em Quinson, no departamento dos Alpes de Haute Provence, na França. Este museu havia sido visitado poucos meses antes pelas três doutoras diretoras da FUMDHAM, Niéde Guidon, Anne Marie Pessis e Gabriela Martin e, impressionadas pelas atividades ali desenvolvidas,

pensaram que este museu poderia servir de modelo para as atividades do programa educacional do Museu Homem Americano.

Esta região é bastante famosa pela produção de lavanda, pela comuna Moustiers-Sainte-Marie, “capital” da faiança, e pela beleza do Rio Verdon, que corre ao longo de imensos cânions. Nas encostas de um desses cânions existe a gruta de Baume Bonne.

O arqueólogo Bernard Bottet chamou a atenção da comunidade científica para a Gruta de Baume Bonne em dezembro de 1946 e, partir de então, consecutivas escavações revelaram evidências da presença humana desde o período paleolítico inferior até a Segunda Guerra Mundial. Depois de uma década sendo escavada por Bottet, os arqueólogos Henry de Lumley, Jean Courtin e Charles Lagrand pesquisaram a gruta entre 1957 e 1968, quando o Rio Verdon foi represado em alguns pontos do seu curso natural formando o lago artificial em Sainte-Croix. Para as obras de represamento, foram feitas ações de salvamento arqueológico. Devido ao longo arco de tempo de ocupação na área, os arqueólogos decidiram que seria interessante reservar um espaço para a população local vivenciar as descobertas empreendidas. Assim é construída na pequena vila medieval de Quinson a Vila Pré-histórica, que apresenta a variedade de habitações construídas pelo homem pré-histórico, e que inaugura uma série de atividades educativas focadas na pré-história da Europa.

Em 2001, o *Musée de Préhistoire* abre suas portas ao público, expondo parte dos achados encontrados na região. O local escolhido para acolher o museu é a meio caminho entre a Vila Pré-Histórica e a Gruta de Baume Bonne. As últimas campanhas de Baume Bonne foram realizadas por dez anos desde 1988 por Jean Gagnepain, o primeiro diretor do *Musée*.

Na visita técnica, fui recebida pela diretora do museu, Sophie Marchegay, e pude conversar com a curadora de conservação, Isabelle Dubset, e com a chefe da equipe de educadores, Caroline Luzi, e três dos educadores. Acompanhei a visita da *Ecole Primaire Publique Frédéric Mistral* (Mallemort) pela exposição permanente e na Vila Pré-Histórica. Realizei uma visita pela exposição permanente com Vincent Meyer, um dos educadores e o único com boa conversação em inglês, e com um áudio-guia. Visitei a exposição multimídia temporária “*Ferme les yeux pour voir la Préhistoire*”, vinda do *Préhistomuseum* de Ramioul, na Bélgica, dedicada a pessoas cegas; visitei a Gruta de Baume Bonne e as reservas técnicas de Paleolítico e Neolítico do museu.

Na França, a arqueologia faz parte dos conteúdos que a criança aprende na escola, que vão se tornando cada vez mais complexos à medida que ela vai avançando nas séries escolares. As visitas aos museus de arqueologia fazem parte da rotina escolar e espera-se que os estudantes aprendam e provem o que aprenderam na experiência. Isso determina a predisposição para o aprendizado no museu, na medida em que a visita é uma extensão as atividades em sala de aula.

A visita que acompanhei durou o dia inteiro: as turmas foram divididas em dois subgrupos que percorreram os espaços do museu com o educador (que lá se chama “animador”) pela manhã; a hora do almoço é livre e as crianças lancham e passeiam pelo parque anexo ao prédio do Museu; à tarde participam de oficinas na Vila Pré-histórica. Os dois momentos, o de leitura contextualizada do acervo e o do fazer contextualizado, são distantes, no espaço e no tempo da visita. Pude acompanhar a oficina (fazer contextualizado) de *Parure* (ornamentos) e a de *Feu* (fogo). O *Musée* disponibiliza uma série de materiais didáticos para download e, após a visita, o professor recebe o *Dossier Pédagogique* impresso, que aprofunda as informações vistas durante a permanência no museu, e fichas de avaliação. Para a visita espontânea, o museu disponibiliza audioguia em francês, inglês, alemão ou espanhol.

Os educadores do museu são arqueólogos formados, todos com algum tipo de especialização na área, não necessariamente em arqueologia pré-histórica, fato considerado *sine qua non* pela responsável pelo educativo, bastante distante da realidade brasileira, e do Piauí em especial. Outro ponto conflitante diz respeito ao estilo da visita para grupos escolares, extremamente conteudística. A expografia do Museu se baseia na evolução geológica da região, numa reprodução rigorosa das cronologias “clássicas” da pré-história europeia, apresentando divisões culturais amplas e exemplares de grupos taxonômicos humanos, e as crianças são instadas a aprender, decorar, e reproduzir as nomenclaturas e fatos, sem muito problematizar os conteúdos.

Em termos conceituais, operacionais e técnicos, dificilmente poderíamos “reproduzir o modelo” do *Musée de Préhistoire des gorges du Verdon* na realidade de São Raimundo Nonato, Piauí.

Assim, busquei novamente a formalização e o aprofundamento sobre a mediação em museus de arqueologia na universidade, na realização do mestrado em arqueologia pela UNIRIO. A articulação da arte-educação com a arqueologia que empreendemos nos anos passados em convivência com as pesquisas realizadas pela

FUMDHAM na região dos Parques Nacionais Serra da Capivara e das Confusões/PI me permitiram o acesso a fontes de dados qualificadas e o aprofundamento necessário no campo da disciplina arqueológica e em algumas das áreas correlatas (geologia e paleontologia).

A pesquisa ora apresentada se concretiza na procura em delimitar uma certa epistemologia das relações entre Educação e Museu sob uma perspectiva que, antes de propor programas e ações, revele seus fundamentos.

O mestrado em Museologia e Patrimônio representa um ponto de culminância na ampliação da investigação inicial por procurar analisar as bases que fundamentem como se dá a mediação de acervos arqueológicos pré-históricos musealizados e, sobretudo, a conversação sobre o papel do acervo exposto no Parque Nacional Serra da Capivara, entendido como museu a céu aberto, e no Museu do Homem Americano, que se configuram como fontes primárias para a mobilização transformadora dos sujeitos, e o papel da Educação para a valorização e apropriação desse patrimônio cultural.

Creio que aqui cabe uma justificativa sobre o nome que essa dissertação leva. *Alice Do Outro Lado do Espelho e o que ela encontrou por lá* é a continuação dada por Lewis Carroll à *Alice no País das Maravilhas*, livros que descobri tardiamente quando li *No Bosque do Espelho* de Alberto Manguel. Naquele momento, estava particularmente interessada em leitura de imagens e os livros de Manguel me provocavam aquela faísca criativa que sempre que alguém se aventura a escrever necessita. Cada vez que abrimos um livro, nos aventuramos através do espelho, e assim também é com o conhecimento acadêmico. Alice e a Rainha Branca se encontram no Bosque e travam um diálogo que explicita dois tipos de funcionamento da memória: o de Alice, e o de todos nós, que possui uma percepção “cronológica” e sucessiva do tempo, subordinado à ordem temporal de como os fatos se dão no tempo cronológico, e aquele da Rainha Branca, para quem a ordem temporal não existe, tudo é simultâneo. Podemos imaginar, então, que no Museu de Arqueologia, um objeto pré-histórico seja elegível para que inicie uma sucessão inteiramente nova de encadeamos de significações, porque é chave para sincronias inéditas.

(...) - Não estou entendendo nada - disse Alice. - Está horrivelmente confuso.

- É o resultado de se viver para trás – disse a Rainha (...). – mas há uma grande vantagem nisso, pois a memória pode funcionar nos dois sentidos.
- Quanto à **minha** memória, só funciona num sentido - observou Alice.
- Só posso me lembrar de coisas que aconteceram antes.
- É uma pobre espécie de memória, essa, que só funciona para trás - observou a Rainha.
- E a **senhora**, de que tipo de coisas se lembra? - arriscou-se Alice a perguntar.
- Oh, coisas que aconteceram daqui a quinze dias - (...). - Por exemplo, agora (...) há o caso do Mensageiro do Rei. Ele está na prisão, sendo castigado; o julgamento não começará antes de quarta-feira; e o crime, é claro, só virá no fim.
- Vamos dizer que ele não cometa nunca o crime. E então? - sugeriu Alice.
- Então seria ainda melhor, não seria? (...).
- Alice não viu como negar isso. - É claro que seria melhor - disse - mas não seria melhor ele não ser castigado?
- É **aí** que você se engana - disse a Rainha. - Você nunca foi castigada?
- Sim - respondeu Alice - mas só quando tive culpa.
- E eu sei que você acha que foi muito melhor assim!
- disse a Rainha triunfantemente.
- Sim, mas eu **fiz** as coisas pelas quais fui castigada - explicou Alice.
- É nisso que está toda a diferença. (...). (CARROLL, pág. 182-183).

Os capítulos dessa dissertação são nomeados com excertos ora do texto de Carroll, ora do livro de Manguel, e substituem, “ilustrando”, a introdução (Uma defesa do Desejo); o capítulo 1, que caracteriza a área de estudo (Os Portões do Paraíso); o capítulo 2, que discorre sobre os acervos encontrados nessa área (Ótimo! Temos divertimento pela frente!); o capítulo 3, que apresenta as relações entre Museologia, Arqueologia e Educação (Acreditamos que é); o capítulo 4, que investiga a percepção dos visitantes espontâneos do Museu do Homem Americano sobre sua exposição permanente (Gostaria de dar uma olhada primeiro, se me permite!), e as considerações finais (Uma Espécie de Conclusão) que, não pertence nem a Carroll nem a Manguel, mas a Vilém Flusser, outro autor inspirador que nos presenteou, aos brasileiros, com parte de sua produção filosófica.

O subtítulo, Fundamentos Teórico-poéticos para o Museu de Arqueologia, deriva de minha professora na ECA/USP e orientadora de vida e do trabalho de conclusão de curso da licenciatura em artes plásticas, que me ensinou a sempre investigar onde pousamos os pés das nossas certezas, e a sempre dar saltos imaginativos quando necessário. Teórico-poéticos, porque a análise que empreendi nessa dissertação vem dos anos de experiência como educadora e como educadora

em museus. Não são apenas referências teóricas, são referências oriundas de anos de prática. Para Regina Machado:

Um fundamento teórico-poético pode ser constituído pelo sujeito como configuração de uma aprendizagem significativa. Nesse modo de aprender, as formulações se tornam significativas a partir da experiência conjunta do pensamento e do encontro de imagens poéticas pessoais despertadas pelo contato com formas artísticas. (MACHADO, 2015).

Acredito que, ampliando a posição privilegiada e quase exclusiva que a Arte possui no processo de conhecimento, todo universo imagético humano possa ser capaz de impetrar o surgimento de certo modo de conhecer que Regina Machado chama de teórico-poético. E as imagens contempladas por este estudo são aquelas as mais arcaicas da produção humana, imagens que revelam exatamente o exercício da “imaginação criadora” e a “flexibilidade imaginativa” de nossa espécie, impelida pela adversidade e pela curiosidade nas interações que permitiram sua sobrevivência. Por que “poéticos”? Porque, segundo Ernesto Grassi (1971), *poiesis* significa produzir, criar; é todo e qualquer ato em que algo transita do não-ser para o ser. É a criação de algo que não vem daquilo que é conhecido. É a criação autêntica e imaginativa.

CAPÍTULO 01
OS PORTÕES DO PARAÍSO

Costuma-se dizer que o Paraíso é no Piauí. O estado que teve sua colonização somente no século XVII possui paisagens deslumbrantes e um povo bonito e acolhedor. Os vestígios mais antigos da presença humana nas Américas fazem deste estado o Berço do Homem Americano. Neste capítulo, analisaremos a Área Arqueológica Serra da Capivara, o Parque Nacional Serra da Capivara e os conflitos e as potencialidades advindos de sua criação.



Foto 01: Parque Nacional Serra da Capivara. FUMDHAM, 2015.

1.1 – Área Arqueológica Serra da Capivara

Nas matas brancas do nordeste do Brasil, ou caatingas como são denominadas por seus habitantes, está localizada a Área Arqueológica Serra da Capivara (mapa 01), que compreende o Parque Nacional Serra da Capivara, o Parque Nacional Serra das Confusões, o Corredor Ecológico que os une e uma complexa circunvizinhança no sudeste do Estado do Piauí. A área é assim denominada devido à ordenação multidisciplinar existente no Parque Nacional Serra da Capivara (foto 01), revelada pela concentração das pesquisas ali empreendidas, e que tornaram visíveis a história geológica, climática e biológica que dotou esta parcela do nordeste brasileiro de uma diversidade de vida possível graças à variabilidade dos relevos e aos múltiplos habitats, ocupados por grupos étnicos ao longo de milênios.

Segundo Gabriela Martin (1997, pág. 89) em *Pré-História do Nordeste do Brasil*, aquelas divisões geográficas que compartilham as mesmas condições ecológicas e nas quais um número expressivo de sítios pré-históricos está delimitado são chamadas áreas arqueológicas:

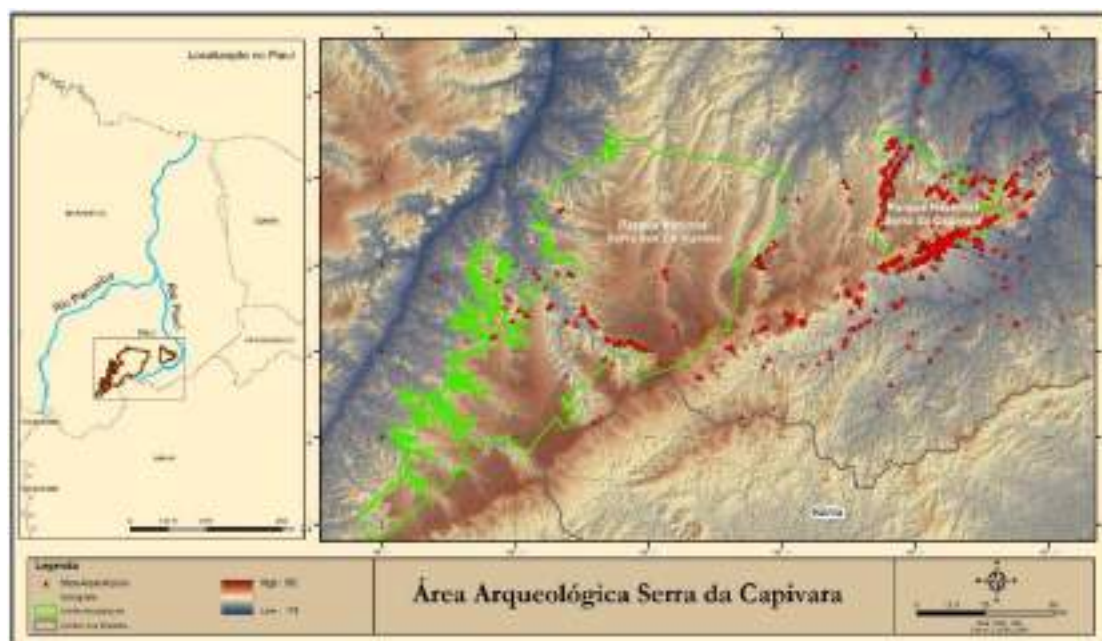
O princípio teórico que norteia a denominação de área arqueológica é mais conceitual que geográfico [...]. Uma área arqueológica, como categoria de entrada para o início e continuidade sistemática de uma pesquisa, deve ser fixada dentro de uma unidade ecológica que participe das mesmas características geoambientais. (MARTIN, 1997).

Esta região vem sendo alvo de pesquisas multidisciplinares desde o início da década de 1970, fato ordenado por fluxos e refluxos de conflitos sobre a relevância da proteção do patrimônio ali existente e as comunidades que coexistem com essa realidade ambiental e cultural. Assim se dá a relevância de estudarmos as particularidades ambientais do território em que os sítios arqueológicos se encontram, para a global caracterização de sua realidade geográfica e cultural, na dinâmica dos grupos que neles se inseriram ao longo de sua história e para a memória e identidade das comunidades atuais.

Para a arqueologia⁷, segundo Azevedo Netto et al. (2007, pág. 54), o conceito de território é determinado não só pelos espaços, mas também na evocação de práticas culturais correntes dentro de seus perímetros e é por isso que, mais que uma realidade geográfica, o território se configura como uma construção simbólica que define uma alteridade, a diferença entre “nós” e os “outros”. A realidade sociocultural em que o patrimônio pré-histórico está inserido é temporalmente distante das comunidades atuais configuradas no território, o que se agrava na especificidade da Área Arqueológica Serra da Capivara.

No caso do Brasil, onde a relação entre o patrimônio arqueológico e a população atual não é dada pela ancestralidade direta, ficaria difícil entender as necessidades de preservação que os vários segmentos sociais apontam para esse tipo de bem cultural, como aponta Funari (2007). A ancestralidade genética ou cultural está perdida ou diluída no tempo, mas se observa uma outra ancestralidade atuando nesses contextos, que é a espacial. Dois grupos distintos, cultural temporalmente, encontram-se, através da ligação entre passado e presente que o patrimônio estabelece, criando um vínculo de ancestralidade delimitado pela ocupação espacial. Onde é aí que reside a ancestralidade, o patrimônio como marco de memória em uma determinada paisagem. (AZEVEDO NETTO, 2008)

⁷ A proposição de Dunnell (2005) define a arqueologia como a disciplina que tem como objeto de estudo os artefatos produzidos e utilizados pelo homem no passado.



Mapa 01: Área Arqueológica Serra da Capivara. Geoprocessamento. FUMDHAM, 2013.

Da preocupação com a proteção de sítios arqueológicos surge a ideia da defesa do patrimônio como bem cultural de valor para toda a humanidade, e a luta para uma regulação estatal das intervenções em sítios arqueológicos por vezes reúne os interesses das populações, da comunidade científica e dos legisladores. Em outras circunstâncias, como é o caso da proteção do patrimônio existente no Parque Nacional Serra da Capivara, as relações estabelecidas entre estes agentes serão marcadas por conflitos por vezes desagregadores. Esta Unidade de Conservação foi criada sob o caráter totalitário da ditadura militar, as determinações do Código Florestal de 1934 (modificado em 1965) e, após trinta e seis anos da publicação do Decreto Lei que a criou, ainda não tem sua situação fundiária totalmente regularizada. As consequências desse processo serão analisadas mais à frente.

No Brasil, os artigos 20, 23 e 215 da Constituição Federal de 1988 definem o patrimônio arqueológico como bem da União, assumem a responsabilidade por sua proteção, e garantem o acesso a esses bens por toda a população. A legislação complementar caminhou para a efetivação das disposições da Constituição. O patrimônio arqueológico passou legalmente a se articular com o patrimônio ambiental brasileiro a partir da Resolução CONAMA nº 01/1988 numa ação que coaduna a gestão ambiental e as consequências socioambientais de qualquer projeto em licenciamento. A Portaria nº 230, de 17 de dezembro de 2002, expedida pelo IPHAN, normatiza os procedimentos para licença ambiental, no que concerne à proteção do patrimônio arqueológico.

O licenciamento ambiental é um dos instrumentos da Política Nacional do Meio Ambiente, instituída pela Lei nº 6.938/81, e é exigido para a localização, construção, instalação, ampliação, modificação e funcionamento de empreendimentos e atividades utilizadoras de recursos ambientais, consideradas efetiva ou potencialmente poluidoras, bem como para os empreendimentos capazes, sob qualquer forma, de causar degradação ambiental. Qualquer empreendimento que desejar instalar-se deverá passar pelas três fases do procedimento de licenciamento ambiental: Licença Prévia, Licença de Instalação e Licença de Operação. Uma parcela dos empreendimentos sujeitos ao licenciamento ambiental – aqueles que forem potencialmente causadores de significativa degradação ambiental - deverão elaborar Estudo Prévio de Impacto Ambiental – EIA na fase de Licença prévia. O Relatório de Impacto Ambiental – RIMA, destinado especialmente ao esclarecimento da opinião pública, nada mais é do que um resumo do estudo de impacto ambiental, refletindo suas conclusões, que deverá ser produzido em linguagem acessível e objetiva. Especificamente, o Artigo 6, Inciso I, Alínea C da Resolução CONAMA 01/86 é onde são destacados os sítios e monumentos arqueológicos como elementos a serem considerados nas diferentes fases de planejamento e implantação de um empreendimento.

A controvérsia que recai sobre a legislação existente para a formulação de políticas e normas voltadas ao planejamento e à gestão ambiental perpassa a harmonização e integração de procedimentos do licenciamento ambiental entre diversos órgãos que participam, direta ou indiretamente, desse processo. Empresas reclamam dos custos e lentidão na obtenção de licenças; ambientalistas contestam a efetividade do licenciamento como instrumento de prevenção, mitigação e compensação de impactos; comunidades afetadas denunciam violação de direitos, ausência de participação e conflitos de interesses; técnicos dos órgãos públicos reclamam da insuficiência de recursos humanos e falta de qualidade dos estudos ambientais. No entanto, o mérito sobre a questão localiza-se exatamente sobre a possibilidade de conversação democrática sobre o tema, fato praticamente inexistente nos anos finais da década de 1970, quando o Parque Nacional Serra da Capivara foi criado.

Nesse contexto, a relevância de nosso passado pré-histórico ganha publicidade e passa a efetivar a configuração de áreas arqueológicas que idealmente são estudadas em estrita articulação com sua paisagem cultural e geográfica a partir de uma determinação agora não apenas ética, mas também legal.

1.1.1 Caracterização Ambiental da Área Arqueológica Serra da Capivara: do Nordeste brasileiro ao Sudeste Piauiense

A região Nordeste do Brasil é caracterizada por uma imensa diversidade paisagística, intrincada à sua história geológica. Segundo Barbosa:

A vasta extensão territorial da região Nordeste (1.540.827Km²) apresenta grandes variações de relevo, predominando altitudes de 500m na depressão sertaneja; de 900 a 1.000m no Planalto da Borborema e nas chapadas de Ibiapina e Araripe, e até 1.200m na Chapada Diamantina. As condições climáticas são complexas na região, onde diversos sistemas de circulação atmosférica se sobrepõem e ocasionam diferenças de continentalidade e oceanicidade, que vão refletir nos tipos vegetacionais, no ritmo biológico e na dinâmica das plantas. (BARBOSA, 2007, p. 68).

A conformação ambiental do interior desta região, o semiárido, esteve historicamente restrita à definição de uma precipitação pluviométrica média anual igual ou inferior a 800 mm (oitocentos milímetros). Numa política de ativação do potencial endógeno de crescimento econômico, que visa a diminuição das desigualdades inter-regionais vigentes no país, a Nova Delimitação do Semiárido Brasileiro, redefiniu os critérios que determinam o semiárido, baseada em:

Conhecimentos acumulados sobre o clima (que permitiram) concluir não ser a falta de chuvas a responsável pela oferta insuficiente de água na região, mas sua má distribuição, associada a uma alta taxa de evapotranspiração, que resultam no fenômeno da seca, a qual periodicamente assola a população da região. (PEREIRA JUNIOR, 2007).

O rigor climático da região determina uma vegetação nativa conhecida como Caatinga, único bioma exclusivamente brasileiro. Este tipo de vegetação estende-se pelos estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Sergipe, Alagoas, Bahia e norte de Minas Gerais. Segundo Emperaire, a diversificação setorial das caatingas:

Podem apresentar três categorias: arbóreo (árvores de grande porte de 8 a 12 m de altura); arbustivo (árvores pequenas e finas de 5 a 2 m de altura); e o herbáceo (arbustos abaixo de 2 m de altura). Os gêneros dominantes são os das famílias *Cactaceae* e *Bromeliaceae* (EMPERAIRE, 1989 apud IBAMA, 1991).

Até há cerca de 20 mil anos, a floresta tropical úmida ocupava também a extensão do estado do Piauí. Na transição do Pleistoceno para o Holoceno⁸, há aproximadamente 8 mil anos, o início do ressecamento do clima impôs a retração das florestas úmidas e o clima deixava de ser úmido e quente, transformando-se em semiárido (fotos 02, 03, 04 e 05). Algumas espécies desapareceram e outras resistiram

⁸ Períodos geológicos do Quaternário.

encravadas em refúgios mais úmidos (os boqueirões ou *canyons*) e são os testemunhos vivos desta história.

As espécies animais e vegetais que permaneceram foram, cada uma a sua maneira, se adaptando aos diversos ambientes da caatinga. Algumas populações de espécies, ao se isolarem geograficamente, acumularam modificações e adaptações de modo a se configurarem como novas espécies, que ocorrem somente nesta região (FUMDHAM, 2014).

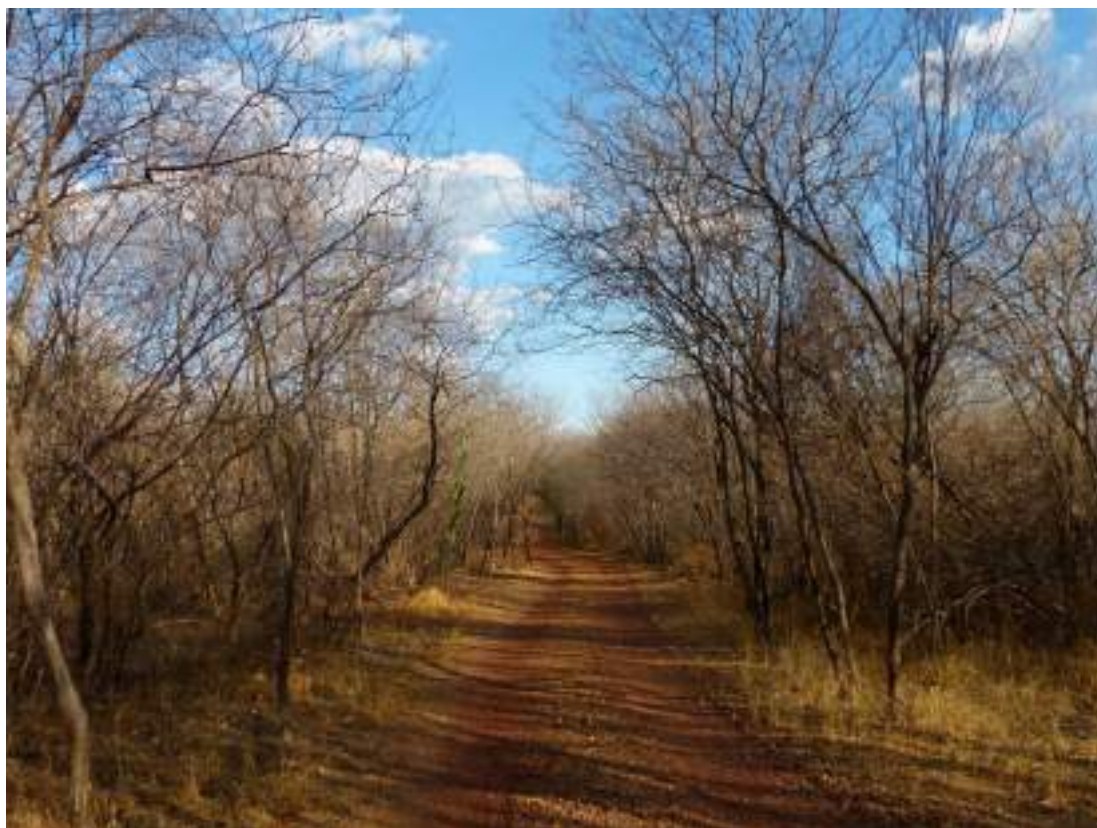


Foto 02: Aspecto geral da Caatinga na seca. Estrada da Jurubeba. FUMDHAM, 2013.



Foto 03: Baixão da Esperança durante a seca. FUMDHAM, 2012



Foto 04: Baixão da Esperança durante a "invernada" (período das chuvas). FUMDHAM, 2011.



Foto 05: Aspecto geral da vegetação da Caatinga, invernada. Toca do João Sabino. RMG, 2013.

1.2 Parque Nacional Serra da Capivara

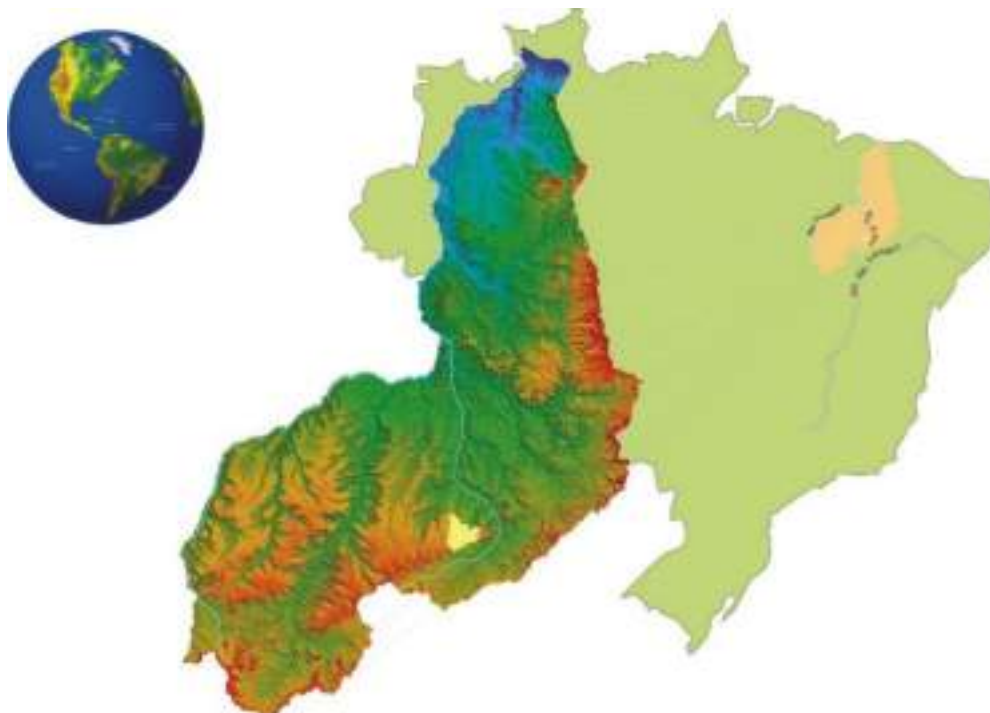
O Parque Nacional Serra da Capivara⁹ foi criado¹⁰ através do Decreto Federal nº 83.548 de 5 de junho de 1979 com a finalidade de:

Art. 2º - O Parque Nacional Serra da Capivara tem por finalidade precípua, proteger flora e fauna e as belezas naturais, e os monumentos arqueológicos, no local existentes e fica sujeito ao regime especial do Código Florestal, instituído pela Lei nº 4.771, de 15 de setembro de 1965.

Esta unidade de conservação (mapas 02 e 03) possui sítios arqueológicos que evidenciam a vida e a cultura de populações antigas e permitem a pesquisa científica em vários campos do saber.

⁹ O Parque Nacional da Serra da Capivara foi criado com área de 100mil ha. A proteção ao Parque foi ampliada pelo Decreto de nº 99.143 de 12/03/1990 com a criação de Áreas de Preservação Permanentes adjacentes com total de 35mil ha.

¹⁰ A demarcação do perímetro do Parque Nacional Serra da Capivara só foi efetivada em 1990. Por mais de dez anos, essa unidade de conservação obedeceu ao princípio dos “parques de papel”, quando existem tão somente na letra fria do ato normativo que os criou e passam por uma situação de descaso e abandono.



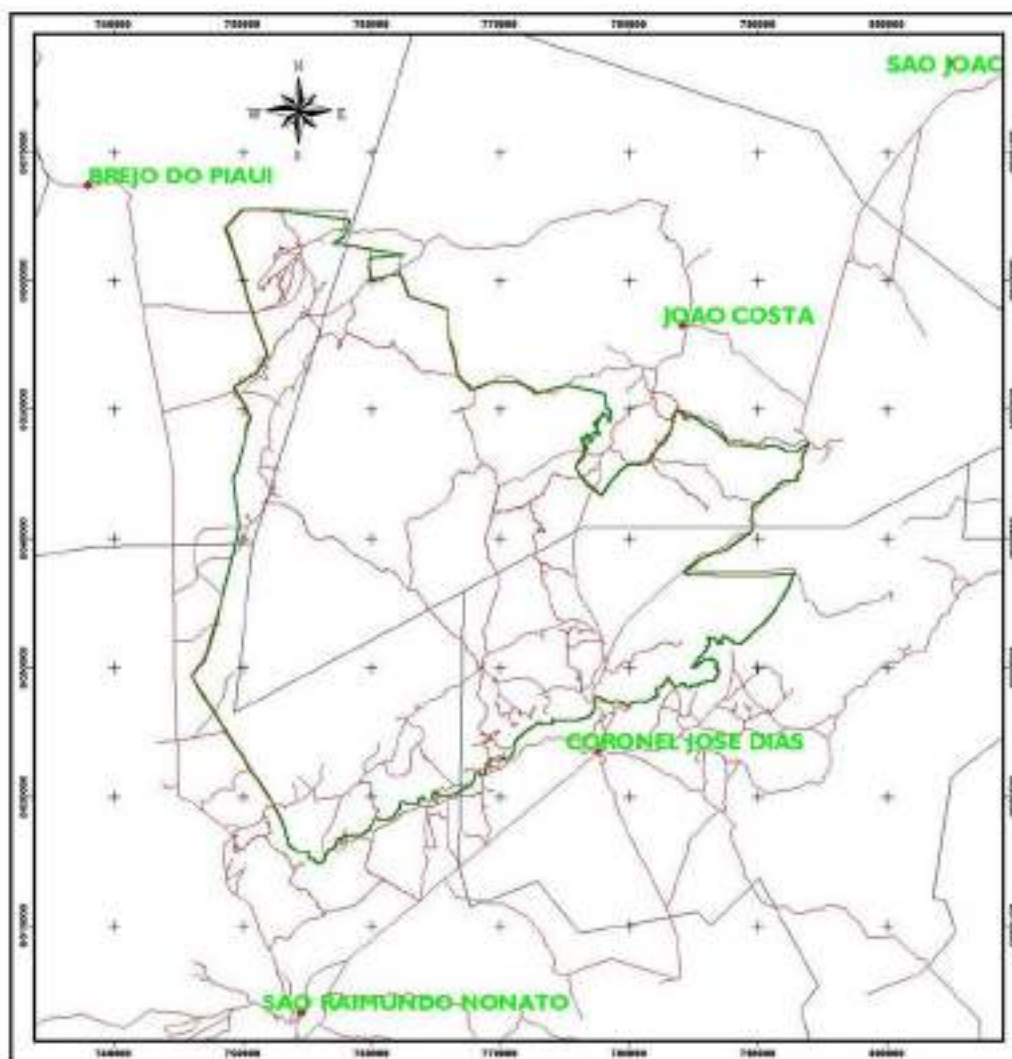
Mapa 02: Localização do Parque Nacional Serra da Capivara. Geoprocessamento. FUMDHAM, 2013.

Segundo dados da FUMDHAM, em 1998 havia um total de 462 sítios¹¹, dispostos em áreas de quatro municípios: Brejo do Piauí, 41 sítios (8,87%); Coronel José Dias, com 218 sítios (47,19%); João Costa, com 47 sítios arqueológicos (10,17%) e São Raimundo Nonato com 156 sítios (33,77%).

O Parque Nacional Serra da Capivara foi inscrito no Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico pelo IPHAN em setembro de 1993, e foi elevado à categoria de Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO em 13 de dezembro de 1991. Oficializada pela UNESCO em 1972, a Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, tem a finalidade de:

Garantir a proteção de obras e áreas de grande interesse cultural e natural para a humanidade por meio de uma seleção feita pelas nações signatárias, garantida a soberania sobre esses bens” (MMA/PNAP, 2006). [...] A internacionalização destes territórios por meio de sua incorporação à lista da UNESCO, abre a possibilidade de integrar Reservas da Biosfera e, desta forma, renovar a postura quanto à administração das áreas tombadas. (LEVY, 2006, pág. 3).

¹¹ Atualmente (2016), estão cadastrados 1.354 sítios arqueológicos.



Mapa 03: Municípios que cedem áreas ao PNSC: Brejo do Piauí, Coronel José Dias, João Costa e São Raimundo Nonato. FUMDHAM, 2013

No âmbito cultural, a legislação sobre a proteção do patrimônio é inaugurada com o SPHAN no final da década de 1930, que institucionaliza a proteção do patrimônio cultural através do Decreto Lei nº 25. Este considera que:

São também sujeitos ao tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importa conservar e proteger, pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana. (BRASIL, 1937).

A Lei nº3.924/61 define e protege os sítios arqueológicos, que são considerados bens patrimoniais da União. São considerados sítios arqueológicos:

As jazidas de qualquer natureza, origem ou finalidade, que representem testemunhos da cultura dos paleoameríndios; os sítios nos quais se encontram vestígios positivos de ocupação pelos paleoameríndios; os sítios identificados como cemitérios, sepulturas ou locais de pouso prolongado ou de aldeamento, estações e cerâmicos;

e as inscrições rupestres ou locais e outros vestígios de atividade paleoameríndios. (BRASIL, 1961)

A União Internacional de Conservação da Natureza/IUCN define como propósitos das áreas protegidas: (i) a pesquisa científica; (ii) a proteção ambiental; (iii) a preservação das espécies; (iv) a manutenção de serviços ambientais; (v) a proteção de feições específicas, naturais e culturais; (vi) o turismo e a recreação; (vii) o uso sustentável dos recursos de ecossistemas naturais; (ix) a manutenção da cultura e atributos tradicionais (DUDLEY, 2008). Assim, o Parque Nacional Serra da Capivara congrega os parâmetros internacionais que justificam sua criação. Possui importância ambiental por ser a única unidade de conservação localizada integralmente no bioma caatinga; importância científica por mobilizar pesquisadores de todo o mundo em várias áreas do conhecimento, especialmente a Arqueologia, o que incentivou a criação de um campus da UNIVASF¹² em São Raimundo Nonato e o curso de arqueologia e o programa de mestrado na UFPI. Há importância socioeconômica por ter fundado o turismo científico no Estado, e para isso dispõe de infraestrutura de visitação considerada uma das melhores da América Latina. As sucessivas ocupações pré-históricas e históricas situam sua importância também no campo da historiografia.

1.3 Geologia e Geomorfologia: Do Sudeste Piauiense ao Parque Nacional Serra da Capivara

O Parque Nacional Serra da Capivara é formado por um conjunto de serras que fazem parte de um complexo maior chamado Serra do Bom Jesus do Gurguéia, no Piauí. São áreas topograficamente elevadas que localmente recebem os topônimos de Serra Branca, Serra Vermelha, Serra da Capivara, Serra da Jurubeba, Serra Talhada e Serra do Gongo.

Geologicamente é o ponto de encontro entre dois grandes domínios geológicos brasileiros: a Província Estrutural da Borborema, domínio geomorfológico Depressão Periférica Sertaneja e da Planície Pré-Cambriana do Rio São Francisco, representada pela Faixa de Dobramentos Riacho Pontal, e o domínio sedimentar paleozoico, domínio geomorfológico dos Planaltos e Chapadas da Bacia do Parnaíba. O limite político do

¹² O campus Serra da Capivara da Universidade Federal do Vale do São Francisco/UNIVASF funciona desde 2004 no município de São Raimundo Nonato/Piauí. O Curso de Bacharelado em Arqueologia e Preservação Patrimonial, que oferece 40 vagas em período integral a cada ano, foi o primeiro a englobar a interação entre Arqueologia e Preservação Patrimonial e “responde à crescente demanda de arqueólogos, por existir a vontade política nacional de preservar o patrimônio cultural e atender ao interesse renovado nos municípios da região Nordeste em resgatar seu passado pré-histórico e histórico com vistas a estimular a visitação turística” (UNIVASF, 2008, p.17).

Parque Nacional Serra da Capivara o restringe ao domínio sedimentar da Bacia do Parnaíba e a Faixa de Dobramentos Riacho do Pontal corresponde a sua vizinhança. O parque e sua vizinhança, segundo Pellerin (1984, apud SANTOS, 2007), exibem três feições geomorfológicas: planaltos areníticos, *cuesta* e o pedimento (foto 06).



Foto 06: Região Leste do PNSC, indicações de aspectos geomorfológicos. FUMDHAM, s/d.

A cultura material retirada dos sítios da Área Arqueológica Serra da Capivara é encontrada imersa em sedimentos holocênicos e pleistocênicos que formaram dois tipos principais de rochas sedimentares para a área de estudo: o arenito e o calcário.

A paisagem hoje observada na Área é formada por serras, chapadas, boqueirões e baixões. Esse relevo é o resultado da ação das chuvas, do vento e do sol sobre a rocha, que vão aos poucos removendo partículas dos lugares mais altos e depositando-as no fundo dos boqueirões e no chão dos abrigos. Nos paredões da frente da *cuesta* e nos boqueirões é que encontramos a maioria dos abrigos utilizados pelos grupos pré-históricos que habitaram a região. Nestes abrigos, os vestígios de sua passagem ainda se preservam nas paredes e nos depósitos sedimentares, compondo uma rica fonte de informações para as pesquisas arqueológicas.

O arenito, formado há mais de 400 milhões de anos, é composto basicamente por camadas de grãos de quartzo com uma parcela de grãos de óxido de ferro, responsável pela cor avermelhada das paredes dos abrigos e que serviu de matéria prima para as pinturas rupestres.



Foto 07: Conglomerado, Toca do Paraguai, RMG, 2012.

Na área cárstica¹³ ao sul do Parque Nacional Serra da Capivara encontramos os pequenos serrotes¹⁴ calcários que afloram no pedimento, e que são ainda mais antigos que o arenito. Compostos por carbonato de cálcio, um mineral solúvel quando em contato com a água, apresentam um relevo diverso ao das outras formações e sua feição mais característica é a caverna, que surge a partir da ação da água sobre as fraturas da rocha, que se alargam com o passar do tempo. No interior dessas cavidades, é possível encontrar uma fauna variada que ali sobrevive por sofisticadas adaptações.

Também o homem pré-histórico buscou abrigo e proteção nessas cavernas, deixando vestígios de sua presença. Escavações nessas áreas revelaram dados paleoclimáticos, vestígios arqueológicos e paleontológicos, fósseis de grandes mamíferos, conhecidos como megafauna e que viveram nessa região durante sua fase mais úmida, e que se extinguiram há cerca de 10 mil anos A.P¹⁵.

As Toca da Janela da Barra do Antonião, Toca do Serrote do Artur, Toca de Cima dos Pilão e Toca do Garrincho¹⁶ são principais sítios do domínio cárstico, onde

¹³ Terreno formado pela corrosão de rochas calcárias, caracterizado por leitos subterrâneos, cavernas, dolinas, grutas e etc.

¹⁴ Morros residuais.

¹⁵ O termo "A.P.", em Arqueologia, significa "Antes do Presente". Tendo por base o ano de 1950, se um determinado fato ocorreu em 10.000 a.C., pode também ser notado como 11.950 A.P.

¹⁶ Fauna pleistocênica evidenciada nestes sítios: *Catonyx cuvieri*; *Scelidon sp.*; *Eremotherium lundj*; *Dasyopodinae div.*; *Pampatherium humboldti*; *Glyptodon clavipes*; *Arctodus cf bonaerense*; *Felix*

escavações evidenciaram uma rica fauna pleistocênica, sepultamentos humanos, registros gráficos e indústria lítica associado a megafauna.

A Toca do Serrote da Bastiana (Fotos, 08, 09 e 10) é um pequeno abrigo com 5,5 metros de profundidade e 4,5 metros de largura, está localizado no mesmo maciço da Toca da Janela da Barra do Antônio, recebendo o nome de sua antiga proprietária. A sua importância reside nos esqueletos humanos encontrados durante a sua escavação em 1986 e que proporcionou datações de 9.670 ± 140 anos AP (GIF 8712), e nos registros gráficos situados na sua parede frontal:

Em 2002, foram encontrados registros gráficos cobertos por uma camada de calcita, no sítio Toca da Bastiana e na Toca da Janela da Barra do Antônio. Shigueo Watanabe datou as amostras dessas camadas de calcita por termoluminescência e por ERP. A calcita que cobria o registro gráfico da Toca da Bastiana deu uma idade de $48.000 + 11.000$ anos AP no teste da termoluminescência, tendo a datação por EPR obtido a idade de 39.000 ± 6.000 anos AP. A análise da calcita que cobria as figuras da Toca da Janela da Barra do Antônio deu um resultado muito próximo para os dois métodos: 19.000 e 19.600 anos AP. Essas datações colocam as pinturas deste sítio entre as mais antigas do mundo. Novas análises estão em curso para confirmar tais resultados (GUIDON, 2007, p. 86).

A pesquisa arqueológica, que até então predominava nos abrigos sob rocha areníticos, ao abranger as áreas cársticas, busca proporcionar uma leitura mais dinâmica da paisagem pretérita, entendida como espaço social e socializado.



Foto 08: Toca do Serrote da Bastiana e Toca do Barrigudo. Serrote Calcário. RMG, 2013.

yagourondi; *Macrauchenia cf patachonica*; *Toxodon sp.*; *Haplamastodon waringi*; *Hippidion bonaerensis*; *Tayassu pecari*; *Palaeolama sp.*; *Mazama sp.* e *Quelônio indet.* (Guérin et al, 1996).



Foto 09: Toca do Serrote da Bastiana. RMG, 2013.



Foto 10: Toca do Serrote da Bastiana. Detalhe. Pintura Rupestre. RMG, 2013.

1.4 Proteção Legal ao Patrimônio do Parque Nacional Serra da Capivara: Conflitos e Disputas

A maneira como se dá tombamento do patrimônio, por vezes dificulta a disseminação de seu conteúdo, e a aproximação e compreensão sobre si por parte das populações locais, que são afetadas pelo processo. Silva aponta uma certa

tendenciosidade na análise acadêmica que vem se produzindo ao longo dos anos sobre o processo de efetivação da instituição do Parque Nacional:

Analisando a bibliografia produzida sobre o Parque Nacional Serra da Capivara, identificamos a hegemonia das narrativas institucionais. Os discursos contidos na imensa maioria dos documentos apontam a importância do parque a partir do seu bioma ou das descobertas científicas no campo da arqueologia pré-histórica. A reprodução do discurso institucional negligencia as diferentes etapas do processo conflituoso de criação do parque. Ou seja, através destas fontes quase nada conhecemos sobre os impactos que a criação do parque desencadeou no cotidiano dos moradores locais que não foram absolvidos como mão-de-obra no setor de turismo ou nas instituições criadas para administrar o parque. (SILVA, 2014, pág. 6 e 7)

A lei federal que criou o Parque Nacional Serra da Capivara estava submetida à lógica autoritária do Código Florestal vigente no final da década de 1970. Sua implementação exigiu a retirada das populações que ali residiam e trabalhavam (mapa 04). As populações locais foram atingidas pelo deslocamento forçado. Segundo analisa Maria Sueli Rodrigues de Sousa:

Com a criação do Parque, o mundo da vida teve conhecimentos e verdades tematizadas substituídas pelo sistema de poder administrativo na aplicação de políticas públicas orientadas pelo Direito Ambiental e da economia que esfacelou esse mundo da vida em vários outros, desterritorializou, reterritorializou, introduziu outras crenças, outros valores que coabitam com a memória de um mundo destruído e a reconstrução do novo mundo da vida com uma forte atuação do sistema, especialmente do poder público administrativo através das instituições aplicadoras do direito ambiental em forma de políticas públicas. (SOUSA, 2009, pág. 160)

As Unidades de Conservação de Proteção Integral como o Parque Nacional Serra da Capivara passaram por um processo de institucionalização que ocorreu ao longo de mais de uma década e que teve na regularização de sua situação fundiária a origem de vários conflitos, por conta da desapropriação das populações habitantes, “territorialidades de homens produtores de cultura e proprietários não apenas de terra, mas de memória”, “envolvidas em processos que as desapropriam de práticas materiais e simbólicas relacionadas a um meio de vida rural” (LEVY, 2006, pág. 10).

Uma vez institucionalizada as Unidades de Conservação de Proteção Integral, sua conservação ambiental deve ser definida em seus aspectos técnicos e científicos para nomear as práticas de manejo, configurados através do Plano de Manejo, um documento elaborado especificamente para cada unidade de conservação, que reúne as técnicas de intervenção e controle sobre a área e seu entorno, estabelece suas políticas de acesso e suas diretrizes de gestão (Ibid., pág. 47).

O Decreto nº 84.017 de 1979, o Regulamento dos Parques Nacionais Brasileiros, institui a elaboração dos Planos de Manejo para todos os Parques Nacionais:

Artigo 6º - um projeto dinâmico que, utilizando de técnicas de planejamento ecológico, determine o zoneamento de um Parque Nacional, caracterizando cada uma de suas zonas e propondo seu desenvolvimento físico, de acordo com suas finalidades. (BRASIL, 1979)

Segundo Levy:

A dificuldade em implementar e gerir essas áreas (Unidades de Conservação de Proteção Integral) dá-se justamente por serem delimitadas sobre territórios pré-existentes, breve ou longamente habitados, produzindo um cenário de conflitos entre a patrimonialização da natureza e da cultura, e a dinâmica dos processos sociais pré-existentes a esta normatização do território. (Ibid., pág. 12).

O decreto de um Parque Nacional é politicamente orientado pelos grupos sociais hegemônicos, afetando indiretamente uma área geográfica muito maior do que aquela definida por sua localização (Ibid., pág. 14). Um Parque Nacional se caracteriza por ser um território de isolamento, rompendo suas anteriores relações locais e forjando novas relações.



Mapa 04: Situação Fundiária do PNSC à época de sua efetivação. FUMDHAM, s/d.

A criação do Parque Nacional Serra da Capivara é “como uma prótese inserida no território, instituindo um processo de normatização que, por meio de sua postura de gestão, instaurou o choque entre os usos do território” (Ibid., pág. 17), implicando para os moradores daquela área “a definição de novos limites e, portanto, a refuncionalização dos antigos espaços, influenciando não só no acesso a estes como também o seu significado” (Ibid., pág. 18).

A formação de um território dá as pessoas que nele habitam a consciência de sua participação, provocando o sentimento de territorialidade que, subjetivamente, cria uma consciência de confraternização entre as mesmas, um sentimento de pertencimento, de referencial. (Ibid., pág. 21).

A configuração do Parque Nacional Serra da Capivara (mapa 04) seguiu por limites geográficos e se sobrepôs aos usos dos espaços, às práticas culturais e às memórias individuais e coletivas das pessoas que historicamente ali habitavam e transitavam, local e regionalmente, já que a área é faz parte das rotas de percursos históricos e é cruzada por importantes estradas que ligam o centro do país à Teresina e Fortaleza. A ação preservacionista provocou inegável ruptura ao se sobrepor às dinâmicas locais, às vezes de maneira mais tranquila, outras, de modo mais conflituoso, em relações sempre associadas à um discurso maniqueísta e ligadas a processos mitigadores. Não se trata aqui de defender um ou outro posicionamento, mesmo que estes estejam associados a discursos hegemônicos ou de poder, nem de lamentar ou culpabilizar as pessoas ou as instituições, mas sim de compreender a construção dialógica dos processos que se deram historicamente. A perspectiva é a de entender a desqualificação e a substituição do uso cotidiano daquele espaço pela pesquisa científica multidisciplinar e pelo turismo.

Sob responsabilidade executiva da Fundação Museu do Homem Americano e sob financiamentos da União, o “Projeto de Preservação, Manutenção, Conservação e Divulgação do Parque Nacional Serra da Capivara”, fundamenta-se na preservação do Patrimônio Natural e Patrimônio Cultural da unidade de conservação, e consiste no planejamento e práticas de estratégias de pesquisa científica, iniciativas de sustentabilidade, educação ambiental e educação patrimonial, continuamente desenvolvidos nas comunidades que habitam a vizinhança do Parque Nacional.

A Fundação realiza uma série de esforços compensatórios no sentido de promover o desenvolvimento pela substituição dos usos tradicionais (caça, coleta, agricultura e pecuária de subsistência) por atividades relacionadas à uma proposição de desenvolvimento local (acesso à educação superior e ao trabalho na pesquisa

científica e ao turismo e atividades correlatas – cerâmica e produção de souvenirs) que reflete os valores da Fundação e que são direcionadas de forma vertical às populações locais:

O cumprimento da missão institucional expressa no Estatuto da FUMDHAM, que postula a unicidade do Parque Nacional Serra da Capivara com seu entorno humano, incorre em relações com as comunidades pautadas pelo processo de construção da cidadania que elege o Patrimônio Cultural como uma Cosmologia que permite a sincronia entre a Arte Rupestre e o olhar interpretativo de nossos dias. A metodologia empregada viabiliza às comunidades a aprendizagem a partir dos bens culturais – arqueológicos e históricos – e dos bens naturais que fazem parte da memória e da identidade social local e da riqueza e diversidade da cultura piauiense, nordestina e brasileira. (FUMDHAM, 2013).

Esse corpo de intenções se expressa no projeto de pesquisa coordenado por Doutora Niéde Guidon e fomentado pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação, “Povoamento do Sudeste do Piauí: a Interação homem-meio, da pré-história aos dias atuais” (FUMDHAM/MCT&I, 1988), em que se estuda intensivamente a região buscando reconhecer os processos de ocupação, adaptação e utilização de recursos por grupos humanos do passado.

Foram investidos recursos nas áreas da educação, socioeducação, atividades econômicas alternativas e fomento ao turismo cultural¹⁷. Passados 40 anos de pesquisa científica na área e após mais de três décadas da criação do parque, resta-nos perceber os fluxos e os refluxos das apropriações de desapropriações, das aproximações e distanciamentos, e a irreversibilidade dos significados a eles associados.

O Parque Nacional Serra da Capivara¹⁸ abrange áreas dos municípios de Brejo do Piauí, Coronel José Dias, João Costa e São Raimundo Nonato – cidades que apresentam grande desigualdade socioeconômica (quadro 01), onde as populações convivem de maneira conflituosa entre as necessidades de seu bem-estar e as ações para preservação do meio onde vivem.

¹⁷ Estes investimentos serão detalhados no capítulo 02.

¹⁸ Atualmente, segundo informações do site do ICMBio, para ingressar no Parque Nacional, o visitante paga um ingresso com o custo de R\$ 28,00, com desconto de 50% para os brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil – R\$ 14,00. O desconto entorno é de 90%, com cobrança de R\$ 2,50 para as populações dos municípios da vizinhança e do Corredor Ecológico Serra da Capivara-Serra das Confusões, assim como para beneficiário de programa de desenvolvimento social voltado para famílias de baixa renda. Idosos acima de 60 anos e crianças abaixo de 12 anos são isentos. A guiagem (obrigatória) é paga à parte para os condutores locais cadastrados junto ao Parque Nacional da Serra da Capivara. O horário de visitação é das 6h às 18 horas. Os ingressos devem ser adquiridos nas guaritas de entrada até as 17 horas.

Município	Área	População	IDH	IES
Brejo do Piauí	2,183 km ²	3.850 hab	0,547	66,52
Coronel José Dias	1.915 km ²	4.541 hab	0,58	72,06
João Costa	1.800 km ²	2.960 hab	0,596	74,3
São Raimundo Nonato	2.416 km ²	32.327 hab	0.681	57,8

Quadro 1: Dados gerais dos municípios que cedem áreas ao PNSC. IBGE e BNB, 2013.¹⁹

Envolver as comunidades na conversação e no engajamento nas ações de preservação é um comprometimento das instituições que co-colaboram para a gestão do Parque Nacional Serra da Capivara²⁰. Esta postura tem forte potencial de mobilização e abre possibilidades de transformações culturais, sociais e ambientais profundas e efetivas. As comunidades podem desempenhar um importante papel para enfrentar o desafio da sustentabilidade. O desenvolvimento de práticas responsáveis implica que os processos de decisões sejam norteados por planejamento das ações que contribuam para que os princípios definidos em conjunto segundo as aspirações dos parceiros sejam observados e constantemente avaliados. Em 2011, foi criado o Conselho Gestor do Parque Nacional Serra da Capivara, que faz parte da chamada Agenda 21, do Governo Federal e é uma determinação da Portaria nº 128 de dezembro de 2010. Sua criação objetiva desenvolver processos educativos visando o fortalecimento da participação comunitária na administração do parque nacional e abre a possibilidade para um real envolvimento das pessoas no processo decisório como um todo.

Para os habitantes das comunidades vizinhas ao Parque Nacional Serra da Capivara (quadro 01), a compreensão de sua responsabilidade para a preservação ambiental está diretamente relacionada ao entendimento sobre a importância do patrimônio arqueológico presente na Unidade de Conservação, numa tentativa de processo dialógico, em que significados da cultura local em processo de elaboração pelos grupos sociais que ali vivem agora, possam dialogar com os significados de culturas do passado, evidenciadas nas pesquisas científicas.

¹⁹ A partir do relatório de 2010, o **Índice de Desenvolvimento Humano (IDH)** é uma medida resumida do progresso em longo prazo em três dimensões básicas do desenvolvimento humano: renda, educação e saúde. O objetivo da criação do IDH foi o de oferecer um contraponto a outro indicador muito utilizado, o Produto Interno Bruto (PIB) per capita, que considera apenas a dimensão econômica do desenvolvimento. O IDH baixo varia entre 0 e 0,499; o IDH médio, de 0,500 a 0,799; e o IDH alto, quando maior ou igual a 0,800. (PNUD. 2013).

²⁰ O Parque Nacional Serra da Capivara é gerido pelo Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade/ICMBio; seu patrimônio cultural está sob a tutela do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN, e a Fundação Museu do Homem Americano/FUMDHAM tem termos de parceria com as duas instituições.

Tornar conhecido e entendido pelos moradores locais o patrimônio (arqueológico e ambiental) existente no Parque Nacional é essencial para sua preservação, para a compreensão do desenvolvimento das pesquisas arqueológicas e também para que, a partir dos resultados das pesquisas, a sociedade possa obter informações sobre como era o modo de vida daqueles que ali habitaram muito tempo antes de nós, reconstituindo parte da memória local e valorizando o patrimônio cultural.

Na década de 1980 a disciplina arqueológica passa por uma transformação paradigmática ao tentar deixar de ser uma prática exclusivamente acadêmica, auto referenciada como detentora de um saber absoluto e neutro, distanciada do público, e se reconhecer como intrinsecamente ligada à problemática da cidadania, democracia, memória, identidade e da educação (JORGE, 2000). O mesmo movimento pode ser percebido na Arqueologia praticada na Área Arqueológica Serra da Capivara, ao absorver as pessoas residentes na área não apenas como mão-de-obra, mas como pesquisadores acadêmicos que se debruçam sobre a pré-história e, sobretudo, à arqueologia histórica da região. A inquestionável valoração do patrimônio pré-histórico é aceita gradativamente por atores locais e esses acervos começam a ser, de forma menos imposta, agregados às identidades coletivas.

CAPÍTULO 02

**ÓTIMO!
TEMOS DIVERTIMENTO PELA FRENTE!**

Neste capítulo traçamos um breve panorama das pesquisas multidisciplinares na Área Arqueológica Serra da Capivara que resultaram numa série de programas para o desenvolvimento social local. O foco será dado às iniciativas da Fundação Museu do Homem Americano, instituição cogestora do Parque Nacional Serra da Capivara e principal promotora das iniciativas. A exposição permanente do Museu do Homem Americano mostra parte do acervo gerado pelas pesquisas arqueológicas e o Parque Nacional Serra da Capivara, que figura como museu.

2.1 Cultura Material do Sertão Piauiense: Ocupação, Pesquisa e Acervos

Podemos afirmar que a ocupação do estado do Piauí se deu por sucessivas levadas de povoamento: paleoindígenas²¹, indígenas e migrantes provindos primeiramente da Bahia e São Paulo, e posteriormente de Pernambuco e Ceará, configurando ocupações pré-históricas e históricas, compondo uma complexa tessitura cultural. Claudete Dias, historiadora piauiense, critica a historiografia que considera o povoamento desse estado somente a partir da chegada de paulistas e baianos no século XVII que vinham buscar novas terras para a criação de gado quando diz que:

[...] 'a verdadeira ocupação' dos sertões piauienses realizou-se com a instalação das fazendas ou os currais de gado dos fazendeiros baianos e paulistas, seus 'descobridores' e 'povoadores pioneiros', no final do século XVII e a primeira metade do XIX, período em que se efetivou a 'conquista' e 'ocupação' dos sertões piauienses. As terras eram doadas em sesmarias após a expulsão dos 'índios que infestavam' essas terras, reforçando a ideia do povoamento colonial como pioneiro do povoamento, sem considerar os habitantes nativos.

A historiografia que obedece à ótica da colonização portuguesa estabelece o contexto da interiorização do Brasil, a expansão da pecuária, as guerras de extermínio no final do século XVII como marcos da ocupação e povoamento do Piauí, desconsiderando os séculos de ocupação indígena daquele território, sendo essa ocupação mais recente e anterior à tomada de posse pelo homem branco por grupos

²¹ Para Gabriela Martin, o termo paleoindígena vem sendo substituído cada vez mais na terminologia brasileira por “caçadores pleistocênicos”. A autora, citando Schmitz, chama a atenção para a impropriedade do termo na pré-história brasileira, explicando que paleoindígena se aplicava especificamente a caçadores de animais atualmente extintos, como no pampa argentino ou nas planícies norte-americanas, onde os sítios arqueológicos seriam principalmente sítios de matança com o uso de pontas de projétil, e nada disso existia no Brasil. No nosso país, os caçadores pleistocênicos foram sempre diversificados pois caçavam principalmente animais de pequeno porte, que consumiam em grandes quantidades, embora eventualmente tivessem caçado mamíferos gigantes de fauna hoje extinta. No entanto, utilizaremos o termo por expressar a ideia daquele indígena de tempos pré-históricos.

índigenas Pimenteiras, Acumés, Ariés, Kamakan, Acroás e Cariri²². A nova historiografia produzida sobre a ocupação desse estado considera que os indígenas que ali viviam não foram dizimados, foram assimilados em novas famílias e descendências, sendo que aqueles mais resistentes foram afastados para áreas dos estados do Tocantins, Maranhão e Ceará.

A colonização do Piauí, ao contrário do processo de povoamento de outros estados brasileiros que se deu pelo litoral, teve início a partir do rio São Francisco quando chegaram as primeiras expedições a procura da mão-de-obra indígena e de metais preciosos e de maneira geral, se concretiza na segunda metade do século XVII, com a chegada de bandeirantes paulistas e baianos da Casa da Torre, implementando a economia pecuária no sertão, com a propagação de doações de sesmarias e a formação de fazendas de gado. A partir daí os colonizadores começaram a expandir seus currais rumo aos vales dos rios Gurguéia, Canindé e Parnaíba. (OLIVEIRA, 2004).

Do final do século XIX até meados do século XX, o sertão piauiense foi habitado por grupos de maniçobeiros. Paralelamente ao ciclo econômico da extração do látex da seringueira nos estados do norte do país, no Piauí deu-se a extração do látex da maniçoba²³, que complementava a produção de borracha do país.

Os maniçobeiros “utilizaram o abrigo rochoso como espaço arquitetônico e, mais especificamente, como teto natural, completado por paredes de taipa” (Oliveira, 2001) e coabitaram com os registros rupestres (foto 11). É dessa sobreposição de ocupações que provêm os acervos do Museu do Homem Americano. Os achados arqueológicos expressam a cultura material das diversas ocupações do território.

²² Quase todos os grupos identificados habitando a região sudeste pertencem ao troco Macro-Gê, com exceção dos Pimenteiras que foram considerados por alguns autores como da família Karib (PINTO, Estevão. *Índigenas do Nordeste*. TOMO I. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1935, Brasiliana; TOMO II - São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1938 Brasiliana, 112, apud OLIVEIRA, 2004).

²³ A árvore da maniçoba pertence ao gênero botânico *Manihot*, da família das Euforbiáceas. São árvores resistentes à seca, que guardam reservas nas raízes e nos caules. Na vegetação do Parque e áreas adjacentes, especialmente em áreas de chapada, são encontradas seis espécies de maniçoba: *Manihot caerulescens ssp.*, *Manihot catingae*, *Manihot glaziovii*, *Manihot heptaphylla*, *Manihot spp.* e *Manihot dichotoma*. (Plano de Manejo do Parque Nacional Serra da Capivara, 1991)



Foto 11: Toca do Juazeiro, Serra Branca, Parque Nacional Serra da Capivara. FUMDHAM, s/d

2.2 Missão Franco Brasileira

No ano de 1963, Niéde Guidon, que na época era funcionária do Museu Paulista, recebe um grupo de políticos do Nordeste que visitava a capital paulista e um deles, Luiz Augusto Fernandes, prefeito de Petrolina na época, lhe mostra fotografias da Toca do Paraguaio. Essas imagens apresentavam pinturas rupestres bastante diferenciadas daquelas vistas em outras partes do país e chamaram a atenção da pesquisadora. Em 1970, Guidon já estava vinculada como pesquisadora ao *Centre National de la Recherche Scientifique/CNRS* (Centro Nacional de Pesquisa Científica) e trabalhava como assistente da arqueóloga Annette Laming-Emperaire, que buscava vestígios antigos sobre a ocupação das Américas em Lagoa Santa/MG. O interesse de Niéde Guidon pela beleza daquelas pinturas rupestres conhecidas na década anterior motiva uma viagem à região da Serra da Capivara para conferir a existência das pinturas fotografadas por Fernandes. (OLIVEIRA et al, 2009). Retornando à França, Guidon elabora o projeto “O Homem do Sudeste do Piauí, da Pré-História aos Dias Atuais e a Interação Homem Meio”, que objetivava aprofundar os estudos sobre as pinturas rupestres na região e resultou na *Mission Archéologique*, a primeira Missão Franco Brasileira para pesquisa no Sudeste do Piauí com financiamento do Ministério das Relações Exteriores da França e em sua tese de doutorado em arqueologia, defendida na Sorbonne em 1975 e orientada por Leroi-Gourhan, analisando as pinturas rupestres encontradas na Serra da Capivara e foi intitulado “*Les peintures rupestres de Varzea*

Grande, Piauí, Brésil', publicado no mesmo ano pela revista *Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud*. Posteriormente, ao longo dos anos, recorreu-se a outras fontes de financiamento para a realização das pesquisas, como o Museu Paulista/USP, a Universidade Estadual de Campinas, Universidade Federal do Piauí, a *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales*, e no ano de 1978, a Fundação Ford.

2.3 Das Coleções ao Museu do Homem Americano

Já na primeira viagem ao Piauí, a Missão encontra 55 sítios arqueológicos com pinturas rupestres e outros com características de aldeias e, desde o princípio, Niéde Guidon acreditava que os acervos encontrados deveriam permanecer na região. Para tal, o material coletado e aquele doado pelos habitantes locais foi a princípio guardado na sede do MOBREAL de São Raimundo Nonato, sob responsabilidade de José Bastos Lopes para, posteriormente, abrigar-se no Centro de Pesquisas Interdisciplinares (fotos 12 e 13) criado com apoio da prefeitura do município de São Raimundo Nonato:

Pela Lei Municipal nº 233 de 01/02/1975 é criado oficialmente o Centro de Pesquisas Interdisciplinares, com o objetivo de realizar trabalhos interdisciplinares e divulgar os resultados das pesquisas sobre a região. (...) Em 1978 passaria a funcionar no Colégio Comercial Pe. Marcos Carvalho, onde no período de 1978 a 1981 recebeu cerca de 10.000 visitantes. Em busca de melhores condições de funcionamento, segurança e manutenção, o Centro é considerado, pela Lei Municipal, nº 284 de 01/04/1978, órgão de utilidade pública e pela Lei nº 314 de 28/06/80, também municipal, é doado para a Universidade Federal do Piauí. (...) A responsabilidade de manutenção é transferida do Município para a UFPI e em 1988, através de assinatura de um Contrato de Comodato, entre UFPI e FUMDHAM, todas as despesas passaram a ser feita pela FUMDHAM (BORGES, 2004)



Foto 12: Centro de Pesquisas Regionais Arqueologia, FUMDHAM, s/d



Foto 13: Centro Regional de Pesquisas de São Raimundo Nonato. FUMDHAM, s/d

Os pesquisadores da equipe de cooperação científica franco-brasileira percebem um movimento depredatório dos serrotes calcários associado a derrubada das matas de caatinga para produção de cal para construção civil e aumento da caça a animais silvestres, o que causava desequilíbrios ambientais, fato que se reflete diretamente na dificuldade de conservação das pinturas rupestres pela sobreposição de casulos de insetos nas imagens, entre outros problemas. Estes fatos, associados à vontade preservacionista dos pesquisadores, objetivando a garantia da preservação do bioma da caatinga e dos sítios arqueológicos e convencidos da importância patrimonial da região, encaminham ao governo federal brasileiro uma solicitação para a criação da unidade de conservação²⁴ com tipologia de Parque Nacional, a mais restritiva possível. O Parque Nacional Serra da Capivara é então criado por decreto lei em 1979, fato insuficiente para a real preservação da área.

Os pesquisadores envolvidos perceberam que somente a presença constante das pesquisas e a instituição de ações efetivas de desenvolvimento local poderiam modificar a realidade das populações que viviam na vizinhança da unidade de conservação e, sendo envolvidas e conhecendo a importância daquele patrimônio, se engajariam em sua preservação.

Assim, em 1986 é criada a Fundação Museu Americano/FUMDHAM, com sede em São Raimundo Nonato (fotos 14, 15 e 16) e herdeira das ações dos Centros de Pesquisa criados anteriormente. A FUMDHAM tem como finalidades:

²⁴ Unidade de conservação: espaço territorial e seus recursos ambientais, incluindo as águas jurisdicionais, com características naturais relevantes, legalmente instituído pelo Poder Público, com objetivos de conservação e limites definidos, sob regime especial de administração, ao qual se aplicam garantias adequadas de proteção. (BRASIL, 2000)

Manter em São Raimundo Nonato as coleções que resultaram das pesquisas interdisciplinares realizadas na região desde 1970; difundir os resultados dessas pesquisas através de exposições, conferencias e audiovisuais que deverão ter caráter educativo, visando sobretudo a preservação dos sítios arqueológicos e paleontológicos e do meio ambiente; construir, montar e manter um museu destinado a receber e expor as coleções obtidas pelas pesquisas da equipe; construir e montar laboratórios que se fizerem necessários para o estudo dos vestígios e dados coletados na região; organizar a biblioteca, a fototeca e a filmoteca-videoteca que abrigarão os documentos resultantes do trabalho da equipe; incentivar o estudo, o ensino e a pesquisa no âmbito da antropologia pré-histórica e ciências correlatas; formar pessoal de nível técnico e contribuir à melhoria da formação básica, condição essencial para o aprimoramento tecnológico de seus funcionários; construir local especialmente planejado para a realização de eventos como conferencias, congressos e outras atividades culturais e educativas, voltadas não somente para o público acadêmico mas também dedicadas à população local; promover visitas de personalidades de notório saber na sua área de investigação; manter intercâmbio com organizações congêneres do país e do estrangeiro; colaborar com o Governo do Estado e outros órgãos interessados para o desenvolvimento econômico da região através da ação visando atrair turismo diferenciado; defender o patrimônio arqueológico e ecológico da região; cooperar com o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e Reservas Naturais Renováveis na organização e a gestão do Parque Nacional Serra da Capivara; colaborar com o Departamento Nacional de Obras contra a Seca, fornecendo-lhe dados climatológicos obtidos pelo abrigo meteorológico criado e mantido pela Fundação; fornecer a todas as instituições públicas interessadas os dados e documentos que forem necessários para a programação de projetos de desenvolvimento regional; realizar convênios com entidades públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras, no sentido de obter financiamentos destinados a finalidades específicas e que interessam ao bom funcionamento da Fundação; publicar boletins, revistas, catálogos e livros. (FUMDHAM, 1989)



Foto 14: Centro de Pesquisas Interdisciplinares, FUMDHAM, s/d



Foto 15: Exposição no Centro de Pesquisas Interdisciplinares, FUMDHAM, s/d



Foto 16: Exposição no Centro de Pesquisas Interdisciplinares, FUMDHAM, s/d

Um convênio é assinado entre a FUMDHAM e o IBAMA²⁵ em 1984 para que ambas as instituições partilhassem a responsabilidade da gestão do Parque Nacional (esquema 01). Essa medida viabilizou a captação de recursos financeiros para a implantação de uma infraestrutura para a proteção e fiscalização do patrimônio da unidade de conservação e, em sequência, difundir a prática do turismo cultural na região.



Esquema 01: Instituições gestoras do Parque Nacional Serra da Capivara, RMG, 2013

Paralelamente à implantação de uma infraestrutura interna compreendendo trilhas e estradas de acesso aos sítios arqueológicos, sinalizações, guaritas, bases de apoio, centro de visitantes, passarelas para permitir o acesso de visitantes aos sítios arqueológicos, áreas de descanso e piquenique, reservatórios de água e o anfiteatro ao ar livre da Pedra Furada, com capacidade para 1.300 pessoas, foram desenvolvidos projetos de economia sustentável criados a partir da observação das potencialidades locais como alternativa de renda para as pessoas moradoras dos povoados vizinhos ao Parque Nacional. Destacamos a produção de mel orgânico e certificado, a Cerâmica Serra da Capivara e o sistema de visitação à unidade de conservação por condutores de visitantes, entendendo o turismo cultural como uma alternativa que permitiria um

²⁵ Em 2007, os setores do IBAMA responsáveis pela gestão das Unidades de Conservação foram separados do órgão, dando origem ao ICMBio - Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, criado dia 28 de agosto daquele ano, pela Lei 11.516. O IBAMA é responsável pela fiscalização e licenciamento ambiental em âmbito federal, enquanto o ICMBio é responsável pela gestão das unidades de conservação federais. A FUMDHAM possui termo de compromisso assinado com o ICMBio para a co-gestão do Parque Nacional Serra da Capivara. Dessa forma, as ações são compartilhadas entre o Instituto e a Fundação: ao primeiro deve-se a execução das atividades protetivas (pré-fogo, por exemplo), de fiscalização e a presidência do Conselho Gestor. A Fundação, através de repasses financeiros, realiza pesquisa, controla os acessos, entre outras ações.

desenvolvimento mais amplo, regional, no qual preservação patrimonial e desenvolvimento da comunidade fossem concomitantes (BUCO, 2014).

Foram construídos Núcleos de Apoio à Comunidade/NAC's nos povoados do entorno imediato ao Parque com financiamento da organização não governamental italiana *Terra Nuova*. Eram cinco escolas que funcionavam com um projeto de educação integral, premiado em 1995 pela UNICEF como uma das quinze melhores experiências na área pedagógica. Com o encerramento das atividades dos NAC's, o projeto de Educação pela Arte teve continuidade com o desenvolvimento do Pró-Arte FUMDHAM, premiado pelo Instituto Ayrton Senna em Arte-Educação em 2001, escolhido como um dos finalistas do prêmio Cultura Viva em tecnologia social em 2006, e ganhador do Prêmio Itaú UNICEF na categoria grande porte Nacional em 2007.

Hoje a Fundação Museu do Homem Americano conta com sede própria no bairro Campestre de São Raimundo Nonato (fotos 17, 18, 19 e 20). As instalações, denominadas Centro Cultural Sérgio Motta, possuem reservas técnicas e laboratórios especializados em Geoprocessamento, Cerâmica, Líticos, Vestígios Orgânicos, Paleontologia, Biblioteca e o Museu do Homem Americano.



Foto 17: Museu do Homem Americano, Centro Cultural Sérgio Motta, UNIVASF. FUMDHAM, 2013



Foto 18: Laboratório de Líticos, André Pessoa, 2013.



Foto 19: Laboratório de Paleontologia, André Pessoa, 2013.

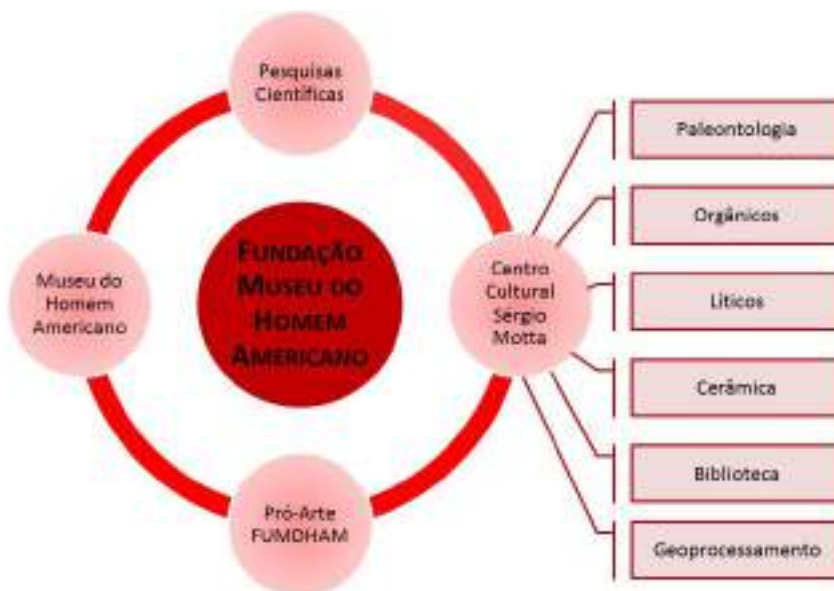


Foto 20: Laboratório de Vestígios Orgânicos, André Pessoa, 2013.

Pessoas das comunidades foram formadas pelas equipes de pesquisadores e foram empregados como técnicos de conservação de arte rupestre, de escavação, topografia, informática e dos laboratórios arqueológicos e paleontológicos. Hoje, grande parte dessas pessoas frequentam os cursos de graduação em Arqueologia e Preservação Patrimonial, Ciências da Natureza e, mais recentemente, Antropologia, na Universidade Federal do Vale do São Francisco, Campus Serra da Capivara ou são licenciados pela Universidade Estadual do Piauí em cursos de licenciatura em Pedagogia, História, Geografia e Biologia. Os cursos universitários atendem uma clientela de jovens que antes migravam para Teresina, Recife, João Pessoa e Brasília para cursarem uma graduação.

O projeto mais recente de desenvolvimento local aliado à pesquisa científica foi denominado Água e o Berço do Homem Americano. Foi totalmente patrocinado pelo Programa Petrobras Ambiental e abarcou três subprojetos: Avaliação biológica da qualidade de água e gestão dos reservatórios naturais e artificiais do Território do Berço do Homem Americano/TBHA para a conservação da fauna silvestre e melhoria da qualidade de vida humana; Estudo da dinâmica relacional da água e a presença do Homem da Pré-História aos dias atuais no TBHA e Banco de dados georreferenciado sobre as informações ambientais, arqueológicas, paleontológicas e socioeconômicas do TBHA. Como resultados, o projeto realizou o mapeamento das fontes e reservas de água em nove municípios da região; a caracterização de paleolagoas e a entrega de poços artesianos para consumo de água potável pela população e a requalificação de lagoas associada à pesquisa paleontológica.

A estruturação da Fundação Museu do Homem Americano se assemelha a do *Musée de l'Homme* de Paris. O Museu propriamente dito é uma parte do organograma da instituição, que possui também um centro de estudos e reservas técnicas, composto por uma biblioteca, um centro de geoprocessamento e quatro laboratórios (Material Lítico, Material Cerâmico, Vestígios Orgânicos e Paleontologia), que abrigam mais de 920 mil peças arqueológicas e paleontológicas (esquema 02).



Esquema 02: Organograma da FUMDHAM em 2013.

Devido à sua importância pela antiguidade da presença humana nas Américas e rico acervo de sítios arqueológicos com arte rupestre, o Parque foi inscrito pela UNESCO na Lista do Patrimônio Mundial a título cultural em 1991. Em 1993 foi tombado como Patrimônio Nacional pelo Iphan, com registro no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

2.4 Museu do Homem Americano

O Museu do Homem Americano (foto 21) é uma instituição museológica privada ligada à Fundação Museu do Homem Americano/FUMDHAM, uma entidade científica, filantrópica, sociedade civil (OSCIP), sem fins lucrativos, declarada de utilidade pública estadual e federal e cadastrada no Conselho Nacional de Assistência Social.



Foto 21: Entrada do Museu do Homem Americano, FUMDHAM, 2013.

Instituído em 1994, abriga uma exposição que expressa os 40 anos de pesquisas científicas realizadas na região do Parque Nacional Serra da Capivara, unidade de conservação reconhecida pela UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade desde 1991.

A coleção, composta por vestígios orgânicos, paleontológicos, cerâmicos e líticos, é acondicionada nas reservas técnicas do Centro Cultural Sérgio Motta, anexo ao espaço do museu.

A exposição permanente tem caráter panorâmico e sintético, mostrando parte dos achados e, além de contextualizar as pinturas rupestres inscritas nos painéis rochosos do Parque Nacional, conta com vídeos das escavações realizadas nos anos 70 e 80 pela Missão Franco-brasileira, chefiada na época pela arqueóloga Niéde Guidon.

Este museu tem abrangência regional, atingindo públicos dos estados do Piauí, Maranhão, Pernambuco e Ceará, além do contingente de turistas, nacionais e internacionais, que viajam à região com o objetivo de conhecer o patrimônio arqueológico e o patrimônio natural presentes no Parque Nacional Serra da Capivara. O Museu tem importância estratégica no desenvolvimento local por pertencer à rede de serviços oferecidos ao sistema de turismo cultural e ecoturismo que complementa a visita ao Parque Nacional.

Desde sua inauguração, o museu passou por vários projetos expográficos visando afinar o caráter do Museu ao seu objetivo primordial: mostrar a antiguidade do povoamento do continente americano, especialmente na região sudeste do Piauí, onde, juntamente com outros sítios arqueológicos do continente, encontramos evidências da antiguidade da presença humana das Américas.

A criação de um Museu do Homem Americano foi inspirada inicialmente pelo *Musée de l'Homme* francês. Segundo Niéde Guidon:

Talvez a ideia básica do Museu do Homem Americano tenha nascido no *Musée de l'Homme*, mas ele foi o fruto do conhecimento de diversos museus e de todos os resultados de nossa pesquisa. E sempre achei que deveria ser criado um museu aqui na região, porque tínhamos uma grande quantidade de peças fantásticas, datadas, tínhamos as pinturas. Os colegas da USP queriam levar tudo para São Paulo, mas eu sempre disse que se o Brasil somente realizar coisas em São Paulo e Rio, o país nunca irá se desenvolver inteiramente. E que essas peças eram obra de povos que aqui viveram e, portanto, aqui deveriam ficar!

Assim, ocorre em 1987 um concurso público nacional de anteprojetos para o Museu do Homem Americano promovido pelo Instituto Brasileiro de Arquitetos/Piauí. O escritório Sylvio E. de Podestá Arquitetura sai “oficialmente vencedores, oficialmente afastados e substituídos por colegas nordestinos que alegaram presença sulista nos seus quintais”. Inicialmente, o Museu seria construído na Serra Vermelha, tendo sua pedra fundamental sido inaugurada num evento público, com presença de autoridades e pesquisadores, todavia, por dificuldades de acesso, as instalações foram transferidas para o bairro Campestre, próximo ao centro de São Raimundo Nonato.

A captação de recursos para a construção do Museu foi longa e intermitente e, infelizmente, o projeto não foi construído inteiramente. Para a construção do Museu do Homem Americano, a Fundação recebeu apoio do Ministério da Educação, do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos/INEP, do Ministério da Cultura, do SPHAN/Pró-Memória (atual IPHAN) e da Coordenação do Sistema Nacional de Museus. O projeto inicial do museu previa a construção de 1500 m² destinados a exposição permanente. A princípio, se tratava de um prédio aberto, que aproveitava as condições climáticas locais que tornavam desnecessárias a instalação de ar condicionado, por exemplo. Ao longo do tempo, percebeu-se que os mesmos insetos que construíam seus casulos sobre as pinturas rupestres, infestavam também os espaços do museu. Eram insetos, abelhas, marimbondos e pássaros que ocuparam o espaço e tornavam sua manutenção inviável. O prédio é novamente modificado e são instaladas as aparelhagens necessárias, ar condicionado e iluminação artificial.

Em 1994 o prédio é terminado e seu programa é idealizado a princípio como um ecomuseu, projeto que, como veremos, não foi à frente:

Foi terminado o prédio do Museu do Homem Americano que abrigará a exposição sobre o povoamento da região, sobre a história do Homem na região e suas relações com o meio ambiente. O Museu é um Eco-Museu que deverá mostrar como o Homem primitivo se integrava perfeitamente aos ecossistemas que ocupava. Mostrará como a

região, antigamente próspera e habitada por sociedades equilibradas e ricas, tornou-se um bolsão de miséria desde que nela foi implantado um padrão econômico típico do colonialismo. (FUMDHAM, 1994).



Foto 22: Sala 01, Evolução Humana, FUMDHAM, 2007.

A primeira expografia, inaugurada em 27 de julho de 1998, homenageava Galdino Pataxó²⁶ e apresentava os resultados das pesquisas arqueológicas no Sudeste do Piauí e as descobertas que fomentaram novos paradigmas do povoamento das Américas. Apresentava urnas funerárias, fósseis de mastodontes, cavalos, lhamas, tigres-dente-de-sabre, preguiças e tatus gigantes, e fósseis humanos.

A primeira sala, nomeada Evolução (fotos 22 e 23), era bastante densa: num pequeno espaço, apresentava o Parque Nacional Serra da Capivara e uma síntese sobre as origens da espécie humana e a evolução cultural dos povos pré-históricos, e prosseguia tratando da passagem do Homem para as Américas falando sobre as Glaciações e as pesquisas no Sítio Boqueirão da Pedra Furada, com a utilização de textos, linhas de tempo “Árvore da Evolução” e mapas, todos apresentados em painéis *backlight*²⁷.

No salão seguinte, a chegada e evolução dos grupos humanos que viveram na região do Parque Nacional Serra da Capivara desde há cerca de 60 mil anos A.P. eram

²⁶ Galdino Jesus dos Santos (Bahia, 1952 – Brasília, 20 de abril de 1997) foi um líder indígena brasileiro da etnia pataxó-hã-hã-hãe que foi queimado vivo enquanto dormia em um abrigo de um ponto de ônibus em Brasília, após participar de manifestações do Dia do Índio, em um crime que chocou o Brasil. O crime foi praticado por cinco jovens pertencentes a famílias de grande poder aquisitivo e influência daquela cidade.

²⁷ O *backlight* é um painel de lona translúcida com imagem impressa. A iluminação vem por dentro da estrutura, por trás da lona.

mostradas e também a formação geológica regional. Imensos painéis *backlight* mostravam reconstituições das paisagens habitadas pelas populações pretéritas e representavam o quanto o clima da época na região era diferente nos períodos Holoceno e Pleistoceno. No meio do grande salão, foi instalada uma pequena sala de projeção que mostrava um ritual funerário dos indígenas Bororo, outros vídeos sobre o Parque Nacional Serra da Capivara e assuntos ligados à preservação da natureza e do patrimônio cultural. Continuando no mesmo espaço, as pinturas rupestres e as gravuras eram apresentadas.

O Mezanino era dedicado aos rituais funerários, à indústria lítica e à cerâmica, a “tecnologia que foi criada no Parque Nacional Serra da Capivara entre 60 mil anos A.P. e a chegada dos colonizadores”.

Finalmente, a última sala apresentava a megafauna extinta cujos fósseis são encontrados na Área Arqueológica Serra da Capivara, enfatizando as mudanças climáticas e um grande painel mostrando a fauna atual tentava enfatizar a importância da biodiversidade na caatinga. O visitante deixava o museu vendo painéis que mostravam a vida como ela era na caatinga e fotos do trabalho social desenvolvido pela Fundação.



Foto 23: Painel das Correntes Migratórias, FUMDHAM, 2007.

Essa proposta expositiva era acompanhada por um guia de visitação impresso em português, onde o visitante podia obter informações que aprofundavam os temas abordados na exposição, estratégia essa que foi abandonada nas propostas recentes. As visitas guiadas nunca foram contínuas e eram realizadas, eventualmente, por técnicos da Fundação quando projetos específicos assim exigiam. A preocupação com

a qualidade educativa do Museu é expressa no relatório de atividades da Fundação apresentado ao FINEP em 1999:

Este Museu vem exercendo um papel eminentemente educativo, porque a exposição permanente mostra os ecossistemas locais e sua evolução desde a chegada do Homem, há cerca de 50.000 anos atrás, e o processo de adaptação que permitiu que as sociedades humanas pré-históricas mantivessem suas condições de sobrevivência mesmo com o avanço da aridificação e com o desaparecimento de uma fonte de alimento – a megafauna. A exposição instalada mostra o equilíbrio e a riqueza dessas sociedades e como esses elementos foram quebrados com a chegada dos colonizadores brancos, através da imposição de modelos que não se adaptavam às características sociais, climáticas e geológicas da região. A visita à exposição permite ao professor e aluno criar uma ponte entre o presente e o passado através do questionamento das condições atuais da qualidade de vida existentes na região e de como poderia ser, caso determinados procedimentos fossem resgatados no passado, registrado nos vestígios arqueológicos e nas cenas das pinturas rupestres. Tendo esses questionamentos como base, foram montados cursos para o público em geral. (FUMDHAM, 1999).

A expografia do Museu sofreu alterações nos anos de 2005, 2006, 2008 e 2009. Parte da exposição permanente é atualizada em 2005 através de um convênio com o Ministério da Ciência e Tecnologia. Foram modificados uma parte dos fósseis expostos, dos painéis explicativos e foi realizada uma nova redação de textos sobre os homens fósseis.

No ano de 2006 a atualização da expografia teve financiamento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN através de convênio com o Ministério da Cultura. Foram redigidos novos textos e novas ilustrações.

O acervo paleontológico é retirado e fica exposto no Centro Cultural Sérgio Motta/CCSM e no Centro de Visitantes do Parque Nacional Serra da Capivara. Agora o Museu retrata a cultura dos grupos étnicos pré-históricos e parte das mudanças climáticas ocorridas há cerca de 10 mil anos A.P. O Mezanino passa a contemplar a indústria cerâmica e os enterramentos, formas de sepultamento do homem pré-histórico e algumas formas de rituais, além de mostrar exemplares de crânios de diferentes características que indicam origens diferentes.

A última sala passou a retratar a cultura material do homem pré-histórico, mostrando seu modo de vida, a tecnológica lítica, suas ferramentas e adornos, e parte dos vestígios históricos, mostrando a história recente da região após a colonização, como os vestígios deixados pelos jesuítas e pelos maniçobeiros, encontrados nas escavações da Casa de Neco Coelho, escavada em 2002.

No ano de 2008, a FUMDHAM recebeu uma verba do Programa de Acervos do BNDES para fazer modificações necessárias ao Museu do Homem Americano para torná-lo acessível a cadeirantes e pessoas com dificuldades de locomoção. Foram instaladas rampas (entrada e a passagem entre as salas que tem degraus); um elevador de cadeira para permitir o acesso ao mezanino e os banheiros feminino e masculino passaram a permitir o acesso de cadeiras de rodas.

No mesmo ano, o projeto “Atualização da exposição de arte rupestre do Museu do Homem Americano” foi selecionado pelo Programa Caixa de Adoção de Entidades Culturais. A execução contou com o apoio da EMGERPI do Governo do Estado do Piauí e ficou a cargo de Marcello Dantas através de sua firma Magnetoscópio. A inauguração aconteceu durante o Congresso Internacional de Arte Rupestre/IFRAO (*Global Rock Art*) ocorrido em São Raimundo Nonato de 29 a 03 de julho de 2009. Esta é a expografia mais recente do Museu.

Durante as pesquisas preparativas para a elaboração do Cine Caverna da Mostra do Redescobrimento, Marcello Dantas conhece a pesquisa feita na Serra da Capivara. Daí começa um relacionamento criativo com as diretoras da Fundação, Niéde Guidon, Anne Marie Pessis e Gabriela Martin, três pesquisadoras promitentes que há tempo se dedicam ao estudo da arqueologia brasileira, parceria que resultará em duas proposições consecutivas de exposições para o Museu do Homem Americano e a exposição “Antes”, apresentada em 2004 nos Centros Culturais Banco do Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília).

A atual exposição permanente do Museu do Homem Americano ocupa tanto o espaço interno do museu quanto os externos. Se internamente as informações se referem à arqueologia, o que predomina no espaço externo é um alerta sobre a fragilidade da caatinga, como veremos. O partido expográfico fornece informações que o visitante do Parque Nacional Serra da Capivara não terá in loco, nos sítios arqueológico, o que torna a visita ao museu complementar, apesar de independente, à visita ao Parque Nacional.

Na primeira sala, denominada Sala Zuzu (foto 24) são apresentadas três vitrines, quatro painéis e um vídeo com cenas de escavações arqueológicas na região. Predomina o crânio Zuzu, datado em 9920 anos A. P. e um antigo vídeo Super-8 digitalizado apresentado em TV de LCD full HD operado por computador e placa de vídeo, que mostra doutora Niéde Guidon escavando durante as primeiras campanhas da Missão Franco-brasileira e é bastante elucidativo sobre as técnicas de escavação.

A sala é relativamente pequena e demanda um tempo grande por parte do visitante interessado em ler os textos informativos e etiquetas, todos disponibilizados em português e inglês (Os dados que mudaram a pré-história da América e Serra da Capivara e o Povoamento da América, e dois textos menores, A rota Atlântica do povoamento da América e As evidências). Os textos são contextualizados com um mapa mundi, duas vitrines com coprólitos (com idade de 3900 anos A. P.) e pedras lascadas provindas de escavações no Sítio Toca do Boqueirão da Pedra Furada (onde se afirma uma datação de 100 mil anos A. P.).



Foto 24: Sala Zuzu, FUMDHAM, 2013

Esta sala apresenta a antiguidade da ocupação humana nas Américas. Até então, acreditava-se numa teoria elaborada na década de 1950 que atestava que “o povoamento das Américas havia sido feito, a partir da Sibéria, por grupos que teriam atravessado o estreito de Bering e chegado até a costa pacífica da América do Norte, por volta de 15.000 anos atrás”. Essa teoria é firmemente contestada pelos resultados das pesquisas no Piauí e os textos indicam que as datações obtidas na região do Parque Nacional Serra da Capivara indicavam evidências irrefutáveis de que todas as datas antigas da Pedra Furada estavam ligadas a vestígios aí deixados pelo *Homo sapiens*. Os coprólitos encontrados nas escavações do Sítio Boqueirão da Pedra Furada e apresentados na exposição seriam a prova material de que as correntes migratórias pelo estreito de Bering não poderiam ter introduzido os parasitas encontrados nos coprólitos humanos devido às baixas temperaturas do solo daquela área, que não permitiriam a evolução das larvas dos parasitas:

O encontro de ovos de ancilostomídeos em coprólitos humanos (Ferreira et alii, 1987) coletados no sítio arqueológico do Boqueirão da Pedra Furada, em São Raimundo Nonato, Piauí, com datação de 7.230 ± 80 anos (Guidon e Arnaud, 1991), trouxe novos dados cronológicos e parasitológicos para esta discussão, tanto em relação ao diagnóstico quanto a questões relativas à biologia do parasito. (ADAUTO et al, 1997)

Caso um visitante sozinho queira ler todos os textos apresentados, demandaria um tempo de leitura de cerca de 9 minutos, ao que se adiciona o tempo de exibição do vídeo de mais 5 minutos, podendo levar no mínimo de 15 a 20 minutos somente na primeira sala da exposição. Assim, entendemos que esta, pela grande quantidade de informações que apresenta e sendo o partido expográfico unidirecional, representa um primeiro “estrangulamento” do fluxo no percurso de visitação, o que para grupos de visitantes, associados ou não à visitação de visitantes solitários, pode representar uma primeira barreira física.

A próxima sala é dedicada à contextualização dos registros rupestres, pintados e gravados (foto 25). Para tal, são utilizados três textos de parede (Pré-História do Parque Nacional da Serra da Capivara; As pinturas rupestres e As temáticas nas pinturas rupestres), além de dois vídeos e outros dispositivos tecnológicos, Foram instalados dois painéis confeccionados em vidro reflexível, onde de há textos que contam sobre a diversidade das pinturas e mostram exemplares de pinturas e gravuras em movimento. Estes painéis funcionam com dois aparelhos de televisão LCD full HD embutidos e operados por dois computadores e placas de vídeo.



Foto 25: Tela *watchout*. FUMDHAM, 2013

A escolha por aparatos multimídia é justificada como sendo “educativa”, no sentido de que a mediação proporcionaria a inteligência dos conteúdos apresentados. Assim, uma ampla tela de projeção curva sonorizada (13,90m por 3,90m trabalhado com textura para definição de imagem e efeito), utilizando tecnologia *watchout*²⁸, projeta imagens das pinturas rupestres agrupadas segundo seus principais temas (homem, animais, caça, dança, sexo e luta), acompanhadas de uma trilha sonora (utilizada anteriormente na exposição Antes). O destaque conferido às pinturas rupestres as entende não apenas como uma forma de arte, mas como meio de comunicação e transferência de conhecimentos entre gerações.

Aparentemente, a intenção desta sala é apresentar uma via interpretativa para as pinturas rupestres existentes na Área Arqueológica Serra da Capivara, complementando a visita aos sítios arqueológicos. As pinturas passam a ser hipermediadas por dispositivos eletrônicos numa sequência fílmica segundo uma narrativa específica que não é acompanhada pelos outros artefatos apresentados na exposição. Os registros rupestres existentes nos paredões rochosos espalhados pela Área Arqueológica Serra da Capivara, representações pintadas e gravadas nas rochas, passaram de “superfície à interface, do óptico ao numérico”, o que “pressupõe uma outra ordem visual, alicerçada não num objeto, mas num modelo e em suas regras formais de manipulação” (FABRIS, 1998). Num aparato que “fala por si mesmo”, sem deixar muita oportunidade para uma mediação humana, o vídeo exige a atenção e o som presente na sala, quase impede a conversação entre os visitantes. No entanto, é a sala que mais impressiona, ficando os visitantes extremamente satisfeitos com a experiência, segundo depoimentos informais que ouvimos no decorrer de nossa experiência em atividades neste museu. Annateresa Fabris, refletindo sobre o novo estatuto da imagem na contemporaneidade, cita Gillo Dorfles:

O que Dorfles pretende discutir não é o anacronismo de técnicas destituídas de qualquer intencionalidade, e sim os perigos que podem resultar de um encontro acrítico entre cultura e tecnologia. Entre esses perigos ou equívocos, o autor lembra, em primeiro lugar, a possibilidade de um esgotamento da fantasia em consequência do deslumbramento com as potencialidades manipuladoras dos novos meios e a libertação da dimensão manual, o que levaria a um hedonismo progressivo, e não a uma autêntica experiência artística. (Ibid, s/p).

No entanto, para Fabris, “não se trata de depreciar toda a arte anterior ao advento das novas tecnologias, por não oferecer suas possibilidades de manipulação e

²⁸ O *watchout* permite um sistema de multi-monitores e de reprodução que permite combinar simultaneamente fotos, animações, gráficos, vídeo, som e transmissões numa mesma tela em uma única apresentação com junção perfeita entre várias imagens projetadas na mesma estrutura.

de interação, nem de julgar as propostas oriundas destas a partir de categorias estéticas tradicionais, incapazes de dar conta de sua dimensão antes de tudo projetual”, trata-se antes de encarar a nova visualidade “como um momento, crucial sem dúvida, no qual podem vir a se encontrar presente e memória sem necessidade de exclusões mútuas” (Ibid., s/p).

Além do telão, duas mesas “interativas” são disponibilizadas. Numa, através de um mouse é possível navegar num mapa onde constam os sítios arqueológicos mais distantes e de difícil acesso, aqueles que não pertencem aos circuitos de visitação mais procurados, ou ainda sítios que ainda não foram disponibilizados ao público. Ao escolher um sítio arqueológico, são disponibilizadas imagens panorâmicas da vista do sítio e das pinturas que possuem. Esse dispositivo foi criado também com a intenção de, a partir dos estudos em andamento e das novas descobertas, proporcionar a necessária e periódica reformulação do museu, permitindo atualizações sempre que necessário.



Foto 26: Mesa “interativa”. FUMDHAM, 2012.

Noutra mesa, é simulada uma escavação interativa (foto 26), numa típica estrutura *hands on*²⁹. Na verdade, um sensor de movimento está posicionado sobre a tela plana de uma TV instalada na mesa. Quando movimentamos os pincéis, uma animação pré-gravada é acionada dando a impressão de que escavamos as camadas

²⁹ *Hands on* são ferramentas de mediação e aprendizagem utilizadas historicamente por museus de ciências e que consideram o toque e a manipulação física como a principal forma de interação.

de imagens, em semelhança ao que ocorre numa escavação arqueológica real, numa proposição meta referenciada.

A participação dos visitantes no funcionamento das mesas pode ser classificada segundo o esquema apresentado por Julio Plaza quando analisa os principais conceitos e interfaces teóricas que conduzem à compreensão das relações autor-obra-receptor e à arte interativa no artigo *Arte e Interatividade: autor-obra-recepção*, para obras de arte. Assim, teríamos apenas uma interação de abertura de primeiro grau:

A Obra Aberta se identifica com a “abertura de primeiro grau” pois remete à polissemia, à ambiguidade, à multiplicidade de leituras e à riqueza de sentido. Já a “abertura de segundo grau” da obra se identifica com as alterações estruturais e temáticas que incorporam o espectador de forma mais ou menos radical. Trata-se da chamada “arte de participação”, onde processos de manipulação e interação física com a obra acrescentam atos de liberdade sobre a mesma. Agora, com os processos promovidos pela Interatividade tecnológica, na relação homem-máquina postula-se a “abertura de terceiro grau”. Esta abertura, mediada por interfaces técnicas, coloca a intervenção da máquina como novo e decisivo agente de instauração estética, próprio das Imagens de Terceira Geração. (PLAZA, 2000).

Problematizando de outra maneira a presença da tecnologia, Marília Xavier Cury aponta que justamente esta recobre as ausências do trabalho de educação no museu:

O uso de tecnologia, como mencionado por Meneses (2000, p. 100-101), salvo engano nosso, como estratégia pode ser equivocado também, pois, simplificando, temos a materialidade ao nosso alcance e optamos por tecnologia. Aliás, a tecnologia vem sendo utilizada com regularidade em exposições para fazer o que a linguagem expositiva deveria dar conta. Antes o texto ocupava a função de tentar fazer com que a exposição fosse inteligível, não sendo. Mas a tecnologia vem, cada vez mais, assumindo a responsabilidade de dizer o que a exposição não comunica e provocar o dinamismo que determinado museu, supõe-se, não tem. Pelo lado da educação, a tecnologia pode preencher um espaço que seria da situação de aprendizagem elaborada pelos educadores de museu. (CURY, 2013).

No cotidiano do Museu e na realidade da caatinga, o que se percebe é que todos os sistemas tecnológicos instalados são inviáveis para o funcionamento sem ar condicionado. Um espaço fechado, submetido às temperaturas do semiárido, causa pane nos equipamentos. Outro ponto questionável é a cara atualização do *software watchout*, que por vezes demanda a viagem de um técnico especializado, fora a manutenção de todo o *hardware* instalado, que exige trocas frequentes. No entanto, é impressionante que no meio do sertão piauiense exista um museu com a mesma qualidade expográfica de instituições do eixo Rio-São Paulo.

O mezanino é dedicado à indústria cerâmica, aos sepultamentos e rituais funerários (fotos 27 e 29). São sete vitrines com os diferentes tipos de sepultamentos

humanos encontrados na região, por uma réplica de sepultamento, uma vitrine com vasilhas cerâmicas, um pequeno texto sobre tecnologia cerâmica e um vídeo que não possui identificação, e até onde pudemos pesquisar, tratar-se-ia de um antigo registro etnográfico de um ritual funerário bororo, porém sem confirmação de autoria ou identificação do grupo indígena.



Foto 27: vista parcial do mezanino, em primeiro plano, réplica de enterramento. FUMDHAM, 2012

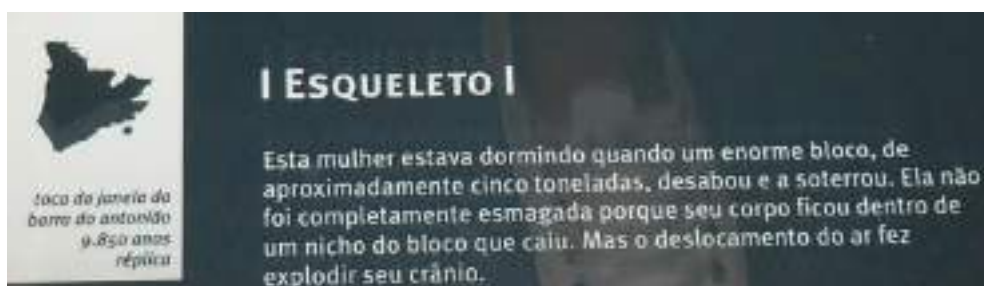


Foto 28. Detalhe etiqueta esqueleto Zaza. RMG, 2013.

Nota-se aqui que as etiquetas das peças (foto 28) possuem tipologia diferente daquelas encontradas até então, fato explicado por se tratar de uma expografia anterior àquela vista nas salas descritas anteriormente. Nelas, o principal ponto positivo é o mapa que localiza o sítio arqueológico de origem do artefato em relação ao Parque Nacional Serra da Capivara.



Foto 29, vista parcial do mezanino. FUMDHAM, 2012

A última sala da atual expografia apresenta uma evolução tecnológica (foto 30). Em quinze vitrines, são apresentadas ferramentas de pedra lascada, pedra polida e adornos. Numa delas, é apresentada a Cronologia Cultural do Parque Nacional da Serra da Capivara (foto 31 e quadro 02), chegando até o contexto dos vestígios europeus. Esta cronologia obedece ao ordenamento elaborado pelo arqueólogo italiano Fábio Parenti, que comprovou em sua tese de doutorado em 1993 a natureza antrópica dos artefatos líticos encontrados no Sítio Toca do Boqueirão da Pedra Furada/BPF.



Foto 30: Sala Tecnologia. FUMDHAM, 2013.

As escavações no BPF foram levadas a cabo por Niéde Guidon entre 1978 e 1988, quando foram achados seixos lascados, estruturas de fogueiras e carvões. Até onde foi possível, foram realizadas datações com a técnica do carbono 14 (radiocarbono) que resultaram em idades entre 6 mil e 48 mil anos A.P. Após estes níveis estratigráficos, o método de datação utilizado é o da termoluminescência.

De 1987 a 1990, Parenti analisou cerca de 2 mil seixos, catalogou 595 deles como antrópicas e agrupou 46 datações de radiocarbono em fases cronoculturais, de 5 mil anos a 50 mil anos antes do presente associando períodos de tempo a ocupações e suas respectivas tecnologias de lascamento de pedra e elaboração de ferramentas. A evidência antrópica, segundo Fábio Parenti, demonstra que a forma de lascamento corrobora uma intenção, um modo de pensar e, por inferência, confirma-se a presença humana no local de forma contínua.

Cronologia Cultural do Parque Nacional da Serra da Capivara
PEDRA FURADA I: 100.000 a 35.000 anos - Os mais antigos vestígios que atestam a presença humana na região, há cerca de 100.000 anos, são seixos lascados unifacialmente, fragmentos de seixos, que mostram em suas bordas marcas resultantes da utilização pelo homem pré-histórico.
PEDRA FURADA II: 35.000 a 25.000 anos - Estas ferramentas, obtidas a partir de seixos, lascados mono ou bifacialmente, foram fabricadas para atender uma necessidade imediata, utilizando-se seixos de quartzo ou quartzito, matérias primas de qualidade inferior, difíceis de serem trabalhadas. Esses tipos de ferramentas, entretanto, têm uma longa duração temporal e dispersão espacial, pois continuam aparecendo sempre, em diferentes locais e até datas muito recentes.
PEDRA FURADA III: 25.000 a 14.000 anos - Fragmentos de seixos que registram as marcas de sua utilização em atividades como cortar, raspar, perfurar e moer.
SERRA TALHADA I: 14.000 a 10.000 anos - Em épocas mais recentes, as ferramentas passam a ser feitas com matéria prima de melhor qualidade, como o sílex. As peças foram obtidas por lascamento e modeladas por um retoque cuidadoso. As lesmas, cujo nome vem da sua semelhança com um pequeno molusco gastrópode, tem uma face inferior plana e o dorso convexo. Admite-se que eram utilizadas para raspar e aplainar objetos feitos de madeira. Aparecem também raspadores, ferramentas cujas marcas demonstram sua utilização. São encontradas as primeiras pontas de projétil, que poderiam ter sido utilizadas em lanças ou dardos, pois as pinturas rupestres mostram que os homens que viviam nesta região utilizavam propulsores e não arcos e flechas.
SERRA TALHADA II: 10.000 a 6.000 anos - Por volta de 10.000 anos atrás aparece a tecnologia do polimento da pedra. Machados com sulcos que permitiam uma sólida fixação ao cabo, são as primeiras peças polidas descobertas na região. Este machado, com marcas de desgaste causadas pelo uso, é o mais antigo testemunho do polimento da pedra, nas Américas. Concomitantemente, foi encontrado um fragmento de cerâmica próximo a uma fogueira datada com idade de 9.000 anos.
AGRESTE: 6.000 a 3.000 anos - Peças fortuitas, provavelmente feitas em um momento de necessidade imediata, continuam a ser toscas, utilizando matérias primas disponíveis no local.
AGRICULTORES CERAMISTAS: 3.000 anos - A presença da cerâmica é muito frequente em períodos mais recentes, ao lado dos machados semilunares.
VESTÍGIOS EUROPEUS: A partir do século XVII - Ano fim do século XVII colonos de origem europeia invadem a região e massacram todos os grupos indígenas. A sua presença está também marcada nos sítios arqueológicos, como estes fragmentos de louça inglesa, do início do século XX.

Quadro 02. Cronologia Cultural. FUMDHAM, 2007.



Foto 31: vitrine que apresenta a Cronologia Cultural da Serra da Capivara, FUMDHAM, 2012.

Atualmente a pesquisa prossegue sob responsabilidade do novo chefe da Missão Franco Brasileira, o arqueólogo francês Eric Boëda, que desde 2008 pesquisa o bloco testemunho do BPF para, com técnicas e procedimentos contemporâneos, encontrar evidências que ajudem a elucidar como foi a ocupação do homem não só na região, mas também em toda a América. Segundo Boëda, “toda uma cultura pré-histórica pode ser compreendida por esses cortes nos seixos, pelos quais entendemos a utilidade e os movimentos que o homem fazia ao segurá-los. Não preciso do cadáver, mas de sua obra, pela qual posso entender como ele pensava”.



Foto 32: projétil rabo de peixe em quartzo hialino. FUMDHAM, 2012.

Em relação ao percurso de visitação, a sala *watchout* proporciona a dispersão dos visitantes. O fluxo de visitação é novamente “estrangulado” ao sair-se dessa sala, na bifurcação realizada por uma estreita rampa que conduz às escadas que levam ao mezanino (sem indicações visuais ou sinalização que informe a existência de uma outra parte da exposição nesse espaço) e à sala dedicada à tecnologia, que representa o fim da exposição no espaço interno do museu e que, por sua vez encaminha o visitante para o espaço externo.

O Museu do Homem Americano segue a transposição do vocabulário das exposições de arte por conta da forma como a empresa Magnetoscópio comunica acervos: mediação multimedial, ausência de mediação humana e dramaticidade na iluminação.

Analisando a forma como os textos de parede se distribuem ao longo dos percursos físico e conceitual desenvolvidos, percebemos que eles são bastante densos no início e praticamente ausentes no final da exposição. E, se a curadoria deseja que o visitante apreenda a teoria da precocidade da ocupação das Américas, especialmente do solo piauiense, seria de fundamental importância que as principais provas documentais que corroboram a teoria fossem detalhadamente “mediadas”, ou comunicadas de modo eficiente. O curador detém um conhecimento que resulta das pesquisas realizadas na Área Arqueológica e que se desenvolvem em entrelaçamento com diversas áreas do conhecimento. Sua função é a escolha de objetos que possuam um valor associado à função de corroborar uma teoria, e que possuem uma função dentro da narrativa adotada pelo museu. *“He is also part of the dialectical process, so that each presentation of an object is a selective narrative, and the curator is engaging in a rhetorical act of persuasion, which has an uncertain outcome”*³⁰ (PEARCE, 1994. p. 27). A sala dedicada à tecnologia possui vários artefatos que poderiam ser utilizados para o “convencimento”, ou informação sobre a teoria, no entanto, isso não acontece. Sabemos que o desenvolvimento da exposição permanente foi fragmentário, mas isso não justifica esse lapso. A exposição, na Sala Tecnologia especialmente, parece abstrair-se da responsabilidade de informar a que vieram todos aqueles objetos e o descompasso entre as primeiras salas, hipermediadas, e esta última, pode revelar uma distinção de informações: ao público geral e leigo, as primeiras salas, ao público estudioso do tema, as duas últimas salas (morte e tecnologia) onde os objetos “falariam” por si mesmos a quem detém o conhecimento.

³⁰ “Ele também faz parte do processo dialético, de modo que cada apresentação de um objeto é uma narrativa seletiva, e o curador está envolvido em um ato retórico de persuasão, que tem um resultado incerto” (tradução nossa).



Foto 33: tronco de árvore, espaço externo, réplica de uma cena “adoração da árvore”. RMG, 2013.

Nas áreas externas do museu, existe uma expografia alojada sob os espaços das varandas que circulam o prédio principal, porém não é possível identificar uma proposição com partido museológico claro para o acervo ali mostrado (fotos 33, 34, 35 e 36). São blocos com gravuras retirados de sítios arqueológicos após o processo de escavação; antigas placas de sinalização do Parque que sofreram depredação; troncos de árvores derrubadas³¹ para retirada de mel e até mesmo um moedor de mandioca que foi doado à Fundação. Nem sempre os visitantes do museu percebem que estes objetos, embora estejam ali desarticulados com o discurso presente dentro do museu, fazem parte do conjunto total a ser mostrado.

³¹ Dizeres da placa do tronco mostrado na foto xx: “Onde estão os homens que me respeitavam? Uma onda de metal e pólvora os destruiu. Foram-se, mas deixaram seu tronco vivo: as atuais nações indígenas. Sua sabedoria de convívio com a natureza foi provada pelas centenas de séculos de povoamento do continente americano.” E dizeres da placa do tronco mostrado na foto xx: “Exemplo de má utilização dos recursos naturais. Este oiti, cuja altura total atingia 30 metros, foi derrubado no interior do Parque Nacional por uma pessoa que retirou cerca de 10 quilos de mel de uma colmeia que nele estava instalada. O tronco foi deixado abandonado. O valor do mel – cerca de R\$ 15,00. O valor da madeira perdida = cerca de R\$ 3.770,00. Sem considerar as perdas ecológicas.”



Foto 34: tronco de oiti encontrado derrubado na Toca do Inferno. RMG, 2013.



Foto 35: Raízes de Oiti. Toca do Inferno. RMG, 2013.



Foto 36: placas depredadas, mostradas na área externa do museu. RMG, 2013.

Porém, a contextualização mais completa de um objeto exposto no Museu do Homem Americano se encontra justamente no lado externo. São blocos de gravuras encontrados no Sítio do Meio e que foram transportadas para a área externa do museu após as ações de escavação do sítio e processo de adequação à visitação. A contextualização é dada por localização do sítio num mapa, texto explicativo e fotos das escavações (foto 37).



Foto 37: musealização de estrutura de fogueira, Sítio do Meio. FUMDHAM, 2012

Outro conjunto de gravuras com alguma contextualização é o da Toca da Extrema II, onde se disponibiliza texto explicativo que esclarece que o resgate e o transporte dos blocos remanescentes deram-se em 1997 devido à ação de caçadores no sítio arqueológico.

O que se percebe ao visitar o Museu do Homem Americano é uma certa fragmentação da narrativa de seu discurso curatorial. As salas pouco dialogam entre si, provavelmente porque foram criadas em tempos, e verbas, diferentes. O que as une é a pesquisa na Área Arqueológica Serra da Capivara, porém visualmente, elas possuem vários elementos expográficos divergentes, como as etiquetas e a tipologia da iluminação. Sob nosso ponto de vista, isso é bastante problemático num museu “autoexplicativo”, pois para o visitante, a leitura do espaço e das peças sofre interferência.

Da fala da pesquisadora Isabela Sanabria, após visita técnica às instalações do museu em outubro de 2012, concluímos que o Museu do Homem Americano se auto denomina autoexplicativo, porém está longe de atingir esse desígnio:

Já no MHA não há uma grande preocupação em produzir uma exposição de fácil compreensão. Apesar de os visitantes percorrem o museu autonomamente, o que lhes dá a liberdade de assimilar o conhecimento a seu próprio tempo e de sua própria maneira, não há a possibilidade de realizar questionamentos ou observações sobre dúvidas, pois não existem monitores dentro da exposição. As informações passadas através dos painéis e placas explicativas trazem por vezes palavras que dificilmente são utilizadas fora do meio acadêmico – como os termos “coprólito” e “lúdico” –, o que dificulta a compreensão dessa informação pelo público que não frequenta universidades. A situação se agrava no caso de visitas de crianças, que podem ficar desinteressadas ao deparar-se com termos incompreensíveis e textos muito longos. (SANABRIA, 2013)

A autora compara o Museu do Homem Americano, idealizado por Paulo Duarte na década de 1950, com o museu instalado no Piauí, projetos que divergem no que concerne ao relacionamento do público visitante com as informações expressas na expografia do museu:

A ideia de um museu autoexplicativo difere bastante dos projetos idealizados por Duarte. O intelectual valorizava os museus vivos, onde as pessoas pudessem interagir com as coleções, mas acreditava que todas as visitas deveriam ser acompanhadas de perto pelos pesquisadores e monitores, pois o principal objetivo do museu era difundir a ciência para a comunidade, atividade que seria melhor realizada com o acompanhamento e as explanações de profissionais qualificados. Ao mesmo tempo, valorizava a troca de experiências que acontecia entre a população e os pesquisadores, acreditando que o principal papel destes era modificar a sociedade. Por vezes, o próprio Duarte participou das visitas escolares que ocorriam ao pequeno museu criado no saguão do IPH. (Ibid. pág. 122)

E continua:

No entanto, a difusão do conhecimento desenvolvido através das pesquisas à população não é um dos objetivos principais da FUMDHAM. Como já demonstrado, apesar de disponibilizar uma estrutura moderna, interativa e esteticamente agradável, o Museu do Homem Americano não tem a preocupação de produzir uma exposição de fácil compreensão, o que dificulta a apreensão do conhecimento por parcelas da sociedade que não possuam muita instrução. Uma das soluções possíveis para amenizar esse problema seria a organização de visitas guiadas ou a disponibilização de um monitor que pudesse acompanhar os visitantes, mas tal proposta foge dos princípios que regeram a organização do MHA, criado para ser um museu autoexplicativo. Essa orientação impede que o público sane possíveis dúvidas ou possa assimilar informações complementares durante a visita, demonstrando que a difusão do conhecimento científico para a população não é um dos pontos priorizados pela instituição. (Ibid. p. 128)



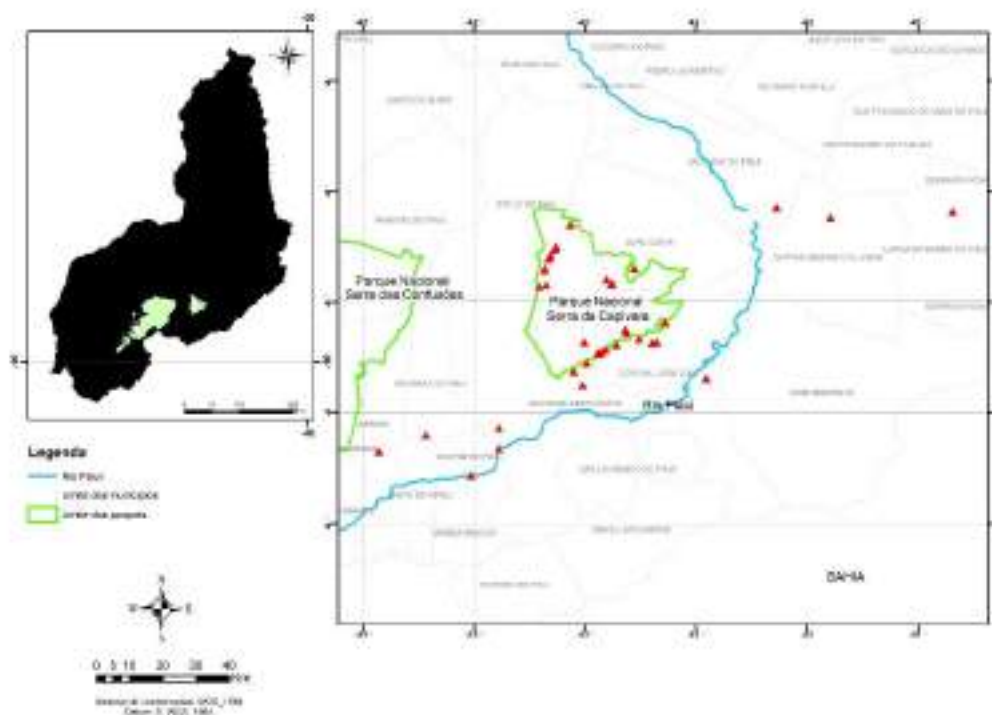
Foto 38: visita técnica dos educandos do Pró-Arte FUMDHAM ao CCSM, RMG, 2012.

O que ocorre com muita frequência é que para certos visitantes, para certos grupos e para certos eventos (tais como reportagens) os técnicos de cada laboratório se disponibilizam a realizar visitas técnicas altamente produtivas e informativas, organizando até coleções didáticas para tais fins (fotos 38 e 39). Isso nos leva a crer que o museu não é “autoexplicativo” e que esse esforço de mediação deveria ser deslocado dos espaços dos laboratórios para os espaços do museu, segundo a formalização de um Programa Educacional.



Foto 39: visita técnica dos Educandos do Pró-Arte FUMDHAM ao CCSM, RMG, 2012.

Outro ponto de crítica é a seleção das peças expostas. O Museu possui uma coleção de 920 mil peças, porém não elucida como se deu a escolha do material exposto, nem os critérios para tal.



Mapa 05: Localização dos sítios das peças da exposição permanente atual do MHAM, Geoprocessamento FUMDHAM, 2013.

Em relação às pessoas que trabalham no Museu, duas funcionárias recepcionam o visitante. São elas as responsáveis por ligar e desligar todos os aparatos; vender os bilhetes de entrada, sanar dúvidas, acompanhar os visitantes nos espaços internos e controlar o fluxo de entrada de pessoas na exposição. São elas que nos informam que o museu é “autoexplicativo”. O Museu também conta com dois seguranças e duas pessoas encarregadas da limpeza, funcionários terceirizados disponibilizados pela UNIVASF. A bilheteria funciona das 9h às 17h de terça a domingo, podendo o visitante permanecer mais uma hora após o encerramento da venda dos bilhetes. Os ingressos custam R\$ 15,00 e é oferecido desconto de 50% para estudantes (maiores de 18 anos é obrigatória a apresentação de carteirinha de estudante). Existe gratuidade para idosos. Às terças e quartas-feiras o acesso é gratuito para escolas públicas. Não existe uma política de gratuidade para moradores locais.

O Museu possuiu ainda loja de souvenirs, conveniada com a Cerâmica Serra da Capivara, lanchonete e um anfiteatro para exposições temporárias e apresentações culturais ao ar livre. Possui também um auditório com capacidade para 150 pessoas, com estrutura de som, luz e ar-condicionado, e é utilizado para seminários congressos e eventos afins.

Thomas Krens, ex-diretor da Fundação Solomon R. Guggenheim, em Nova Iorque, e atualmente Conselheiro Sênior para Assuntos Internacionais do Guggenheim, em palestra em São Paulo, disse que “um museu – e por extensão as instituições culturais – sintonizado com os novos tempos precisa atrair o público com cinco divertimentos: grandes coleções permanentes, grandes exposições especiais, grande arquitetura, espaço para alimentação e oportunidades para fazer compras”. Guardadas as proporções devidas, o Museu do Homem Americano, ao fazer parte do sistema de turismo do Polo das Origens³², contribui para o desenvolvimento das metas do Governo Federal no âmbito do turismo cultural e sustentável, porém ainda está aquém de oferecer os serviços correlatos citados por Krens: sua loja é bem aparelhada, porém seus produtos não são personalizados nem exclusivos, nem há souvenirs disponíveis para compra; e a lanchonete não gera divisas a ponto de receber um investimento que a qualifique.

³². O Programa de Desenvolvimento do Turismo é um programa implementado pelo Governo Federal, por meio do Ministério do Turismo (MTUR), que visa aumentar a capacidade de competição dos destinos turísticos brasileiros e consolidar a política turística nacional. O Polo das Origens, no Estado do Piauí, está sendo implementado com vistas a torna-lo um destino turístico competitivo, propondo um conjunto de projetos e ações que facilitem a solução dos problemas estruturais que afetam o desenvolvimento do turismo na região, aumentem a competitividade de seus produtos e atrativos turísticos, e promovam o desenvolvimento da região de forma sustentável, criando um ambiente favorável ao investimento privado e ampliando as oportunidades de geração de empregos e renda à população local. O Parque Nacional Serra da Capivara, por sua infraestrutura turística e fama nacional e internacional, faz parte desse destino e é complementado pelo Museu do Homem Americano.

2.5 O Parque Nacional Serra da Capivara como Museu

Tratamos do Museu do Homem Americano como instituição formal, tradicional, ortodoxa, automeçada museu, com características que o senso comum identifica como museu³³: prédio, exposição, objetos sendo mostrados a um público, reservas técnicas, pesquisa. Agora trataremos de uma ideia de museu mais sutil e mais contemporânea: o Parque Nacional Serra da Capivara (foto 40) como Museu.

A 8ª Assembleia Geral do ICOM, realizada em Monique em 1969, incluía o termo reservas naturais em sua definição de museu:

Article 3. ICOM shall recognize as a museum any permanent institutions which conserves and displays, for purposes of study, education and enjoyment, collections of objects of cultural or scientific significance. Article 4. Within this definition shall fall: exhibition galleries maintained by public libraries and collections of archives, historical monuments and parts of historical monuments or their dependencies, such as cathedral treasuries, historical, archaeological and natural sites, which are officially open to the public, botanical and zoological gardens, aquaria, vivaria, and other institutions which display living animals, nature reserves³⁴. (BOYLAN, 1998)

Já a Lei nº 9.985 de 18 de julho de 2000, que regulamenta o artigo 225 da Constituição Federal e institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza apresenta a seguinte definição para Parque Nacional:

Art. 11. O Parque Nacional tem como objetivo básico a preservação de ecossistemas naturais de grande relevância ecológica e beleza cênica, possibilitando a realização de pesquisas científicas e o desenvolvimento de atividades de educação e interpretação ambiental, de recreação em contato com a natureza e de turismo ecológico. (BRASIL, 2000).

Comparando-se as finalidades dos parques nacionais brasileiros à definição de museu do ICOM, percebemos que ambos são afins, os conceitos coincidem quanto às funções que ambas as instituições, museu e parque nacional, podem desempenhar, o que a ideia de que esta tipologia de unidade de conservação é efetivamente um museu, porque contempla os critérios definidos pelo ICOM para a definição de museu, quais

³³ Na definição do ICOM, museu é "uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade" (ICOM, 2001).

³⁴ "Artigo 3. O ICOM deve reconhecer como um museu quaisquer instituições permanentes que conservam e exibem, para fins de estudo, ensino e lazer, coleções de objetos de importância cultural e científica. Artigo 4. Esta definição abará galerias de exposição mantidas por bibliotecas públicas e coleções de arquivos, partes de monumentos históricos ou suas dependências, como tesouros de catedrais, sítios históricos, arqueológicos e naturais, que são oficialmente abertos ao público, jardins botânicos e zoológicos, aquários, viveiros e outras instituições que exibem animais vivos, reservas naturais". (tradução nossa).

sejam, a visitação pública, a pesquisa, a conservação, e a comunicação. (BELIANI, 2012).



Foto 40: Placa ICMBio, guarita BPF, RMG, 2013.

O Parque Nacional Serra da Capivara agrega além de paisagens de extrema beleza cênica, uma parcela da biodiversidade do bioma caatinga (patrimônio genético), parte do patrimônio arqueológico (fósseis humanos e indústria lítica) que representa contribuição fundamental para o debate sobre a ocupação humana das Américas. Além disso, todo o acervo de artefatos da cultura material dos povos pretéritos encontrados na Área Arqueológica Serra da Capivara (registros rupestres, pinturas e gravuras, associados também a indústria lítica), representam possibilidade de reconstituição do modo de vida das populações pré-históricas se colocado na sua dimensão de meios materiais de produção dessas populações. O Parque Nacional Serra da Capivara se configura como museu também na medida em que nele se agregam várias camadas patrimoniais.

A primeira, e mais óbvia, é sua paisagem, que agrega formações geológicas importantes ao domínio morfoclimático da Caatinga, sendo a única unidade de conservação do tipo parque nacional inteiramente desse bioma. Porém, devido às condições de relevo e solo locais, o Parque Nacional possui parcelas de florestas relictuais encravadas em seus boqueirões, composta de árvores tropicais, sobrevivendo ali devido à umidade que existe entre as rochas.

Podemos considerá-lo também como museu vivo. Além do acervo de espécies vegetais que possui, o Parque Nacional é o reduto de uma fauna típica da caatinga, incluindo espécies endêmicas (foto 41). Segundo dados da FUMDHAM, foram registradas durante as pesquisas, 37 espécies de mamíferos não-voadores, 24 de morcegos (que são os únicos mamíferos voadores); 207 espécies de aves; 19 de lagartos, 17 de serpentes e 17 de jias e sapos. Estes números não são definitivos; novas espécies são encontradas com frequência e, alguns grupos ainda são pouco conhecidos.



Foto 41: Lagartixa-de-lajedo (*Tropidurus helenae*), FUMDHAM, 2009.

Outra camada patrimonial relacionada ao Parque Nacional Serra da Capivara diz respeito ao patrimonial cultural pré-histórico ali presente. Esta unidade de conservação obedece ao critério iii da Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural/UNESCO, firmado na cidade de Paris em 1972, qual seja “iii. Aportar um testemunho único ou excepcional de uma tradição cultural ou de uma civilização ainda viva ou que tenha desaparecido” (UNESCO, 1972). Dessa forma:

The Serra da Capivara National Park bears exceptional testimony to one of the oldest populations to inhabit South America. It constitutes and preserves the largest ensemble of archaeological sites, and the oldest examples of rock art in the Americas. Moreover, the iconography of the paintings allows us to identify information about the region's early peoples³⁵. (UNESCO, 1991)

³⁵ “O Parque Nacional Serra da Capivara é um testemunho excepcional das populações mais antigas que habitam a América do Sul. Constitui-se e preserva o maior conjunto de sítios arqueológicos e os mais



Foto 42: Sítio BPF, detalhe do painel de registros rupestres. Adolfo Yokuiama, 2013.

Segundo dados da Fundação Museu do Homem Americano, até o ano de 2012, foram cadastrados 1.028 com registros rupestres, sendo 735 sítios com pinturas, 206 com pinturas e gravuras e 87 somente com gravuras. Os registros rupestres (fotos 42 e 43) representam um testemunho das transformações culturais empreendidas pelos grupos étnicos que habitaram a região da Serra da Capivara:

Pode-se observar a evolução dos registros gráficos rupestres mediante a identificação de mudanças nas técnicas de pintura ou de gravura empregadas, mas também nas variações dos temas e na maneira como eles são representados. Essas mudanças não são resultado do acaso, mas de uma transformação social gradativa que se manifesta em diferentes aspectos da vida dos grupos humanos, entre os quais está a prática gráfica. (FUMDHAM, 2015)

antigos exemplos de arte rupestre nas Américas. Além disso, a iconografia das pinturas nos permite identificar informações sobre os primeiros povos da região” (tradução nossa)

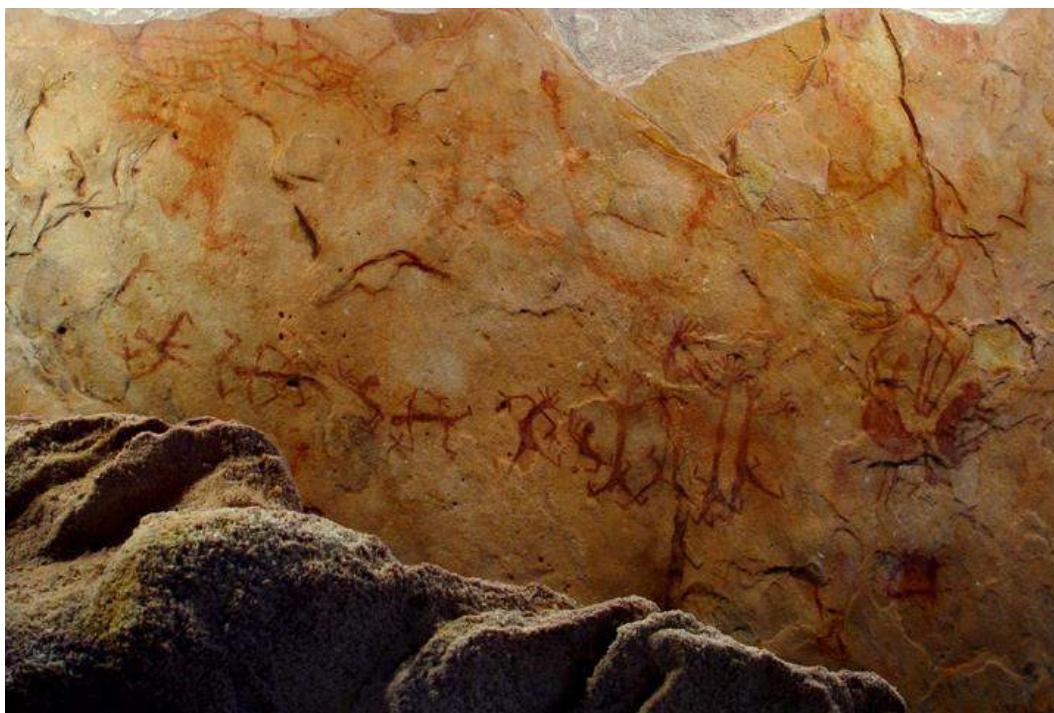


Foto 43: detalhe do painel, Toca da Extrema II. FUMDHAM, 2010.

Uma parte do acervo do Parque Nacional Serra da Capivara tem cunho histórico. Trata-se da ocupação maniçobeira, já descrita no início deste capítulo. A Fundação Museu do Homem Americano instalou trilhas interpretativas históricas sob o nome de "No Rastro da Maniçoba". Visam reconstituir a história da ocupação colonial da região. A primeira delas foi instalada na fazenda Jurubeba (fotos 44 e 45), na parte sul do Parque Nacional:

As terras foram ocupadas para a implantação de uma economia baseada na criação de gado. Durante muito tempo, as terras da fazenda Jurubeba foram utilizadas para a pecuária e a agricultura de subsistência. A Trilha Interpretativa da Fazenda Jurubeba fornece informações sobre o meio ambiente e a cultura do homem do sertão nordestino, e foi instalada para que o visitante e o morador local conheçam e respeitem este patrimônio histórico da região. (FUMDHAM, 2008)

Ao exemplo da Trilha Interpretativa da Fazenda Jurubeba, a FUMDHAM, com verbas da Petrobras Cultural, recentemente abriu a Trilha Interpretativa Caminhos dos Maniçobeiros na Serra Branca (fotos 46 e 47):

Trata-se de ações que incluem a restauração e conservação, e que estão sendo executadas para a preparação turística dos sítios arqueológicos ocupados por maniçobeiros na Serra Branca, Parque Nacional Serra da Capivara; a publicação do livro "Os Maniçobeiros do Sudeste do Piauí" e de um Jogo de Tabuleiro Educativo, baseado nas gravuras rupestres existentes nas rochas presentes nos Sítios Arqueológicos localizados na Trilha. Já o Programa de Capacitação habilita os Condutores de Visitantes do Parque para a especificidade

da Trilha e outras ações de educação patrimonial. (OLIVEIRA et al, 2013)



Foto 44: Casa do Neco Coelho, Trilha Jurubeba, PNSC, FUMDHAM, 2013



Foto 45: Vitrine com objetos, Trilha Jurubeba, PNSC, FUMDHAM, 2013.



Foto 46: Placa interpretativa Trilha Caminhos dos Maniçobeiros, FUMDHAM, 2015.

A instalação dessa trilha interpretativa e as demais atividades realizadas procura estabelecer uma ligação entre a memória do período da extração do látex da maniçoba ao imaginário das pessoas, no sentido de impedir o desaparecimento dos vínculos entre descendentes de maniçobeiros e os locais de suas práticas, existentes no interior do Parque Nacional Serra da Capivara, intensificando a valorização do peculiar modo de vida destas pessoas, ações que expandem a memória social dessa práxis para as novas gerações, garantindo aos descendentes desse grupo social seu direito à cultura e à memória. (Oliveira et al, 2013).



Foto 47: Toca do João Sabino antes de sua restauração, RMG, 2013.

A formalização de Parques Nacionais pela legislação e, a partir daí, no imaginário das pessoas que a ele se relacionam, é uma das maneiras de se perceber as relações entre as pessoas e a natureza, porque advém de uma normalização restritiva que delimita e separa do mundo social a natureza. Já a aproximação do museu à ideia de parque nacional, resgata a percepção do lugar como patrimônio, que assume valor e que se deve proteger e conservar. Para Scheiner, “*museu é processo, e não produto cultural: está em contínua mutação, dá-se no instante, define-se na relação - sendo capaz de representar, simultaneamente, os planos de realidade do Mesmo e do Outro, em todas as suas manifestações*” (SCHEINER, 2005), então, a configuração do parque nacional como museu, se dá quando aquele ao mesmo tempo ativa o território, atinge e é permeável para além de suas fronteiras, e se reveste das ações intrínsecas da musealização.

A musealização é um processo científico que, de acordo com o ICOM:

Necessarily includes the essential museum activities: preservation (selection, acquisition, collection management, conservation), research (including cataloguing) and communication (via exhibition, publications,

etc.) or, from another point of view, the activities around the selection, collection and display of what has become musealia³⁶. (ICOM, 2010)

A musealização, como processo dinâmico específico do campo museológico, se constitui como o processo do Museu, e engloba ações definidas, tais como coletar, documentar, conservar, interpretar e difundir registros do Real como testemunhos do homem e do seu meio (SCHEINER, 2011):

Assim, o ato de musealizar pressupõe a atribuição de um significado capaz de conferir a esses monumentos e outros registros de natureza um valor documental ou representacional, como bem a ser mantido no presente e para o futuro, como um sinal de vida, de harmonia, de sustentabilidade. (BELIANI, 2011)

O território musealizado pelo Parque Nacional Serra da Capivara, ativador do processo de musealização, passa a ser ressignificado pela valoração do patrimônio ali existente, passa a unir as pessoas habitantes do território por outras junções, mesmo que a priori exógenas, englobados agora em um novo processo identitário e pertencentes a novas cadeias produtivas advindas do processo de musealização.

O que se percebe no caso do Parque Nacional Serra da Capivara é uma interpenetração dos campos, arqueologia, museologia e arquitetura voltada para o turismo. O próprio processo de documentação da atividade arqueológica constitui em si mesmo o início do processo de documentação museológico, embora nem sempre os campos comunguem os mesmos termos e seus significados.

Após a escavação do sítio, no Parque Nacional Serra da Capivara ele é preparado para receber a visitação do público e para que seja conservado no tempo futuro (fotos 48, 49, 50 e 51). Essa preparação consiste na consolidação de paredes e instalação de infraestrutura turística: passarelas, corrimãos, demais estruturas necessárias, e sinalização.

³⁶ Necessariamente inclui as atividades essenciais de museus: preservação (seleção, aquisição, gerenciamento de coleções, conservação), pesquisa (incluindo catalogação) e comunicação (via exposições, publicações, etc.) ou, de outro ponto de vista, as atividades em torno da seleção, recolha e exibição do que se tornou musealia. (tradução nossa)



Foto 48: Toca do Boqueirão da Pedra Furada, RMG, 2010.



Foto 49: Toca do Vento, RMG, 2010.



Foto 50: Centro de Visitantes Parque Nacional Serra da Capivara, RMG, 2010.



Foto 51: Passarelas, Toca do Pajáú, Adolfo Yokuïama, 2012.

Atualmente, a infraestrutura para visitação é composta por 126 sítios arqueológicos abertos ao público; 30 guaritas de entrada com guarda permanente, sendo 9 abertas ao público, rádio de comunicação e toaletes; um Centro de Visitantes com auditório com capacidade para 50 pessoas, exposição de fósseis de animais pré-históricos da região, loja de souvenirs, e uma lanchonete; 300 km de trilhas de piçarra, com canaletas para escoamento de água, e, em sua maioria, liberadas para carros pequenos; mais de 100 km de trilhas para pedestres; placas de sinalização e placas interpretativas (em alguns sítios); e cerca de 16 sítios são considerados, pela FUMDHAM e pelo IPHAN, adaptados para deficientes físicos ou com mobilidade reduzida (FUMDHAM, 2010).

Stella Maria Sousa Carvalho realizou rigorosa inspeção nos sítios arqueológicos para verificar a qualidade e a eficácia em termos de acessibilidade da infraestrutura turística instalada no Parque Nacional Serra da Capivara. Em artigo publicado em 2012,

sua análise revelou que que somente 30% dos sítios pesquisados são parcialmente adaptados, o que corresponde a 12% do total de sítios abertos à visitação pública e que nem todos os tipos de deficiência são contemplados:

As únicas adaptações existentes são encontradas em 16 sítios arqueológicos (12% do total de sítios abertos ao público), voltadas principalmente para cadeirantes. Nestes locais, foram instaladas algumas melhorias na acessibilidade dos sítios, como: trilhas de acesso com pavimentação em cimento, rampas de acesso às passarelas de observação e locais de manobras das cadeiras de rodas. Porém, constatou-se que estas adaptações, que foram entregues em abril de 2006, pelo IPHAN e pela FUMDHAM, não atendem todas as recomendações exigidas pela NBR 9050:2004, da ABNT, e nem pelos Decretos Federais nº 914/1993 e nº 5.296/2004, no que diz respeito à largura de calçadas e balcões de atendimento, estacionamento, sanitários, entre outros. (CARVALHO, 2012)



Foto 52: detalhe do painel. Toca do Salitre. RMG, 2012

Para sítios fora dos limites do Parque Nacional Serra da Capivara, o IPHAN destina verbas para a sua proteção e conservação periódicas. Ao serem identificados, geralmente com a colaboração do proprietário da área, o sítio sofre ações de conservação e proteção. O cercamento e a identificação são as ações mais corriqueiras, sendo que alguns deles possuem também placas de contextualização. No entanto, os sítios fora dos limites do Parque ficam à mercê também da dotação de verbas do Instituto. Geralmente o IPHAN, através do escritório técnico de São Raimundo Nonato/PI, numa das formas possíveis de se enfrentar essa necessidade, percebendo

uma boa quantidade de novos sítios, elabora um estudo e abre editais públicos de livre concorrência para a realização das obras. A empresa vencedora apresenta projeto respondendo aos editais. Assim, o “pacote” de sítios sofre ações de proteção de uma única vez, segundo um cronograma de atividades e um plano de metas. O IPHAN, então, fica encarregado do monitoramento desses sítios.



Foto 53: Infraestrutura de visitação da Toca do Estevo, FUMDHAM, 2013.

A atividade dos condutores de visitantes³⁷ do Parque Nacional é fundamental para a utilização destes sítios como área de visitação, e funcionam como os principais informantes caso o sítio sofra alguma alteração, lembrando-se que o rigor das secas na caatinga e a violência das chuvas na internada podem causar sérios danos aos equipamentos instalados. Regularmente, as três instituições responsáveis pela gestão do Parque Nacional Serra da Capivara (ICMBio, IPHAN e FUMDHAM), realizam cursos de atualização para os condutores, apresentando os novos sítios. A Toca do Salitre (São Raimundo Nonato) e o Toca do Estevo (João Costa) são exemplos de sítios que receberam investimentos do IPHAN e que são constantemente visitados. Esses dois sítios, particularmente, são extremamente importantes no que se refere à qualidade de

³⁷ O acesso ao Parque Nacional Serra da Capivara é permitido somente com o acompanhamento de um condutor de visitantes credenciado. A Associação de Condutores de Visitantes Ecoturísticos do Parque Nacional Serra da Capivara/ACOVESP, foi criada em 1999 e conta com 51 associados e 30 condutores ativos (CAVALHO, 2012)

suas pinturas rupestres (fotos 52, 53, 54 e 55). Porém, outros sítios com pinturas menos exuberantes carecem dessa atenção.



Foto 54: Trabalho de conservação. Toca do Estevo. FUMDHAM, 2013.



Foto 55: Detalhe do painel. Toca do Estevo. FUMDHAM, 2012.

Estes sítios externos ao parque, que passaram por ações de cercamento e identificação tem sua visitação pública “contralada” pelo proprietário das terras. Considera-se que nestes sítios, existe um risco potencial de destruição ou de descontextualização dos vestígios arqueológicos. Se, por um lado, a visitação contínua

pode acarretar impactos negativos ao patrimônio nele existente o abandono do sítio é problemático (foto 56).



Foto 56: infraestrutura de proteção sob ação natural. Veredão VI. IPHAN, 2012.

Para o escopo de nossa pesquisa, consideramos que parte dos sítios externos à unidade de conservação podem ser abarcada no conceito de museu aplicado ao Parque Nacional Serra da Capivara. Das categorias básicas do Museu, preservação, pesquisa e comunicação, a primeira delas é contemplada pela própria ação do IPHAN.

A pesquisa é feita de acordo com os projetos das instituições e pesquisadores, uma categoria inconstante, portanto. Já a comunicação é feita no momento em que o visitante está diante do fenômeno musealizado, na presentidade do sítio. Se museu é um fenômeno, que se dá na sincronia de três categorias, então estes sítios, particularmente, se configuram “eventualmente” como museu, na circunstância específica da visita.

CAPÍTULO 03
ACREDITAMOS QUE É

Neste capítulo, problematizamos a Educação no Museu para depois apresentar sua especificidade. Descrevemos os procedimentos básicos da curadoria de vestígios materiais pré-históricos empreendida pela FUMDHAM, fazendo uma breve contextualização histórico-metodológica da mesma, considerando as especificidades do objeto arqueológico. Para o escopo de interesse dessa dissertação, investigamos brevemente dois tipos de vestígios: líticos e esqueletos humanos. Posteriormente, realizamos um estudo da sincronicidade simbólica entre esses vestígios e a contemporaneidade, para posteriormente, numa transposição possível de um dos eixos da Abordagem Triangular para o ensino/aprendizagem da arte para a arqueologia, aplicarmos a transposição de abordagem epistemológica da Arte para esses objetos quando realizamos a leitura de um artefato lítico aplicando uma metodologia de leitura de obra de arte,

3.1 Patrimônio e Museu

A constituição da ideia de Patrimônio perpassa os séculos, imbricando-se mesmo ao conceito de Cultura e à história das Civilizações. Na modernidade, a configuração sócio-política dada pelos Estados Nacionais se dá concomitantemente ao desenvolvimento do comércio trans-europeu e das atividades econômicas que beneficiaram a permanência de um status quo contraditório, que terá seu colapso com a Revolução Francesa e a derrocada do Estado Absolutista. Dois movimentos antecessores ao Museu se encontram durante a Era Moderna: a valorização simbólica e econômica de objetos do passado e a coleção de uma multiplicidade de objetos representativos das realizações humanas, e aqueles tidos como raros ou estranhos, a partir da expansão das rotas e mercados mundiais.

Da Revolução Francesa, em seus fluxos e contrafluxos de iconoclastia, destruição, restauração, e de medidas protecionistas, herdamos a noção ocidental de monumento histórico, aquilo que foi construído a montante do tempo, e as práticas de conservação que lhe são associadas. O museu, enquanto organização e instituição moderna, surge da experiência da ruptura do tempo contínuo provocada pela Revolução Francesa e da conseqüente crise da memória: a conexão orgânica do passado e a descoberta do tempo histórico dadas pelas aceleradas mudanças em estruturas sociais, até então estáveis, ocasionam o surgimento do museu: “o museu é um sintoma da crise da memória, resposta possível à crise da memória, e não fruto da descoberta da memória” (MENESES, 2007).

A Modernidade tem se desdobrado na sombra dos ideais conquistados pela Revolução Francesa e o projeto filosófico e político do Iluminismo, permeado pela vontade de democratizar o saber e de torná-lo acessível a todos, tornam os bens nacionalizados públicos, destinados agora a novos usuários, proporcionando o contexto do surgimento da concepção de Museu como instituição pública e como um dos instrumentos de preservação do passado, tendo por função intrínseca servir à instrução da nação (CHOAY; 2006, pág. 101). Percebe-se assim que o caráter educativo dos museus sempre esteve presente no curso de sua constituição recente.

A ênfase dada à acumulação de objetos atinge hoje uma escala planetária (Ibid., pág. 11) e a ampliação dos significados dados à palavra Patrimônio revela antes a dificuldade de sua definição que o consenso semântico. Segundo Françoise Choay, “a tripla extensão – tipológica, cronológica e geográfica – dos bens patrimoniais é acompanhada pelo crescimento exponencial de seu público” (Ibid., pág. 15). Este cenário dará ao Museu contemporâneo a emergência de interfaces de mediação que implicam no binômio exposição/educação, intrínseco às práticas patrimoniais e, possivelmente, para além das relações da Comunicação no Museu.

3.3 Educação e Desescolarização dos Museus

O que diferencia a educação realizada no Museu daquela realizada na Escola?

Reis e Pinheiro (2009) identificam a pedagogia e a didática como eixos transversais que podem perpassar as “atividades museísticas”, sendo o entendimento daquelas, vitais a todos os profissionais envolvidos na cadeia operatória do Museu:

Os museus, entendidos mais recentemente como um serviço público e centro de investigações e estudos mais complexos e variados, trazem em si mesmos a necessidade de transformações e inovações que passam pela pedagogia e pela didática de ensino, a fim de servirem como eixo transversal a ser impresso em todas as ações museísticas, bem como a necessidade de formação educativa de todos os profissionais que por ali circulam com suas práticas específicas.

A educação, numa abordagem de sua dimensão escolar, é aquela que “toma por ênfase o cognitivo e que demanda projetos disciplinadores e controlistas, pouco emancipatórios e, menos ainda, voltados à construção de uma educação cidadã e holística, conforme evidenciam as ideologias que por ela perpassam, bem como as políticas públicas que a organizam e administram” (Ibid., pág. 36). Assim, a educação que se pretende construir no museu na contemporaneidade, radicalmente se afasta de seu caráter colonialista:

Penso que para as ações educativas no museu apropriadas ao século XXI, uma transformação radical (pela raiz) se faz mister, arrancando-as aos conformismos pela ação de reconstrução\desconstrução dos modos como se articulam controle e libertação, na medida em que tais processos ainda se mantêm intactos. Ou seja, o silenciamento dos marginalizados nas opressões coloniais continuam presentes sob novas formas de exclusão. É, a partir desse pensamento que assumo em Boaventura de Sousa Santos os conceitos de descolonização, de sociologia das ausências e das emergências como premissas que contribuem para indicar a importância de descolarizar as práticas educativas nos museus, descolonizando-as. (Id., 2011)

Dessa forma, para as autoras, um projeto de educação no museu não pode abster-se de reinventar-se sob um caráter político, crítico e consciente, que compartilha com seus públicos o desígnio da práxis:

trata-se de construir uma educação museológica libertadora, cujo conteúdo e metodologias tenham por base a própria práxis dos educandos, fundamentada nas suas experiências e vivências constitutivas na realidade vivida, que se precisa resgatar ao senso comum, situado em meio às visões fragmentárias e ilusórias do real, produto da própria interiorização de conhecimentos e sentimentos calcados através de uma ideologia adversa; e reconstruir, reelaborando-a em sua dimensão de totalidade e criticismo. Queremos, inclusivamente, deixar claro que não nos deixamos cair na falsa ideia desenvolvimentista que coloca a educação, a “boa” educação, como panaceia para todos os problemas de descentração intelectual, moral, afetiva, social, ética, estética e ecológica. (Ibid., pág. 37).

Para Silva (2007, p. 130): “Uma perspectiva pós-colonial [...] não separa questões de conhecimento, cultura e estética de questões de poder, política e interpretação”.

Estamos vivendo no espaço hegemônico do liberalismo e do capitalismo. Visões alternativas ou contrapostas à visão liberal/capitalista são reprimidas a ponto de desaparecer da imaginação e do pensamento, implicando em que conceitos como “igualdade e justiça social recuem no espaço de discussão pública e cedam lugar às noções redefinidas de produtividade, eficiência, “qualidade”, colocadas como condição de acesso a uma suposta modernidade” (Id., pág. 9).

Como se ensina e se aprende num museu, reconhecido como lugar onde a aprendizagem se dá espontaneamente e num tempo expandido durante a vida das pessoas? Segundo Marandino, “as experiências vivenciadas se projetam para além do deleite e da diversão”.

Outro ponto importante diz respeito à especificidade do objeto arqueológico pré-histórico musealizado. A cultura material de povos pretéritos que estes objetos representam, guarda por inferência também seu aspecto intangível. Também é

relevante saber que a arqueologia brasileira foi por muito tempo uma construção colonizadora, que expatriava acervos e produzia narrativas de cunho ideológico sobre o passado paleoindígenas e pré-colonial indígena brasileiro.

Pois se pretendemos a preservação do patrimônio arqueológico pré-histórico brasileiro há que se desvendar esses discursos no campo da arqueologia e também no trabalho da educação no museu, lugar fenomênico destes acervos.

A Educação no Museu também pode carregar uma carga normativa e um discurso colonizador ao tomar como pressuposto e sem negociações a imposição não mediada desses acervos como naturalmente pertencentes ao lastro patrimonial das pessoas ao não reconhecer a ausência de *links* culturais entre objetos e pessoas.

A pesquisa arqueológica pré-histórica no Brasil dá-se em sítios onde as populações se sobrepõem aos territórios dos achamentos e sua vinculação se dá por convivência e coexistência. Na maioria das vezes, tais sítios correspondem a abstrações ininteligíveis ou são fonte de interpretações vernaculares dos fenômenos pré-históricos.

A legislação brasileira e a pesquisa arqueológica interpretam os achamentos e os sítios como bens patrimoniais, passíveis de proteção. Proteção que é executada como afastamento e expropriação.

A preservação de nosso passado pré-histórico perpassa a apropriação simbólica dos bens a que se refere. A apropriação simbólica diz respeito a dimensão simbólica dos objetos e a identificação destes com as pessoas, os diversos grupos sociais a que dizem respeito, numa dimensão local, em microescala, e numa dimensão “nacional”, em macro escala. Esses objetos acabariam por constituir, assim, a geosimbologia dos lugares. No entanto, em decorrência do modo como a arqueologia opera hoje, ao retirar do local do “achamento” os artefatos e objetos, inviabiliza-se a apropriação simbólica, o processo de posse simbólica do patrimônio arqueológico e sua conseqüente valorização e proteção.

3.4 A partir do Museu

As especificidades da educação no museu implicam num tipo de educação específica, nomeada como educação não formal (MARANDINO et al, 2004), referindo-se ao o objeto, o tempo, o espaço e a linguagem que, apesar de presentes na Escola ou em qualquer outro espaço educativo, ganham contornos próprios nos museus.

O documento da UNESCO, de 1972, “*Learning to be – The Faure Report*”, que estabelece as metas quanto à “educação ao longo da vida” (*lifelong education*) e à “sociedade de aprendizagem” (*learning society*), influenciou uma divisão já visível do sistema educacional em três categorias, descritas por Combs, Prosser e Ahmed, em 1973 (apud SMITH, 1996), como:

- educação formal: sistema de educação hierarquicamente estruturado e cronologicamente graduado, da escola primária à universidade, incluindo os estudos acadêmicos e as variedades de programas especializados e de instituições de treinamento técnico e profissional.

- educação não-formal: qualquer atividade organizada fora do sistema formal de educação, operando separadamente ou como parte de uma atividade mais ampla, que pretende servir a clientes previamente identificados como aprendizes e que possui objetivos de aprendizagem.

- educação informal: verdadeiro processo realizado ao longo da vida em que cada indivíduo adquire atitudes, valores, procedimentos e conhecimentos da experiência cotidiana e das influências educativas de seu meio – na família, no trabalho, no lazer e nas diversas mídias de massa.

Segundo Martha Marandino,

As instituições culturais contribuem para a educação ao longo da vida das pessoas (numa perspectiva de aprendizagem não formal, construtiva e crítica). São locais que participam da formação cultural dos indivíduos. Museus possuem, portanto, um caráter pedagógico que se expressa nas ações do seu Setor Educativo. (MARANDINO, 2008)

A aprendizagem do ponto de vista da educação não formal trata do direito político de todo cidadão à Educação e à Cultura, incluindo-se aí o direito à democratização dos espaços culturais formais.

A Indústria Cultural é pautada por uma agenda de eventos variados (exposições, palestras, excursões, aulas, cartilhas, livros, oficinas) destinada aos diversos públicos consumidores de Cultura. Ao Museu cabe a intenção de criar espaços de reflexão sobre temas como patrimônio, memória e identidade, onde os objetos são entendidos como pertencentes a contextos específicos, resultantes de tempos, espaços e relações sociais vinculadas às realidades sociais e econômicas das sociedades.

Para responder àqueles programas da UNESCO³⁸, e em escala federal, aos programas governamentais, uma ampla metodologia de Educação Patrimonial é idealizada, partindo dos objetos como fonte de conhecimento. Em sua aplicação, corre-se o risco de propor modelos deficitários, onde o público, considerado leigo a priori, não participa da gênese dos processos comunicativos.

Muito antes, Mario de Andrade, autor do anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, quando criou o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, que funcionou de 1936 a 1938, promoveu expedições de pesquisa e registro de manifestações folclóricas, exposições pedagógicas, exposições coletivas e artes plásticas, concertos gratuitos no Teatro Municipal e em bairros operários e idealizava a formação um Museu Histórico da cidade de São Paulo e um Museu de Reproduções, o que salientava a importância do caráter pedagógico dos museus e das imagens para a educação do povo:

O plano de um museu de reproduções (não viabilizado) era alguma coisa absolutamente nova para a época. Com ele pretendia-se colocar ao nível das populações a produção artística consagrada pela civilização ocidental, esse plano trazia para o mundo museológico uma discussão inovadora, à medida que desmitificava o original e elevava a réplica (ou reprodução) à condição do objeto museal. Essa proposta valorizava o conteúdo informativo dos objetos reproduzidos, em detrimento de um valor de aura que estaria cercado o original. (CHAGAS, 1998: 71)

Rodrigo Melo Franco de Andrade, durante a longa gestão de frente ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN³⁹, de sua criação até a década de 1960, assinalava em artigos e discursos a importância da educação na preservação do

³⁸ Em 1958, no Rio de Janeiro, é realizado o Seminário regional de la Unesco sobre la función educativa de los Museos, como parte de uma série de encontros para disseminar o papel educativo dos museus: “Una de las finalidades principales de la Unesco al contribuir al desarrollo de los museos ha sido fomentar los programas educativos de éstos, ya que constituye el medio más eficaz para presentar al público, las colecciones compuestas en su mayor parte de objetos originales. Con ese fin la Unesco ha organizado hasta la fecha dos seminarios internacionales (Brooklyn, Nueva York, 1952; y Atenas, Grecia, 1954) y un seminario regional latino-americano en Rio de Janeiro (Brasil), del 7 al 30 de septiembre de 1958, sobre el tema “El papel educativo de los museos”. En cada uno de esos tres seminarios se examinaron las actividades de los museos relacionadas con las diversas necesidades pedagógicas. Presidió el seminario de Rio el Sr. Georges Henri Rivière. Director del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y Director del Musée National des Arts et Traditions Populaires de París. Su informe sobre dicho seminario se publica en el presente número” (RIVIÈRE, 1958: 5).

³⁹ Cabe aqui ressaltar uma pequena cronologia do IPHAN: em 18 de abril de 1936 o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é criado em caráter provisório; Em 13 de janeiro de 1937 a Lei nº 378 institui a fundação do SPHAN como órgão oficial de preservação do patrimônio cultural brasileiro; em 30 de novembro de 1937 o Decreto-Lei nº 25 regulamenta as atividades do SPHAN; em 1946 o SPHAN tem o seu nome alterado para Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN); em 1970 o DPHAN é transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); em 1979 o IPHAN é dividido em SPHAN e FNPM; em 1990, estes dois órgãos são extintos para darem lugar ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC); em 6 de dezembro de 1994 a Medida Provisória nº 752 transforma o IBPC em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

patrimônio cultural (MINISTÉRIO DA CULTURA, 1987, pág. 64 apud FLORÊNCIO, 2012).

A orientação de Aloísio Magalhães dada à Fundação Nacional Pró-Memória⁴⁰ a partir do final da década de 1970 trata da questão educacional como pertinente à atuação em parceria entre as instituições públicas e a população:

(...) a instituição se concentrou na elaboração de um discurso, amplamente difundido, em que a comunidade era incluída não apenas como objeto ou população-alvo, mas também como sujeito chamado a participar junto com os agentes institucionais. O lema desse discurso era “a comunidade é a melhor guardiã do seu patrimônio”. (FONSECA, 1997: 185 apud OLIVEIRA, 2011)

Em 1983, no Museu Imperial em Petrópolis/RJ, ocorre o 1º Seminário de Educação Patrimonial que, inspirado no trabalho pedagógico realizado na Inglaterra sob a designação de *Heritage Education* (HORTA et al. 1999), gera uma metodologia que acabou por embasar as ações educativas de valorização e preservação do patrimônio cultural em diferentes contextos e locais do país.

Esta metodologia, formulada como Educação Patrimonial, foi amplamente divulgada através da publicação em 1999 do Guia Básico de Educação Patrimonial de autoria de Maria de Lourdes Parreiras Horta, Evelina Grunberg e Adriane Queiroz Monteiro. A ação pedagógica através dos objetos (bens culturais materiais) feita nos e pelos museus, sistematizada e conceituada como Educação Patrimonial, abarcava a noção de patrimônio material (objetos, edificações, monumentos) e a noção de patrimônio imaterial (costumes, modos de viver, manifestações culturais).

Resultado de sua época, a metodologia da Educação Patrimonial expressa em ações o desejo de “*empowerment*” das camadas populares defendido por Paulo Freire, ao propugnar a educação patrimonial como instrumento de alfabetização cultural (SILVEIRA, 2007: 83).

No entanto, quando se problematiza a questão patrimonial, ao fim e ao cabo, estamos tratando das relações estabelecidas entre pessoas, agentes do Patrimônio, e objetos, entre pessoas e sua cultura, no espaço e no tempo.

O documento preliminar do Programa Nacional de Educação Museal/PNEM⁴¹ utiliza o termo museal por entender que sua utilização “se mostra como uma

⁴⁰ Em 1979 o IPHAN é dividido em SPHAN (Secretaria), na condição de órgão normativo, e na Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), como órgão executivo.

⁴¹ Este é um programa governamental, sob responsabilidade do IBRAM e que se encontra ainda em desenvolvimento que pretende constituir diretrizes para as ações de educadores e profissionais dos museus na área educacional. Suas bases foram lançadas em 2011 com a publicação da CARTA DE PETRÓPOLIS, marco inicial para a construção de uma Política Nacional de Educação Museal.

necessidade de explicitação daquilo que o diferencia de outros termos para qualificar o tipo de educação que se faz nos museus (PNEM, 2013). Esta pesquisa não adota o termo “educação museal” para expressar o pensamento e as práticas que se organizam na Educação no Museu porque entende que a utilização dessa expressão reflete uma vontade política e de poder específica dentro do campo da museologia.

Objetivamos a preservação desse Patrimônio pelas pessoas. Toda ação que visa a mudança de hábitos, de uma pessoa ou de uma comunidade, deve necessariamente elucidar a priori suas intenções, num processo dialógico. Como afirma Mario Chagas:

A ação educativa não pode ser uma educação institucionalizada, autoritária e burocrática, que considera o bem cultural e o seu uso educacional como um dado, uma dádiva, uma doação, uma coisa pronta, acabada (CHAGAS, 2001).

Paulo Freire diz que “existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo” (FREIRE, 1971: 78). Se é na palavra que o homem se faz, então o diálogo é o caminho que se impõe para a Educação no Museu.

A Educação no Museu, assim como todo processo verdadeiramente educacional, é uma educação dialógica e parte da compreensão de que os públicos têm em suas experiências diárias as ferramentas para a compreensão crítica e científica do mundo. Mario Chagas afirma que:

O campo museal, como se costuma dizer, está em movimento, tanto quanto o domínio patrimonial. Esses dois terrenos - que ora se casam, ora se divorciam, ora se interpenetram, ora se desconectam - constituem corpos em movimento. E, como corpos, também são instrumentos de mediação, espaços de negociação de sentidos, portas (ou portais) que ligam e desligam mundos, indivíduos e tempos diferentes. O que está em jogo nos museus e também no domínio do patrimônio cultural é memória, esquecimento, resistência e poder, perigo e valor, múltiplos significados e funções, silêncio e fala, destruição e preservação. Por tudo isso, interessa compreendê-los em sua dinâmica social e interessa compreender o que se pode fazer com eles e a partir deles. (CHAGAS, 2009: 53)

No entanto, Magaly Cabral, rebate os questionamentos de Mario Chagas, propondo a existência de uma Educação Museal como subgrupo da Educação Patrimonial:

Tanto a Educação Patrimonial quanto a Educação Museal estão comprometidas com o homem em transformação e com o desenvolvimento da sua capacidade de conhecer sua realidade e poder transformá-la. Ambas falam de uma educação em que o educador esteja em sintonia com a sociedade, que tem direito a processos de mudança e não a simples acúmulo de atendimento

paternalista. Entretanto, ainda assim, sem uma visão reducionista, mas apenas para enfatizar o campo, defendo o uso da expressão Educação Museal para indicar aquela ação educativa que se dá no museu. (CABRAL, pág. 42)

Marília Xavier Cury, em texto de 2003, acusa a adjetivação que acompanha a educação que se faz no museu, como um reflexo do preconceito que existe em relação à organização, tratada muitas vezes como “lugar de coisas velhas”, revelando uma ‘fuga da especificidade da educação em museu’. A autora segue criticando os modelos e os termos consagrados entre museus, que os utilizam sem investigar a quais escopos teóricos se conectam e quais fundamentos os alicerçam:

Ação educativa nos parece um termo impróprio quando usado como sinônimo de educação. Para que a educação aconteça é preciso a ação. A relação nos parece clara. Serviço educativo também está ultrapassado. Se serviço for recurso administrativo de fluxograma, como departamento, divisão etc. o mais adequado é serviço de educação, para fugirmos da antiga atribuição de “prestadores de serviço”. Educador como facilitador, educação como alfabetização e socialização, extroversão, extensão, divulgação, difusão etc, termos que não ajudam, pois, o enfrentamento que devemos ter é com a educação. É importante lembrar que atrás de cada termo há um conceito e é nisto que estamos interessados (CURY, 2003, pág. 17).

Outros termos largamente empregados revelam os preconceitos que, sabidamente, acompanham a educação no museu. Cury, citando Ana Mae Barbosa, lista “monitor”, “visita guiada”, e depois problematiza o atual uso do termo “curadoria educativa”:

Como a educação é desvalorizada nos museus, a curadoria tenta colocá-la no mesmo patamar da curadoria de coleções e/ou de objetos. Acrescentamos que este é um esforço em vão, pois o educador é um curador, assim como todos aqueles profissionais que participam do processo curatorial ou curadoria. Em síntese, as ações curatoriais são: formação de acervo, pesquisa, conservação, documentação museológica e comunicação - que engloba exposição e educação. Vamos além, o público de exposições museológicas são curadores igualmente, pois fazem parte do processo de comunicação. O educador é curador ao mesmo tempo em que deve conhecer como se dá todas as demais ações curatoriais da instituição em que atua, assim como deve conhecer o projeto de gestão, do qual igualmente faz parte ativa. (opus cit.).

O fato é que os museus têm uma forma bastante específica de desenvolver sua dimensão educativa, identificados como espaços de educação não formal, ou seja, da compreensão de que a educação faz parte de processos sociais amplos, e o museu, por sua vez, é um recurso disponível para a formação das pessoas. A educação no museu possui técnicas, conceitos, procedimentos, métodos, etc. que configuram um grau de formalização interno e pertinente ao fenômeno museu, mas que divergem da

sistematização dos sistemas universais de ensino justamente na maneira como estes se organizam. As adjetivações da educação no museu, se aproximam mais de uma disputa de campo que de uma afinação para o consenso sobre termos.

A Lei de Diretrizes e Bases/LDB da Educação Nacional define que “a educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais” (BRASIL, 1996). Portanto, a educação se dá em todas as relações humanas.

A pesquisa científica realizada pelo Museu proporciona a atualização dos conceitos. Por exemplo, o museu focado por esta dissertação está na *avant-garde* sobre a ocupação humana das Américas, no entanto, esse conhecimento não é absorvido pela Escola e nem pelos livros didáticos que esta utiliza. O caso do Piauí e as pesquisas que ali acontecem figuram na bibliografia escolar como um adendo. Da mesma forma, as pesquisas do Professor Domingos Tadeu Chiarelli sobre a suposta influência negativa de Monteiro Lobato sobre a obra e a vida pessoal de Anita Malfatti dificilmente chegam ao universo escolar. Nesse sentido, o museu é a organização que deve assumir um compromisso social para a redução das desigualdades, ao enfrentar as estruturas de conhecimento “solidificado”, e ao articular-se a Escola para uma educação crítica e questionadora, potencializando o patrimônio cultural como propulsor da produção de conhecimento.

Paralelamente a essa discussão, os museus de ciência, historicamente, vêm desenvolvendo metodologias de aproximação entre como se ensina e aprende ciência e como se aprende ciência a partir dos objetos que expõe.

O *Exploratorium*, um centro de ciências criado nos anos 1960 em São Francisco/EUA, que inspirou gerações por propor a interatividade proporcionava o meio para o aprender ciências e fenômenos científicos, ou seja, prega a noção de que experimentar os fenômenos é fundamental para seu aprendizado.

Nos museus de ciências, espaços de educação não formal, as informações científicas são selecionadas e organizadas de forma a produzir sentido para seu público e atender seus interesses e necessidades. No processo de socialização do conhecimento científico é fundamental a articulação entre os profissionais de museus com o público variado. Este contato ajudará a aprimorar as formas de divulgação, mediação e de criação de objetos, pois cada grupo social necessita de conhecimentos variados e ao mesmo tempo os mesmos grupos produzem frequentemente novos conhecimentos (KRASILCHIK; MARANDINO, 2004, p. 30). É preciso saber equacionar

os interesses, a fim de atender a maioria, sem privilégios. “As palavras mediação e diálogo, como sempre, tornam-se chaves no processo de divulgação da ciência” (Ibid., pág. 31).

Os Programas de Ação Cultural e Educacional devem ser contínuos, com uma metodologia que viabilize a aprendizagem a partir dos bens culturais, e a conservação dos mesmos através de sua valorização nas comunidades que vivem integradas a esses bens.

A base conceitual das ações de Programas de Ação Cultural e Educacional em Museus pode se pautar na ideia de que a apropriação simbólica dos Bens Culturais e Naturais é intrínseca ao processo de pertencimento simbólico, e este resulta, ao fim e ao cabo, em ações proativas de preservação do Patrimônio pelo vínculo significativo entre as pessoas e seu passado, inerentes à condição humana e à identidade cultural. A apropriação simbólica se dá pelo conhecimento racional e empírico dos fatos do patrimônio e o pertencimento se dá pelo sentido que estes fatos agregam ao que somos e ao que nos acontece, as experiências dotadas de sentido e de capacidade de transformação. Assim, as atividades de Educação desenvolvidas no Museu podem ser ações afirmativas para promover possibilidades de transformação de comportamentos, atitudes e valores para formação de relações capazes de protagonizar o exercício de uma consciência cultural e ambiental responsável.

3.4.1 Mediação

O espaço expositivo é onde se dá a leitura do artefato/objeto. É nesta circunstância específica que os campos e a disciplina, museologia, educação e arqueologia, se encontram para que o conhecimento científico estabeleça identidades e para que valorize culturas pretéritas ao reinserir seu legado cultural na vida social contemporânea. A preservação e a comunicação do patrimônio arqueológico se associam para que a democratização cultural e científica se concretize. No museu, o conceito de patrimônio está dado a priori, no entanto, a intrusão desse patrimônio no sentido da vida das pessoas é um processo a se construir em conjunto com as comunidades e, se a exposição não faz isso sozinha, é um serviço educativo a configuração que vem sendo dada à essa proposição.

Cristina Bruno identifica três grandes níveis da organização museu:

- Planejamento institucional (planejamento estratégico);
- Gerenciamento da informação (conservação e documentação)

- Comunicação Museológica (exposição e ação educativa).

Ou seja, a educação seria um dos componentes da comunicação dos acervos, par a par com a exposição propriamente dita. Assim, a mediação faz parte dos procedimentos de comunicação do museu.

Guia, monitor, arte educador, animador, condutor, facilitador, orientador, e até o ambíguo “tira-dúvidas” da 24ª Bienal de São Paulo⁴², ao longo do tempo, foram adotados vários nomes para esta função e cada qual denota o que se espera do profissional que a exerce. A quantidade de termos para nomear o educador de museu, e o aumento de contínuo de denominações, não é apenas consequência de seu desenvolvimento, mas um efeito da ausência fixação terminológica que dê conta da compreensão dos conceitos presentes nos procedimentos, produtos e técnicas da educação no museu. Hoje, parece haver algum consenso sobre o uso do termo para designar a ação feita por representantes da organização museu (ou de um espaço cultural outro) que recebem os visitantes e os acompanha ao longo da exposição, durante um tempo pré-acordado. No entanto, o conceito do termo mediação empregado no museu é bastante divergente de sua aceção em outras situações, como na área jurídica, por exemplo. Davallon define mediação como um processo que:

Visa fazer aceder um público a obras (ou saberes) e a sua ação consiste em construir uma interface entre esses dois universos estranhos um ao outro (o do público e o, digamos, do objeto cultural) com o fim precisamente de permitir uma apropriação do segundo pelo primeiro. (DAVALLON, 2007)

O mesmo autor, investigando seu emprego em textos de comunicação e ciências da informação, define que cada domínio de investigação possui o seu próprio uso e sua própria definição para o termo. Em contrapartida, a ação de mediação aparece sempre em algumas situações:

A noção de mediação aparece cada vez que há necessidade de descrever uma ação implicando uma transformação da situação ou do dispositivo comunicacional, e não uma simples interação entre elementos já constituídos – e ainda menos uma circulação de um elemento de um polo para outro. (Ibid., pág. 8).

Para Davallon, a mediação é um recurso que aparece quando “há falha ou inadaptação das concepções habituais da comunicação: a comunicação como

⁴² Com curadoria de Paulo Herkenhoff e expografia do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, a 24ª Bienal de São Paulo funcionou no Pavilhão da Bienal de 3 de outubro a 3 de dezembro de 1998, e teve como tema “Antropofagia”, inspirado no Manifesto Antropofágico (1928) de Oswald de Andrade. Os educadores da exposição trajavam uma camiseta com os dizeres “tira-dúvidas” impressos nas costas. Esse nome foi adotado na tentativa de problematizar a função ainda no espaço-tempo da Bienal.

transferência de informação e a comunicação como interação entre dois sujeitos sociais”, pensamos que o emprego da palavra “falha” pode ser acompanhado por “desejo de aprimoramento” dos processos comunicacionais, especialmente no caso do museu. Se “estar no museu é, portanto, um ato essencialmente criativo, e a leitura de mundo que ali cada um de nós realiza é uma aventura única da mente e dos sentidos, que nos liga ao mais profundo de nossa própria essência” (SCHEINER, 2012), então a mediação não é condição *sine qua non* para que a visita, o encontro estético ou a apreensão de conteúdos se dê de maneira satisfatória positiva, tanto para os públicos visitantes, quanto para a organização museu. Nesse sentido, acreditamos que a mediação humana no museu deve ser um dos dispositivos possíveis de comunicação oferecidos ao público.

O mediador é o profissional representante da organização museu que, se e quando solicitado, e diante das variáveis do encontro circunstancial posto, pode estabelecer novas mediações simbólicas no domínio da interação social.

Ao longo da história dos museus, a nomenclatura dada a este profissional tem variado de acordo com a concepção do momento para as funções que desenvolve. A mais perniciosa imagem que é atribuída ao mediador foi a “do menino do cajueiro”. Em 1995, Tom do Cajueiro de Pirangi, o guia de turístico mirim de Natal/RN, alçou fama nacional ao ser apresentado no programa Brasil Legal comandado pela atriz Regina Casé na TV Globo. O menino apresentava o “maior cajueiro do mundo” de modo bastante articulado e sorridente. No entanto, a forma como o cajueiro era apresentado pelo menino, numa articulação decorada das características da árvore era associada ao trabalho do mediador. Prevalece entre uma parcela do público (visitantes, historiadores, curadores, críticos, artistas, curadores, pesquisadores) a ideia do “monitor vitrola”, que repete a cada visita um discurso pronto e decorado, como o menino do cajueiro, o guia que fala e caminha e o público que ouve e segue.

Coutinho faz uma importante ressalva no entendimento da importância, relevância e forma do trabalho de mediação:

Neste campo, é comum partir do pressuposto de que a mediação levada a cabo nas instituições culturais é sempre uma ação que visa o bem. Pouco se questiona este pressuposto, pois ao colocá-lo em xeque se estará de certa maneira ameaçando um campo de práticas ainda incipiente, em processo de consolidação. Grande parte das pesquisas realizadas no Brasil até o momento (Benvenuti, 2004; Grispum, 2000; Martins, 2005; Martins, Schultze, Egas, 2007; Moura, 2007; Orloski, 2005; Rizzi, 1999) partem do pressuposto de que as ações de mediação e o acesso aos bens patrimoniais são ações em princípio inquestionáveis que devem interessar a todos os cidadãos, reforçando assim a premissa da “democratização das artes e da cultura”. (COUTINHO, 2009).

A educação no museu e em outras instituições culturais se encontra nos limites de áreas como o turismo, *hospitality*, da certificação para a qualidade e da reengenharia, cujos valores são os da administração de empresas voltados para a satisfação e fidelidade do cliente, possível reflexo da criação de centros culturais ligados diretamente a instituições bancárias e ou de capital exclusivamente privado, que por sua vez, refletem o paradoxo neoliberal e capitalista. Vários conceitos destas outras áreas e conhecimentos específicos foram agregados à prática do mediador, exemplo é a resposta “*just in time*” ao visitante, que se verifica quando o educador precisa ficar visível e disponível ao público todo o tempo da exposição para sanar dúvidas pontuais, específicas e eventuais em oposição a uma abordagem estruturada com fins educacionais, por exemplo. Ainda que simples “adereço” sem funções específicas que não sejam abrir e fechar a exposição, ligar e desligar aparelhos, fornecer informações genéricas sobre a exposição e a instituição que a abriga, ao ideal de mediador, é visível que todas estas tendências estão presentes nas proposições do sistema cultural e para muito além dos museus.

O que se percebe é que o “Setor Educativo” e correlatos, é um grande responsável pela contagem total de público que uma exposição recebe (muitas vezes ao atingir grandes metas de público, se cria a ideia de que o sistema cultural houvesse se popularizado, ou democratizado). Essa situação faz com que o mediador mais engajado e consciente seja também mais seletivo em suas escolhas profissionais, buscando não apenas relações de trabalho mais justas (contrato de trabalho legítimo, remuneração por serviços prestados, benefícios trabalhistas, estabilidade), mas também projetos cuja formatação de “serviço educativo” forneçam oportunidades reais de aprimoramento profissional.

Mediação em instituições culturais, ou mesmo no terceiro setor, entidade híbrida que não é pública nem privada, mas investe recursos privados para o bem público, é umas das possibilidades concretas que o mercado disponibiliza hoje sistematicamente aos profissionais, licenciados ou não, e de várias áreas e formações, mesmo que a maioria dos serviços educativos das instituições não possuam quadros fixos de funcionários para a função e preencham seus cargos com estagiários e profissionais autônomos contratados em regime temporário e, o que gera o *turn over*, uma grande rotatividade de profissionais que são contratados de acordo com o fluxo das exposições disponíveis, ao sabor das investimentos e fomento, e com verba destinada para este fim.

As leis de incentivo baseadas na renúncia fiscal permitiram às empresas privadas vislumbrar o quanto o envolvimento com a cultura pode gerar em termos de

visibilidade na mídia, retorno por qualidade e valor positivo agregados às suas marcas, incremento de número de clientes, receita gada por este ciclo, exposição indireta na mídia e economia por abatimento em imposto de renda.

Ao mesmo tempo que grande parcela de investimentos é retirada das instituições culturais públicas, houve incremento de locais culturais de caráter privado que levam a marca das empresas sem intermediações de outra natureza. O modelo de gestão de vários museus públicos, que se utilizam de organizações sociais de interesse público/OSCIP's, também gera *turn over* de profissionais e a impermanência de políticas culturais internas das instituições, agravadas pela imposição de metas de público e de exposições temporárias, ou seja, metas de otimização de performance. O dinheiro público desvia-se diretamente para o fomento e agito, sob alguns aspectos positivos, do setor cultural.

Surge a preocupação sobre a quem esta agenda cultural irá atingir e todo um frágil discurso sobre “inclusão social” é gerado, talvez para justificar o destino de verbas que em resumo vão beneficiar os núcleos culturais dos centros metropolitanos e a elite mesma que tradicionalmente já se apropria dos espaços de cultura formal, e acalmar a consciência daqueles que sabem que alguma parcela da população não tem acesso a alimentação, moradia, saneamento segurança, abastecimento de água e energia, trabalho, transporte e serviços, saúde e educação de qualidade, deixando o lazer e cultura formal como as últimas das preocupações.

A mediação que não vise a assunção de responsabilidades e o aperfeiçoamento da práxis não se realiza como mediação mesma: o contato estruturado de modo interativo de alguma forma com pessoas que, por alguma razão, confiam num terceiro para a sensível tarefa de intermediar a experiência única delas mesmas com o objeto. Os encontros entre objetos, visitante e o mediador são emprenhados de potencialidade, podem ser singulares, inéditos, momentos de aprendizagem com os olhos de um outro, em que emoções, reflexões, pensamentos são traduzidos em palavras de forma surpreendente, emocionante, encontros repletos de satisfação e prazer. Este é o grande potencial do trabalho de mediação: preenchê-lo de silêncios, audição atenta, conversa amistosa, conversação profícua, olhar no olho do outro, atenção, simpatia ou antipatia, enfim, contemplar a oportunidade de relação entre viventes.

Para que a mediação seja legítima como ferramenta de educação e instância da comunicação no museu, é preciso entender em que contexto ela se faz necessária. A exposição, para Scheiner, é espaço relacional:

Entender a exposição como espaço relacional significa, antes de tudo, buscar percebê-la como instância de impregnação dos sentidos. Significa buscar entender, em profundidade, as infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas possibilitadas pela imersão do corpo humano no espaço expositivo. Esta imersão será tão mais intensa e efetiva quanto mais abertos forem os modos de controle das articulações entre forma, espaço, tempo, som, luz, cor, objeto e conteúdos. O controle excessivo e absoluto da técnica pode ajudar a criar magníficos espetáculos visuais ou multimídia, que mobilizem os sentidos do visitante no plano cognitivo (curiosidade) ou motor (movimento), mas que dificilmente poderão gerar instâncias de verdadeira mobilização afetiva. Pois é no plano afetivo que se elabora a comunicação: é no afeto que a mente e o corpo se mobilizam em conjunto, abrindo os espaços do mental para novos saberes, novas visões de mundo, novas experiências, novas possibilidades de percepção (SCHEINER, 2003).

Também segundo a autora, a exposição é a soma do “espaço, o percurso, a circulação, os sistemas de informação (sinalização e painéis informativos) fichas técnicas, suportes, luz, sons, cheiros e as interpretações e ações do público” (Opus cit., 2012); e é na exposição que se dão as relações humanas:

Uma poderosíssima instância relacional, um vigoroso instrumento mediático que não apenas conjuga pessoas e objetos, mas também – e principalmente – conjuga pessoas e pessoas: as que fizeram os objetos, as que fizeram a exposição, as que trabalham com o público, as que visitam o museu, as que não estão no museu, mas falam e escrevem sobre a exposição. (Ibidem., 2003, p. 2)

Assim, a exposição inaugura uma série de processos que se definem num espaço e num tempo particulares. Cada proposição expositiva tem potencial para se transformar na primeira e única experiência de uma pessoa ou inaugurar uma relação posterior e duradoura com futuras exposições, e para tal concorrem a qualidade da experiência das pessoas e a compreensão da “transposição museográfica”:

O discurso expositivo é fruto de adaptações e transformações de vários outros discursos – científico, educacional, comunicacional, museológico, entre outros – determinadas pelas finalidades e objetivos da exposição e também pelas especificidades de tempo, espaço e objetos nos museus, que, por sua vez, configuram certa linguagem específica de comunicação com o público (SIMMONEUX, JACOBI, 1997). (MARANDINO, 2008)

O mediador inserido na exposição pode estabelecer com os visitantes um debate público potencialmente inclusivo. Pode porque muito de sua atitude é reflexo da abertura empreendida pela instituição na qual está inserido. Muitas vezes o discurso dos serviços educativos é focado na transformação da consciência do público, sendo que é vital que essa transformação parta da lógica institucional, num processo de revisão da autocracia das organizações. Algumas experiências como a Documenta 12 e a 6ª Bienal do

Mercosul⁴³, integraram o serviço educativo desde o início do projeto curatorial, se distanciando da fórmula tradicional, que posterga a concepção dos trabalhos de educação, como um serviço agregado a posteriori, ocupando um lugar inferior na hierarquia institucional, sem participar das instâncias de decisão e que, ainda, é objeto de desconfiança. Carmen Mörsch, pesquisadora e consultora do Programa Educativo da Documenta⁴⁴ 12, apresenta quatro funções da mediação nos museus ou instituições culturais:

1. Função afirmativa: a mediação reproduz o discurso do museu e funciona como um instrumento de autoafirmação institucional. O discurso é assumido como “verdade” e é apresentado desta maneira para seus visitantes. É unidirecional.
2. Função reprodutiva: a mediação é preocupada com a formação de públicos a médio e longo prazos. Elabora novas formas de lazer inseridas numa programação para todos os tipos de visitantes. É unidirecional.
3. Função desconstrutiva: a mediação tem uma postura crítica, influenciada pela Nova Museologia anglo-saxã, pelas teorias feministas a partir da década de 1960 e pelos estudos pós-coloniais, questiona o museu em suas funções e os ritos civilizatórios que ele processa. Estabelece diálogo.
4. Função transformativa: a mediação é encarada em sua possibilidade de mudar e melhorar a vida das pessoas, ações que são compartilhadas pela instituição, na tentativa de redefinir ou ampliar as funções do museu. Estabelece diálogo

Para Mörsch, a mediação e os momentos que ela proporciona estabelecem espaços para negociações, para a reflexão crítica das pessoas, e é capaz de produzir pequenos momentos de adensamento, em que as diferenças se evidenciam (MÖRSCH, 2008). Também para Cury, o educador do museu faz parte da dimensão comunicacional do Museu e assim, seu trabalho é criativo e similar, se não paralelo, ao trabalho do curador:

O educador de museu é um comunicador, aquele que articula a cultura material ao cotidiano do público, fazendo com que os processos educacionais tenham sentido para diferentes categorias de público. Ele é um produtor de conhecimento porque o que ele precisa saber para que a articulação seja educação não está pronto e disponível para mera aplicação. Os modelos estão para serem criados de forma experimental e criativa. A ação de decodificação e recodificação é

⁴³ Na 6ª Bienal do Mercosul, que aconteceu de setembro a novembro de 2007, optou-se por um modelo curatorial que intensificou a internacionalização da mostra e aplicou um cuidadoso programa pedagógico ao longo de toda a sua realização.

⁴⁴ Documenta é uma exposição de arte moderna e contemporânea que é apresentada a cada cinco anos em Kassel, na Alemanha.

limitada para a educação em museus, pois estará presa aos referenciais da pesquisa e, como comentado anteriormente, educação não é decifração de códigos. O erro fatal é acreditar que educação é a recodificação da fala científica. A comunicação e a educação não são etapas da ação de pesquisa de acervo. Todas, assim como as demais, são ações que estão integradas pelo processo curatorial. Essa integração do educador ao processo institucional é que lhe permite ser um construtor de conhecimento e um profissional com o mesmo peso e valor que os demais. (CURY, 2013)

No entanto, é preciso encontrar a justa medida entre os desejos dos curadores, dos mediadores e aqueles do público visitante, sujeitos, ao fim e ao cabo, para quem todo o *mise-en-scène* foi elaborado. Jean Galard, diretor cultural do *Musée du Louvre*, propõe uma reflexão sobre a mediação focada nos desejos dos públicos das instituições:

A rede das instituições culturais se desenvolveu muito, no mundo inteiro, no fim do século XX. Essas instituições são o sinal de um desejo e de uma necessidade novos da parte do que se chama “o público”. Desejo de aprender e, ao mesmo tempo, de associar o prazer ao processo de aprendizagem. Necessidade de formação de maneira fragmentária, nos momentos de tempo livre. Esse desejo e essa necessidade são raramente formulados, raramente esclarecidos. Eis porque as instituições culturais têm dificuldades em corresponder à espera: elas têm uma função social que é próxima da missão educativa, mas não unicamente. Devem determinar seus métodos, mas segundo um objetivo sempre indefinido (muito menos definido, em todo caso, que o objetivo escolar). A reflexão sobre a quem é destinada a ação educativa, sobre seus protagonistas, sobre seus suportes técnicos, é indissociável da reflexão sobre seus objetivos, logo, inseparável da invenção de seu significado” (GALARD, 2000)

A mediação é um sistema aberto que se concretiza a partir das possibilidades disponibilizadas pelo público, em sua capacidade de buscar e assumir a condução de seu próprio destino no mundo, relacionando-se com o outro, em vista de um sentido público da existência individual, na assunção da corresponsabilidade naquilo em que toma parte. É quando os sujeitos desejam o exercício de outras formas de compreensão, a ampliação da atenção em complexa integração com sentimentos e pensamento, naquilo que diz respeito à história de cada sujeito, suas experiências, os limites e hiatos de sua compreensão: “isso sugere que, no momento em que não compreendemos, (...) devemos nos abrir para novas possibilidades, para a produção ativa e criativa de significado, mediante a comunicação, discussão, interação, pesquisa, atividades coletivas ou auto-organização, por exemplo” (MÖRSCH, 2008).

Para Grinspum, ainda utilizando o termo “monitor” para a função do mediador, adotado nessa dissertação, “o vácuo entre o que a exposição pretende apresentar e a

possibilidade de fruição dos diversos públicos é precisamente o espaço para a mediação” e:

Por essas razões, o valor do contato pessoal que o monitor estabelece com os diversos públicos é enorme. Em última instância, os monitores são a “fala” e o “ouvido” da exposição. Mas não uma “fala” aleatória e espontânea. É a fala de quem conhece os conceitos da exposição, mas sobretudo conhece os modos de uma fala que não se apoia em verdades, mas que faz emergir sentido na intersecção entre os contextos daquilo que está exposto e as interpretações de cada sujeito fruidor. O veículo de intervenção pedagógica mais conhecido nos museus é a *visita monitorada*. (GRINSPUM, 2000).

Os museus de arte e muitas exposições temporárias vêm se configurando como lugares de experimentação prática e adensamento de teorias sobre a mediação. Em nossa prática profissional como educador de museus e trabalhando especificamente com mediação, percebemos a profusão de projetos e o quanto as experiências se retroalimentam e, em alguns casos, se contaminam. Outros formatos acabam se consolidando e engessando a práxis de algumas instituições. Novamente, a imagem do palimpsesto empresta à educação no museu a sua feição. E nem sempre isso é ruim. Quanto mais reflexão sobre o tema, talvez, melhor podem ser os projetos e programas a serem desenvolvidos.

O museu é um lugar de educação não-formal, no entanto, existem procedimentos oriundos de amplas pesquisas que esboçam métodos para a educação no museu. Os esquemas 01, 02, 03 e 04 organizam temporalmente as relações necessárias para o atendimento a grupos que desejam a visita mediada. Estes organogramas ajudam a desenhar, na realidade do museu, ou seja, de acordo com as equipes, o orçamento, etc., o planejamento institucional para esta ação.

Na nomenclatura adotada por NOVAES (2011), o circuito expositivo que a autora propõe para a visita ao Navio Museu Bauru se divide em cinco núcleos temáticos denominados Acolhimento; Reconhecimento; Imersão; Envolvimento; Exploração. Cada uma destas etapas se estende ao longo da visita. Simplificamos o esquema desta autora para três momentos sucessivos, que são: Acolhimento, Desenvolvimento e Encerramento, apresentados no quadro 04. É no momento do acolhimento que se dá os vários acordos entre “museu”, na pessoa do mediador, e o visitante. Percebemos que se olharmos o tempo total da visita, o momento dedicado especialmente à mediação é o desenvolvimento. O papel do mediador se amplia, porque é no primeiro e no último momento da visita que seu papel de educador extrapola a leitura da imagem (ou do prédio, etc.). Esses são os momentos por excelência em que é possível diminuir o stress de públicos que visitam o museu pela primeira vez e também convidá-los a retornar ao

museu, ou melhor, aos museus, porque o trabalho do educador é para o sistema, não apenas para a instituição.

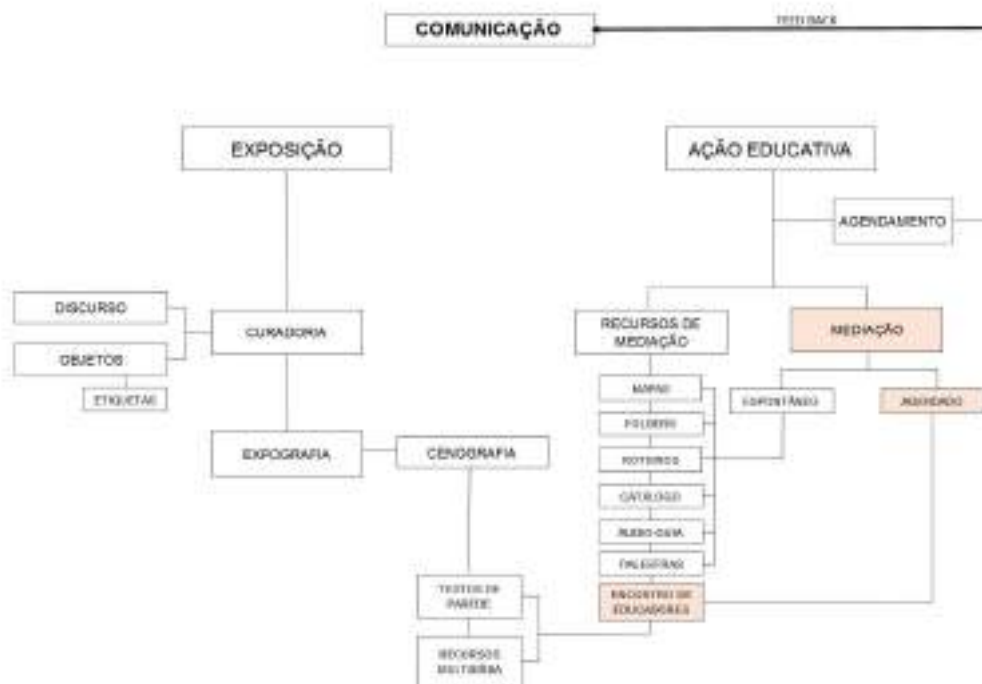
O esquema 03 também apresenta três modalidades de visitas: visita palestra, descoberta orientada e discussão dirigida. Estas modalidades foram nomeadas por Grinder e McCoy (1998) e coadunam a prática contemporânea em museus com as necessidades dos visitantes. Em nossa prática, percebemos o educador que realiza a mediação deve ser preparado para aplicar as três modalidades de visita, na condução da visita toda de forma combinada, ou separadamente, porque é o visitante, a partir de seus desejos e possibilidades, quem opera, consciente ou inconscientemente a escolha da técnica. Mediador e visitantes trabalham colaborativamente para a aprendizagem no espaço expositivo, desenvolvendo, juntos, entendimentos alternativos.

Utilizaremos a tradução de Denise Grinspum (2000) para apresentar brevemente as três modalidades de visita desenvolvidas por Grinder e McCoy (p. 57):

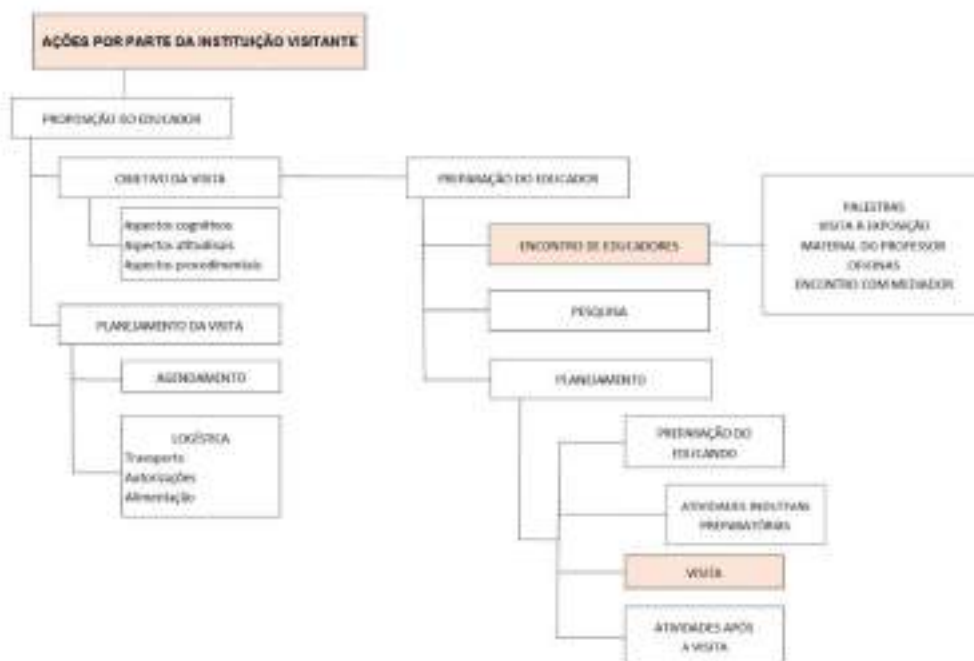
- Na visita palestra (ou *Lecture-Discussion technique* ou *talking guide*) o mediador fala a maior parte do tempo, oferecendo informações e dando pouca oportunidade ao visitante de interagir. No entanto, perguntas são bem-vindas e os visitantes são encorajados a participar das discussões. Ocorre em tempo limitado, geralmente com hora marcada para iniciar e terminar. Ao término da conversa, os visitantes deveriam ter tempo para caminhar livremente pela exposição, pois assim os conteúdos aprendidos podem ser utilizados individualmente por cada um. Em geral, os mediadores não se detêm muito em um único objeto. Movem-se rapidamente para prender mais a atenção dos visitantes, prosseguindo para o próximo ponto, mudando a forma de comunicação, contando uma anedota, tornando-se mais energético com o uso de linguagem corporal. Encoraja o grupo a se manter unido. E, preferivelmente, adota o estilo informal de apresentação.
- A Discussão dirigida (*Inquiry-discussion technique*) é um diálogo entre o mediador e os visitantes. Além de lançar perguntas e esperar pelas respostas, os mediadores dão informações e fatos em intervalos apropriados durante a discussão. É um dos tipos de visita mais satisfatórios para grupos em geral, pois convida à interação em todos os níveis de aprendizagem. A estrutura para adquirir insights e novos conhecimentos não é mais centrada no mediador que dá uma visita-palestra, mas na conversação do grupo, pois os visitantes têm a oportunidade de ouvir e aprender com as ideias de seus colegas. Os mediadores devem dirigir suas questões e controlar a conversa para não se perder dos seus objetivos.

- A Descoberta orientada (*Guided discovery technique*) oferece atividades estruturadas permitindo que os visitantes determinem o roteiro de visita. O mediador é responsável por estabelecer hipóteses gerais, ou uma “questão problema” no início da visita. Partindo desse ponto, os visitantes acompanham o que lhes interessa em particular. O educado tem controle do grupo, dando informações, estimulando novas direções para o pensamento e percebendo o progresso do grupo. Para a visita ser bem-sucedida, os visitantes deveriam acreditar que a tarefa é solucionável, a informação é compreensível, o desafio da descoberta será envolvente e a informação que irão adquirir será aplicável para o resto da exposição.

As duas últimas modalidades permitem que o visitante forneça suas próprias respostas aos problemas dados pela exposição e seus objetos. O mediador, com genuíno interesse pelas opiniões e conclusões elaboradas pelos visitantes, promove a reflexão por parte destes, e esta, por sua vez, conduz ao conhecimento. Os dados, presentes nas peças expostas, são recolhidos pelos visitantes e o mediador, através de questões-chaves previamente elaboradas, permite observá-las sob vários aspectos, após o que, é possível elaborar hipóteses para os problemas dados e, se necessário, recolher mais informações, recorrer aos conhecimentos do próprio mediador, debater sobre os significados implícitos nas peças expostas. Este processo colabora para a aquisição e exercício de habilidades, para o raciocínio lógico e para a aprendizagem de forma independente porque enfatiza o processo de aprendizagem em vez de conteúdos específicos. Esta metodologia pode ser aplicada tanto para públicos espontâneos, em suas diversas formações, quanto para públicos escolares.



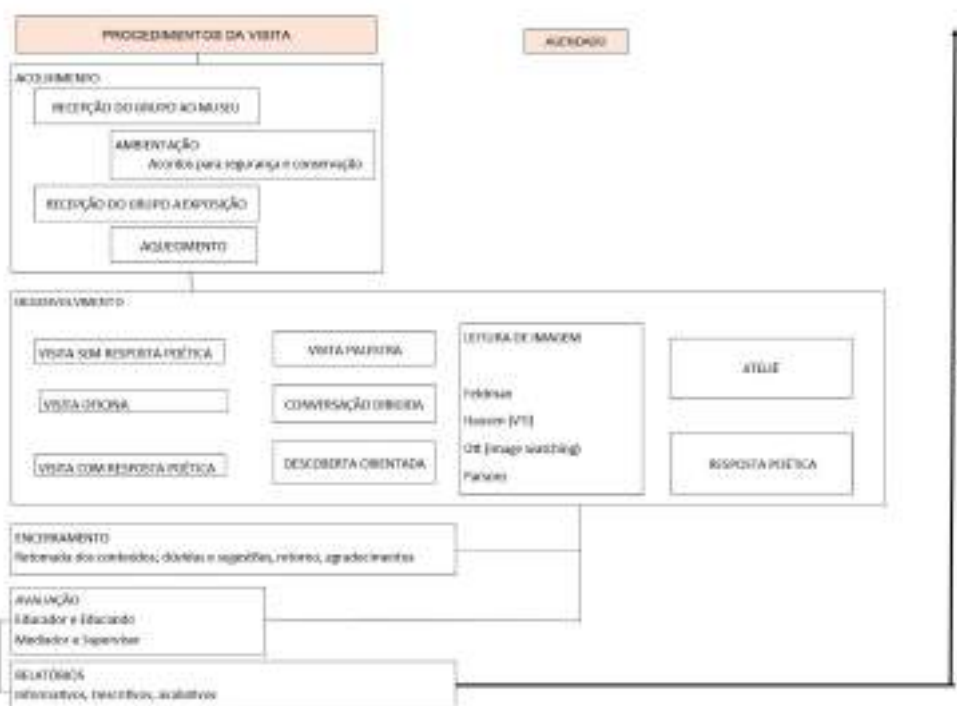
Esquema 03: Comunicação no Museu e a Educação, elaboração nossa, 2016.



Esquema 04: Ações por parte da instituição que visita o museu, elaboração nossa, 2016.



Esquema 05: Ações por parte do museu, elaboração nossa, 2016



Esquema 06: Procedimentos de visita, elaboração nossa, 2016

3.5 A dimensão poética da compreensão da arqueologia

Em *A Imagem no Ensino da Arte* (1991), Ana Mae Barbosa apresenta uma teoria pedagógica para o ensino da arte. Os componentes que embasam a Proposta

Triangular – contextualizar, ler e fazer – seriam, portanto, dimensões a serem vivenciadas no processo de ensino/aprendizagem da arte.

Assim, as três dimensões constituidoras da Proposta Triangular dão um caráter multidimensional ao processo de ensino/aprendizagem da Arte. O processo de ensino da arte seria uma totalidade cujas três dimensões da mesma são partes integrantes e interdependentes de um todo.

Christina Rizzi, em 1999, no capítulo “Fundamentação do Trabalho de Arte Educação” de sua tese “Olho Vivo – Arte Educação na Exposição Labirinto da Moda: Uma Aventura Infantil” apresenta um esclarecedor entendimento que se pode fazer da Proposta Triangular:

A proposta triangular do Ensino da Arte postula que a construção do conhecimento em arte acontece quando há a intersecção da experimentação com a decodificação e com a contextualização. Considera como sendo seu objeto de estudo a pesquisa e a compreensão das questões que envolvem o modo de inter-relacionamento entre arte e público. (RIZZI, 1999)

Esta abordagem propõe que a composição do programa do ensino de arte seja elaborada a partir das três ações básicas que se executa quando nos relacionamentos com arte. São elas:

1. Fazer arte: ação do domínio da prática artística
2. Ler obras de arte: ação que para ser realizada, inclui necessariamente as áreas de crítica e estética. Leitura de obra de arte envolve questionamento, busca descoberta e o despertar da capacidade crítica dos alunos. As interpretações oriundas do processo de leitura relacionando obra-sujeito-contexto não são possíveis de redução a certo errado, podem ser julgadas por critérios tais como: pertinência, coerência possibilidade esclarecimento, abrangência, inclusividade, entre outros.
3. Contextualizar: neste ato, estamos operando no domínio da história da arte e outras áreas do conhecimento necessárias para determinado programa de ensino. Contextualizar é estabelecer relações que permitam a interdisciplinaridade no processo de ensino/aprendizagem. É operar de maneira conatural à linguagem hipertextual e é em si mesma uma forma de conhecimento relativizada, pois pode ser subjetivamente e/ou socialmente construída. Permite praticar a educação em direção à multiculturalidade e ecologia.



Foto 57. Oficina de lascamento. FUMDHAM, 2008.

A proposta triangular, ao relacionar as três ações básicas, ler, fazer e contextualizar e suas respectivas áreas de conhecimento, considera a arte como cognição e expressão. Não indica um procedimento dominante ou hierárquico na combinação das várias ações e seus conteúdos. Ao contrário, aponta para o conceito de pertinência na escolha de determinada ação e conteúdo, enfatizando sempre a coerência entre objetivos e métodos.

A transposição da Proposta Triangular do Ensino da Arte para as questões sobre como se aprende/ensina Arqueologia nos ajuda a elaborar uma proposta educativa para o Museu de Arqueologia. O entendimento dessa disciplina perpassa o entendimento de suas teorias e dos seus métodos. E uma resposta elaborada pelos arqueólogos é a Arqueologia Experimental.

A arqueologia experimental é uma elaboração sobre como o homem pré-histórico transformou e deu funcionalidade às diferentes matérias-primas. Numa abordagem sistêmica e diacrônica, somos capazes de decodificar os gestos técnicos que resultaram em um artefato para inferir a apropriação da matéria prima, os gestos técnicos, o uso social e o comportamento de abandono.

A experimentação prática proporciona uma aproximação vivencial sobre a sobrevivência de grupos no passado e a complexidade tecnológica desenvolvida por estes grupos.



Foto 58: oficina de pintura rupestre. UNESCO, 2011.



Foto 59: oficina de caça. UNESCO, 2011.



Foto 60: oficina de pintura rupestre. UNESCO, 2011.



Foto 61: oficina de cerâmica. UNESCO, 2011.

A proposição deste tipo de experimentação, torna possível aceder às técnicas, métodos e hipóteses da disciplina arqueológica a partir da prática dos processos (cadeia operatória) da fabricação de utensílios feitos de pedra, da fatura de pinturas e gravuras rupestres, e da confecção artefatos de barro etc. (fotos 57, 58, 59, 60 e 61). Este

conhecimento envolve muitas disciplinas e permite o contato com vários campos de estudo: a arte, a caça, fogo, metalurgia, ferramentas de pedra, trazendo para a realidade das pessoas uma categoria de experiência que extrapola os limites da dedução e da pesquisa de fontes arqueológicas.

3.6 Campo

À cultura material de povos pretéritos, ou seja, o objeto arqueológico, é intrínseca uma sucessão de estados ao longo de sua existência. De matéria bruta, é manipulado e, por sorte, transformado em ferramenta, em artefato ou vestígio, que após o uso, é descartado, ficando adormecido por longos períodos de tempo num *locus* específico frequentemente submetido à processos deposicionais. Seu achamento em campo, qual seja, no sítio arqueológico, lhe confere novos significados e, novamente, sofre novos processos de manipulação. Primeiramente, no sítio arqueológico, depois em laboratório e nas reservas técnicas e, por vários motivos e critérios, pode lhe ser reservado um lugar numa exposição, por si mesmo ou por atingir novas cargas de valor e significado por atribuição externa.

O espaço expositivo do museu se constitui como um lugar de divulgação dos resultados das pesquisas realizadas em campo e nos laboratórios, sendo o Museu o fenômeno que abarca todas as dimensões da pesquisa.

O movimento inicial do Museu do Homem Americano é de certa forma colonialista, na medida em que a pesquisa, e mais claramente o pesquisador, é um estrangeiro (e neste caso, isso acontece em literalidade) no universo de estudo. Hoje, com a inserção efetiva de pessoas nascidas naquele contexto no universo da pesquisa, vis a vis com quem os formou, reposiciona o Museu na pós-modernidade, porque a observação dos fenômenos, por menos participante que seja por conta do anacronismo temporal entre objetos e observador, o que torna a reapropriação conceitual desses objetos complexa, agora é feita imersa dentro e partir do contexto local.

Para a arqueologia, a curadoria propriamente dita consiste na documentação, análise, restauração, armazenamento e conservação dos objetos da coleção, e assume um sentido diferente daquele atribuído ao termo, por exemplo, nos museus de arte. Assim se faz necessário, talvez, adicionarmos uma outra ação, nem sempre *sine qua non*, que é a seleção e exposição de objetos no espaço expositivo do museu e que se constitui como uma reflexão sobre as etapas anteriores, e que as retroalimentam, em uma proposição para o Outro.

Levi-Strauss, num texto de 1958, descrevia o museu de antropologia ou etnologia como “um prolongamento do trabalho de campo: espaço para treinamento e sensibilização de futuros etnógrafos e laboratório voltado não apenas para a coleta de objetos, mas também para o estudo sistemático de línguas, crenças, atitudes e personalidades, enfim, para compreender homens”. Esse pensamento é perfeitamente aplicável aos museus de arqueologia.

No Museu do Homem Americano, a pesquisa arqueológica não obedece à uma metodologia única. Ela se fez no tempo, amalgamando correntes francesas, inglesas e americanas, se adaptando às especificidades e demandas de cada sítio em questão, a exemplo da disciplina arqueológica no Brasil:

Na qualidade de disciplina científica, a arqueologia compreende uma série de etapas de pesquisa que devem ser rigorosamente cumpridas, como condição precípua para a validade dos conhecimentos obtidos, podendo ser destacadas: formulação de problemas (hipóteses, levantamentos e estudos de viabilidade); implementação (licenças, logística); obtenção de dados (levantamentos, escavações); processamento dos dados (limpeza, conservação, catalogação, classificações); análise dos dados (questões temporais e espaciais); interpretação (aplicação da opção teórica); publicação e, nos casos indicados, restauração. (VIEIRA, 2011)

A abordagem da pesquisa arqueológica⁴⁵ começa com o perfil do profissional que atua em campo. O arqueólogo é um generalista. Possui, além das noções técnicas básicas da arqueologia, detém informações sobre teorias de outras ciências, tais como etnologia, etnografia, antropologia, antropologia física, botânica, paleontologia, zoologia, geologia, a educação, etc. Além disso, seu conhecimento abarca o desenho, a fotografia, a topografia, o geoprocessamento, entre outros. Essa formação é necessária porque a disciplina sobre a qual se debruça é transdisciplinar e exige competências técnicas e teóricas. Cada tipologia de sítio arqueológico exigirá a elaboração de uma técnica de escavação específica. Os sítios podem ser fechados, tais como cavernas e abrigos; podem ser abertos, como em áreas de campo limpo; ou podem ser sítios históricos, o que exigirá por sua vez, outros aportes técnicos e conhecimentos específicos, em função da possibilidade de ocorrência de estruturas e construções arquitetônicas.

Atualmente, podemos dividir a pesquisa arqueológica em etapas sucessivas: planejamento da pesquisa, pesquisa de campo, análise em laboratório, curadoria e,

⁴⁵ O Manual de Arqueologia Pré-Histórica de Nuno Ferreira Bicho é o primeiro compêndio de Arqueologia em português e faz parte da bibliografia básica dos cursos de arqueologia no país nas cadeiras de Introdução à Arqueologia e Métodos e Técnicas Arqueológicas.

educação patrimonial, sendo que esta pode ocorrer paralelamente às pesquisas, ou como é mais comum na arqueologia de contrato, após o encerramento dos trabalhos.

O levantamento de campo, ou caminhamento é, por sua vez, a primeira etapa da pesquisa de campo. Trata-se da primeira abordagem física da área a ser estudada. Nela, analisar-se-á a superfície a fim de se observar a geografia, a vegetação, as características antrópicas recentes, as características naturais presentes, tais como enxurradas, inundações e deslizamentos de terra, e os fragmentos arqueológicos depositados em superfície. Todo referencial que o lugar apresenta se constitui como informação interpretativa do sítio e pode revelar probabilidades de ocupações humanas, históricas ou pré-históricas. Na escolha do sítio a ser escavado. Informações de moradores locais sobre ocorrências de vestígios arqueológicos, observações de indicadores ambientais e informações bibliográficas também são bastante produtivas.

Boa parte dos sítios escavados no Parque Nacional Serra da Capivara se situam próximo à paredões rochosos com pinturas rupestres (abrigos). A primeira motivação da escavação é o desejo de evidenciação de outros grafismos do painel de pintura rupestre subsuperfície. A segunda motivação mais comum é a tentativa de compreensão do processo de deposição sedimentar do abrigo, relacionando-o aos vestígios culturais posicionados nos níveis de ocupação humana. Uma terceira motivação é, através da datação dos vestígios e das camadas deposicionais de sedimentos, determinar a evolução da paisagem naquele local durante as épocas pré-históricas e históricas.

Escolhido o sítio arqueológico, procede-se a limpeza e a coleta de superfície, quando se coletam quaisquer materiais evidenciados. A análise preliminar deste material pode revelar se são vestígios oriundos de utensílios das populações agrícolas contemporâneas que habitam nas proximidades do sítio ou se são vestígios mais antigos. Esta etapa pode vir antes da escolha do sítio, quando se realizam sondagens (prospecção intrusiva) para se verificar o potencial do lugar a partir do material arqueológico coletado. “As sondagens servem para a confirmação da existência de depósitos arqueológicos após a localização de artefatos numa determinada superfície ou quando são encontrados inclusos num corte.” (BICHO, 2006). A partir daí é possível posicionar os pontos topográficos, implantar as estações topográficas e demarcar a área a ser escavada.

Nesta fase, o IPHAN, como órgão responsável pelo acervo pré-histórico nacional, deve ser comunicado, cabendo ao pesquisado preencher a Ficha para

Registro de Sítios Arqueológicos⁴⁶ do Instituto com dados sobre a localização do sítio, georeferenciamento, etc. Este é uma espécie de certidão de nascimento que contém todas as informações que permitem localizar e caracterizar o sítio, e que oficializa a existência do sítio arqueológico no Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos CNSA do Sistema de Gerenciamento do Patrimônio Arqueológico Brasileiro/SGPA.

O trabalho do arqueólogo compreende também verificar qual a técnica mais apropriada na abordagem do sítio arqueológico, aquela que permitirá obter o máximo de informações sobre o sítio pesquisado, quando se faz necessário estudo preliminar das características de cada sítio, a fim de se obter dados que ajudem a responder aos questionamentos das pesquisas que se desenvolvem na área em questão e estabelecer níveis culturais e cronológicos, no sentido de compreender a formação e ocupação do sítio como um todo (MELO, 1994).

Um sítio arqueológico nem sempre está isolado. Em muitos casos, sua ocupação por grupos étnicos pré-históricos está relacionada a outros sítios do entorno, o que exige uma abordagem sistêmica em relação tanto à distribuição espacial quanto aos vestígios que encerra. Em 1969, Howards Winters introduziu a diferença entre padrão e sistema de assentamento: *“Las relaciones geográficas y fisiográficas de un grupo de sítios pertenecientes a una ‘cultura’ son interpretados como el patrón de asentamiento, en tanto que las relaciones funcionales entre los sitios incluídos en un determinado patrón, son asumidos como el sistema de asentamiento”* (WINTERS, apud LANATA, 1993). Os grupos humanos empregam os espaços de acordo com os recursos, com a possibilidades de mobilidade e comunicação e, assim, estabelecem sua territorialidade na paisagem. A compreensão da formação geomorfológica do sítio, ou seja, sua posição geográfica, a topografia atual do sítio, sua formação geológica e composição do solo, fornece dados para a interpretação das deposições de sedimentos, e mesmo a utilização do lugar ao longo dos tempos.

A escavação propriamente dita obedece aos princípios da horizontalidade e da verticalidade do processo, ou seja, a compreensão da estratigrafia (sentido vertical) e/ou a observação dos solos de ocupação (sentido horizontal), ou seja, se referem a reconstituição das dimensões temporal e espacial dos vestígios:

A técnica de escavação desenvolvida por Mortimer Wheeler a partir dos anos 1930, influenciou substancialmente a arqueologia inglesa de sua época e de gerações posteriores. O sistema de escavação em caixas, como ficou conhecida a sua técnica, com balcões entre elas nos quatro lados, caracteriza a preocupação com o sentido vertical da

⁴⁶ A Portaria IPHAN nº 241, de 19/11/1998, define o modelo oficial da Ficha para Registro de Sítios Arqueológicos.

escavação revelando a influência de sua formação na área da geologia. (Ibid., pág. 151)

Já na década de 1960, em que se afirmam as tendências da *New Archaeology*, despontam os trabalhos de André Leroi-Gourhan que se realiza no método etnográfico de superfícies amplas e na técnica de decapagens por níveis naturais e no registro topográfico via tridimensionalidade:

Os procedimentos da escavação propriamente dita constituem -se em decapagens muito cuidadosas em grandes superfícies mais ou menos planas, onde a observação das relações espaciais é fundamental. A visão horizontal da área escavada busca reconstituir o espaço ocupado e transformado pelo homem dentro do sítio. Todos os vestígios devem ser registrados, mesmo os mais fugazes. Para a obtenção de uma visão geral da organização dos assentamentos sem um plano, os cortes devem ser ao máximo suprimidos. Na técnica de Leroi-Gourhan são utilizadas sondagens de reconhecimento e grandes trincheiras paralelas, de modo a fornecerem informações sobre a extensão do sítio e distribuição do material arqueológico. (Ibid., pág. 153)

A arqueologia no Brasil tem seus métodos e procedimentos configurados de forma híbrida, gestados a partir de conceitos provindos de escolas diversas, o que não é estranho à gênese do campo no país, como vimos no capítulo 3 dessa dissertação, nem ao caráter eminentemente interdisciplinar da arqueologia, na sua qualidade de disciplina de convergência.

As duas vertentes teórico-metodológicas – a etnográfica/estruturalista francesa e a processualista norte-americana, estruturaram a pesquisa arqueológica pré-histórica no país, em fins dos anos 1950 e na década de 60 (século XX), pois, os seus paradigmas, conceitos e métodos (de campo e laboratório) foram adotados como modelos que determinaram os objetos, objetivos e métodos para a pesquisa empírica de campo e para a interpretação da cultura material. (ALVES, 2002)

O artigo de Patrícia Pinheiro Melo sobre as escavações da Toca do Baixão do Perna I, Parque Nacional Serra da Capivara, empreendidas entre os de 1980 (sondagem); 1986/87 e 1990 (escavações), esclarecem que:

A preocupação pela forma mais adequada de escavar e analisar os vestígios arqueológicos não é um fim em si mesmo, mas um veículo para a reconstrução, o mais fiel possível, das formas de vida e de adaptações dos grupos pré-históricos que habitaram a região. (...) Nenhuma técnica pode ser utilizada indiscriminadamente como modelo rígido, em qualquer tipo de sítio, seja ele de ocupação histórica ou pré-histórica. Todo sítio arqueológico apresenta particularidades que determinam a técnica a ser utilizada. (Ibid., p. 170).

As escavações mais comuns à Fundação (foto 62), podem seguir por camadas estratigráficas naturais ou artificiais, até que se atinja a rocha mãe, a base rochosa que alicerça todo o sítio. Conceitualmente, "camada é uma unidade estratigráfica com espessura, definida por sua estrutura e composição; nível corresponde ao solo arqueológico, ao momento do uso do sítio." (Guidon et. al., 1996). A escavação em níveis artificiais, quando se estabelece previamente uma espessura fixa de sedimentos a serem retirados na escavação, é oriunda da metodologia americana, porém, segundo a metodologia francesa, a escavação é realizada em camadas naturais, seguindo a estratigrafia do terreno, ou seja, as diferentes camadas de sedimentos.



Foto 62: escavação do bloco testemunho do BPF, Missão Franco-Brasileira, RMG, 2013.

A priori, salvo quando houver deslocamento de vestígios, sabemos que quanto mais camadas estiverem depositadas sobre os vestígios deixados por povos pretéritos, ou seja, quanto mais profundos no solo estiverem os vestígios, mais antigos estes serão, assim sabemos qual ocupação humana veio antes, qual veio depois, o que permite ao arqueólogo organizar no tempo, ou seja, ordenar a cronologia do sítio arqueológico, a sucessão histórica das ocupações.

Os vestígios e artefatos disponíveis no sítio arqueológico colaboram para corroborar hipóteses interpretativas sobre a vida de povos pretéritos. Manchas de pigmento e de combustão, carvões esparsos, material lítico, ossos de microfauna, fogueiras, podem representar-se como acampamentos de pequenos grupos de caçadores sucessivos e sazonais. Alterações antrópicas de solo, tipologia da indústria lítica, vestígios mobiliários, podem significar um acampamento permanente, ocupado

por um número maior de indivíduos. A documentação obtida em campo é fundamental para a reconstituição conceitual do sítio, visto que “(...) a arqueologia é uma das poucas áreas de conhecimento que constrói suas análises a partir da destruição de suas fontes primordiais, os sítios arqueológicos, confrontando diretamente as noções de preservação patrimonial” (BRUNO, 2005).

À técnica de escavação, estão associados procedimentos práticos de registro e coleta de vestígios: quadriculação da área a ser escavada; registro fotográfico; anotações em diário de campo; implantações topográficas; levantamento planialtimétrico e altimétrico desenho de croquis de plano de topo, realizados a partir de fotografias, ou desenho de observação a mão livre; coleta e etiquetagem dos vestígios; coleta de amostras para análise e datação; peneiramento do sedimento retirado da escavação, classificação preliminar em campo do material lítico encontrado, base para a futura análise morfológica e tipológica, e outros procedimentos universais.

Assim, cada vestígio é mapeado na posição exata em que foi encontrado. Nada deve ser removido sem que tudo seja documentado antes, através de desenhos e fotografias, por exemplo. São feitas anotações sobre a posição exata da peça encontrada no sítio arqueológico, usando um aparelho chamado estação total. Todos os dados são anotados em Cadernos de Campo e cada camada escavada é fotografada, cada vestígio ou artefato recebe uma etiqueta com numeração, depois são ensacados e transportados para laboratórios especializados, onde serão limpos e organizados segundo sua natureza. Segundo Marjori Dias:

Na Arqueologia, sempre que ocorre uma intervenção em campo com coleta de material, não haverá mais possibilidade de voltar à estrutura original. Portanto, é importante ter em mente a importância da preservação em dois aspectos: resguardar as informações sobre os artefatos retirados do sítio arqueológico e a preservação do estado físico dos objetos que foram conservados pelo microclima em que o artefato esteve submetido. (DIAS, 2013).

O parágrafo único do artigo 22 da Lei nº 3.924, de 26 de julho de 1961 que dispõe sobre os monumentos arqueológicos e pré-históricos prevê se sejam designados blocos testemunhos que “designa, quando da escavação de um sítio, uma porção preservada para futuros estudos” (PARDI, 2002): “de todas as jazidas será preservada sempre que possível ou conveniente, uma parte significativa, a ser protegida pelos meios convenientes, como blocos testemunhos. (BRASIL, 1961).

Para cada peça encontrada, é atribuída uma numeração que vai acompanhar a peça em todas as etapas da pesquisa arqueológica. Essa numeração funciona como um RG porque dá um número individual para cada peça encontrada e permite localizá-

la numa reserva técnica. A partir de agora, essas peças compõem um acervo que fica disponível para que pesquisas aprofundadas possam ser realizadas.

Na FUMDHAM, as etiquetas de campo são pequenos impressos pré-numerados que seguem a seguinte ordem de dados (foto 63): Sítio, Setor, Nível, Decapagem, Vestígio, Obs. (qualquer dado adicional), Data e Pesquisador (arqueólogo que preencheu a etiqueta). A partir da etiqueta de campo, elabora-se o número de tombamento da peça, que é aquele usado para localização da peça no acervo. Ao número dado em campo para a peça, se adiciona o número do sítio. A Fundação Museu do Homem Americano dispõe de um Cadastro de Sítios Arqueológicos que replica o CNSA do IPHAN, onde constam apenas os sítios cadastrados no Instituto pela Fundação. Assim, o número de tomo de uma peça é composto pelo número de registro do sítio arqueológico, mais o número da etiqueta de campo da peça e, caso exista, um dígito, que corresponde ao número da peça nos sacos de coleta e transporte da peça do sítio ao laboratório (podem ser acondicionadas várias peças constantes do mesmo nível arqueológico no mesmo saco de transporte). Assim, o número do sítio segue o esquema: 000-000000-00. (código do sítio – número da etiqueta de campo – dígito da peça).



Foto 63: Lítico numerado em laboratório e etiqueta de campo, RMG, 2013.

3.7 Laboratório

A chegada dos achados arqueológicos na instituição depositária inaugura uma série de novos procedimentos voltados para a conservação desses acervos, sejam eles

remanescentes humanos, líticos, cerâmicos, orgânicos, etc., a curadoria. Apresentamos duas definições de curadoria, uma dada por Andrea Lessa, e outra presente no Regimento do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP:

O termo curadoria refere-se à gestão e prática de todas as etapas do processo de conservação e guarda de coleções museológicas, a partir do momento em que elas dão entrada na instituição responsável por sua salvaguarda. (LESSA, 2011).

Artigo 5º – A curadoria compreende o ciclo completo de procedimentos técnicos e científicos necessários à interpretação, conservação e promoção dos acervos institucionais, distribuídos na seguinte cadeia operacional:

I – formação e desenvolvimento de coleções arqueológicas e etnográficas, consideradas as características de cada domínio do conhecimento e sua problemática;

II – estudo, documentação e circulação dos conhecimentos produzidos para fins científicos e de formação profissional;

III – conservação das coleções, incluindo soluções de armazenamento e restauração;

IV – comunicação do conhecimento arqueológico e etnológico por meio de exposições, experiências pedagógicas e educação para o patrimônio. (USP, 2011).

O ICOM alerta às organizações depositárias de acervos a responsabilidade inerente à sua guarda, seja ela temporária ou permanente: "*it is an important professional responsibility to ensure that all items accepted temporarily or permanently by the museum are properly and fully documented to facilitate provenance, identification, condition and treatment.*"⁴⁷ (ICOM Code of Professional Ethics, 1990, p. 31), portanto, estas organizações devem estar preparadas para a assunção desse encargo. No entanto, Vieira esclarece que:

Os sítios e artefatos arqueológicos são bens culturais de propriedade pública, os quais se acham afetados pelo interesse coletivo da sua preservação. Portanto, estão sujeitos a especial regime jurídico protetivo, sendo todos os membros da sociedade titulares do direito difuso à sua conservação, acesso e promoção, tarefa a ser realizada pelo Poder Público, em todas as órbitas federativas por se tratar de competência material comum, com a colaboração da comunidade, nos termos do que estabelece o art. 23, inciso III, c/c o art. 216, § 1º, da Constituição Federal. (VIEIRA, 2011)

Quando os materiais chegam na Fundação, depositária legal dos achados adquiridos em suas pesquisas, são destinados aos vários Laboratórios de acordo com sua classificação física inicial, o que demanda uma separação que pode ser feita em campo ou na chegada à instituição, respeitando-se o controle documental de cada peça,

⁴⁷ É uma responsabilidade profissional importante garantir que todos os itens aceitos temporária ou permanentemente pelo museu sejam devida e totalmente documentados para registrar a proveniência, identificação, condição e tratamento. (tradução nossa)

para que não sejam desviadas de seus conjuntos. A FUMDHAM procura proceder a análise dos materiais encontrados em sua totalidade espacial e temporal dada pela pesquisa de campo e divulga esses resultados em relatórios e artigos científicos, o que não impede que as coleções sejam estudadas em sua integridade tipológica, a fim de compreender suas variabilidades tecnológicas, artefatuais e culturais.

Percebemos, portanto, que os dois conceitos, curadoria e musealização, produzem a intersecção dos dois campos do saber dos quais advêm, arqueologia e museologia. A Fundação Museu do Homem Americano é regida e constituída por arqueólogos e não possui em seus quadros nenhum museólogo. Apesar de levar em seu nome a palavra MUSEU, não se auto denomina instituição museológica. A fundação é “uma entidade científica”. Os procedimentos curatoriais que emprega fazem parte do *métier* da pesquisa arqueológica, porém, são em essência, também um processo de musealização, processo que se inicia quando um artefato chega a instituição. Para Bruno, “por musealização entendo o processo constituído por um conjunto de fatores e diversos procedimentos que possibilitam que parcelas do patrimônio cultural se transformem em herança, na medida em que são alvo de preservação e comunicação. (BRUNO, 1996).

A musealização designa o tornar-se museu (DESVALLEES et al., 2013) e se realiza na atribuição de atributos capazes de conferir e ressaltar, no caso do objeto arqueológico, a natureza de valor documental dos bens, passíveis então de serem preservados para as gerações futuras.

O patrimônio presente no território do Parque Nacional Serra da Capivara, ativador do processo de musealização, passa a ser ressignificado pela valoração do patrimônio ali existente, passa a unir as pessoas habitantes do território por outras junções, mesmo que a priori exógenas, englobados agora em um novo processo identitário e pertencentes a novas cadeias produtivas advindas do processo de musealização.

Cada objeto arqueológico pré-histórico é portador de memória, porém de uma memória perdida. A função da arqueologia é resgatar o objeto e a da museologia é torna-lo público, e ambas contribuem com seus mecanismos para sua preservação e sua restituição como ativador de processos identitários, em função de suas inserções na sociedade.

Os procedimentos de higienização e marcação das peças, sendo que cada tipologia recebe um procedimento diferenciado dos demais, marcam o início do processo de tombamento na Fundação.

Os materiais líticos são lavados em água corrente com o auxílio de uma pequena escova de cerdas macias para a retirada total de sedimentação e para que não se agreguem novas marcas, que interfiram naquelas arqueológicas. A numeração (foto 64) que identifica a peça é feita numa área discreta. Sobre uma pequena camada de verniz esmalte é escrita manualmente a numeração da peça de forma legível, que depois recebe nova camada de esmalte para sua impermeabilização.



Foto 64: detalhe da numeração do artefato lítico. Morro do Mel. FUMDHAM, 2012.

Em fichas digitais e impressas, são anotados todos os atributos das peças, a partir de uma análise macroscópica: medidas da largura, comprimento; eixo de debitação (lascas); espessura; peso; diâmetro, no caso de peças circulares; presença ou não de córtex na peça e a natureza deste; sinais de queima ou tratamento térmico durante a produção dos artefatos, e marcas de uso nas peças. As peças são fotografadas (foto 65) sobre fundo neutro e com escala, registro que será inserido no sistema digital de documentação, o que facilita seu reconhecimento e identificação no acervo.

Estes dados coletados servirão posteriormente para análises técnico-morfológicas, quando se estuda a confecção do artefato, da matéria-prima às sequências operacionais de lascamento até que se obtenha o instrumento lítico. Essa abordagem do material lítico, associada às informações obtidas em campo e no contexto

do sítio arqueológico⁴⁸, permite inferir sobre a vida dos povos pretéritos, seus hábitos e faixas aproximativas de tempo que indicam quando viveram, a que grupos humanos estes instrumentos pertenceram e como foram feitos:

O material lítico é, sem dúvida, um dos mais importantes testemunhos das culturas pré-históricas pelo seu caráter estável, duradouro, quase sempre inalterável, que o qualifica como fornecedor de dados não só para a definição dos “níveis arqueológicos”, como para uma possível reconstituição do modo de vida das populações pré-históricas se colocado na sua dimensão de meios materiais de produção no processo de reprodução dessas populações. Quando bem definido em suas características, constitui-se elemento de datação relativa das estruturas arqueológicas, destituídas de outras condições de datação, seja absoluta, seja relativa. (ROCHA, 1984).



Foto 65: Machadinha semi-lunar. Doação. FUMDHAM, 2012.

Em Haddar na Etiópia, país encravado no Chifre da África, registram-se os primeiros utensílios líticos relacionados a cultura material do *Homo habilis* e datados entre 2 e 5 milhões de anos A. P.

⁴⁸ O contexto deve ser entendido como sendo a totalidade do meio relevante, uma vez que o contexto de um objeto arqueológico (incluindo uma feição, um sítio, uma cultura) é todo o componente de associações que são relevantes para o seu significado, integrando os locais dos achados cerâmicos, líticos, relacionados às estruturas internas do sítio e associadas aos territórios exteriores, fontes de matéria-prima (SENNA et al, 2008).

Durante o período pleistocênico (compreendido entre 2,5 milhões e 11,5 mil anos atrás) se dá início à produção material de artefatos para auxílio nas atividades cotidianas dos nossos antepassados pré-históricos. Já no período holocênico (a partir dos 10.000 anos A. P.) acontece a especialização das técnicas de manufatura e do desenvolvimento sociocultural dos grupos pré-históricos, que conduziram essas populações a outros processos de manufatura de utensílios, como a confecção da cerâmica, estando essa passagem relacionada à revolução agrícola e ao processo de sedentarismo dos grupos, até então classificados como nômades.

Os povos pré-históricos utilizaram a matéria prima mais simples e disponível para fabricar suas primeiras ferramentas, a pedra, e se destinavam a diversas finalidades, como cortar, raspar, moer, incidir, quebrar sementes, triturar e se defender.

As lâminas, percutores, raspadores, furadores, lascas, pontas de lança e todos os fragmentos resultantes da preparação desses materiais (os resíduos de lascamentos) compõem a indústria lítica pré-histórica e fazem parte dos vestígios deixados por estes povos.

Os artefatos líticos são divididos em duas grandes categorias: lascados e polidos e as principais matérias primas empregadas por nossos antepassados pré-históricos em nossa região são materiais rochosos principalmente quartzos, quartzitos, sílex, granitos. Da combinação entre técnicas, matérias primas e finalidade da ferramenta resulta a complexidade da indústria lítica paleolítica. Em texto de 1990, organizado como material para cursos na UFMG, André Prous realiza uma síntese didática da análise de materiais líticos. Os artefatos líticos advindos do sítio arqueológico compõem um conjunto que complexo cuja análise só é possível após uma classificação prévia, que descreve os conjuntos simplificada. Para artefatos líticos, resultante das ações antrópicas sobre a matéria bruta, são elaboradas e testadas pelos pesquisadores para determinar fenômenos culturais. Quando isso se torna possível, a classificação se torna uma tipologia:

A tipologia é um conjunto ordenado de tipos aos quais se reduzem os objetos a serem classificados. Estes tipos são criados a partir dos atributos (características) considerados relevantes pelo autor da classificação, para tratar do seu universo de pesquisa. (PROUS, 1990)

As pesquisas sobre as coleções líticas no século XIX enfocavam sucessões cronológicas amplas e suas respectivas subdivisões: Paleolítico ou Idade da Pedra Lascada (inferior/biface, médio/lascas e superior/lâminas; indo de 2,5 milhões de anos a.C. até 10.000 anos a.C.) e Neolítico ou Período da Pedra Polida (indo de 10.000 anos a. C. até 3.000 anos a.C.).

O século XX vê inaugurar a busca por subdivisões das sucessões cronológicas existentes, ou seja, os pesquisadores tentavam determinar tradições culturais. Assim, certas tipologias de peças determinavam uma fase cultural. Em 1963, André Leroi-Gourhan cria o conceito de cadeia operatória e, nas análises de Pincevent, em 1966, inova ao inserir as peças no contexto dos sítios, “permitindo a determinação precisa da trajetória dos artefatos e a análise objetiva dos espaços ocupacionais” (Ibid., p. 43). Com o desenvolvimento da traceologia a partir de 1975, comprova-se a função dos artefatos, ou seja, mudando-se a abordagem sobre as peças, elas se transformam:

Assim sendo, o artefato lítico foi sucessivamente, até 1950, um simples elemento cronológico, um indicador cultural (poderíamos dizer "estilístico"), um elemento de um conjunto de instrumentos de pedra. Na segunda metade do século XX, individualizou-se como produto de uma atividade tecnológica específica, sujeito de uma trajetória histórica no sítio, ator de uma ação precisa. (Ibid., p. 43)

Atualmente, o estudo das peças líticas é “globalizado” levando-se em conta, portanto, critérios essenciais e comuns a todas as pesquisas: a morfologia, a tecnologia empregada em sua fatura e a função do objeto, a fim de se determinar tipologias. Sobre as matérias primas, considera-se se são endógenas ou exógenas à área de pesquisa, mas não é utilizada como base para o estabelecimento da tipologia, e os critérios estilísticos nem sempre são considerados. Peças encontradas em vários sítios ou níveis arqueológicos são comparadas visando estabelecer se procedem ou não da mesma tradição cultural ou de atividades semelhantes (ibid., pág. 3)

Quando se analisa a técnica de fatura dos artefatos líticos, é possível dividi-los em ativos (quando se prestam a transformar a matéria, funcionando por percussão ou pressão) e passivos. Na realidade do sítio arqueológico, cada fragmento de rocha, por mais que possa parecer abstrato aos olhos do leigo, é resultado de uma ação humana sobre as rochas brutas. Dependendo de suas características, o artefato pode ser classificado por técnica empregada em sua fatura (lascamento, o picoteamento, o polimento e as técnicas derivadas: perfuração, serramento) e por tipo de ação sobre a matéria bruta (refugos de lascamento: núcleos, lascas, estilhaços e *cassons*; objetos sobre massa central: *choppers* e *chopping-tools*; objetos sobre lascas: raspador *grattoir*, raspador *racloir* e raspadeira, lesmas; pontas de projétil; artefatos picoteados e polidos: cupuliformes, crisóis, machados, machados semilunares⁴⁹, tembetás).

⁴⁹ A hipótese admitida para os machados semilunares considera que estes são provavelmente cerimoniais porque vários são feitos de matérias muito frágeis, tal como o xisto.

Os povos pré-históricos produziram artefatos de pedra lascada utilizando técnicas de lascamento através da chamada percussão simples e direta com um seixo (percutor) sobre uma matriz, chamada de núcleo (imagens 01, 02, 03 e 04).

Os núcleos são blocos de matéria-prima utilizados na confecção de peças líticas e de onde se obtém lascas (fragmentos destacados por percussão). Segundo Pallestrini e Chiara “*A linha de sequência operacional realizada por um artesão pré-histórico é, portanto, a seguinte: bloco – núcleo – lascas sem retoques – lascas com retoque – artefato*”. (Pallestrini & Chiara, 1985).

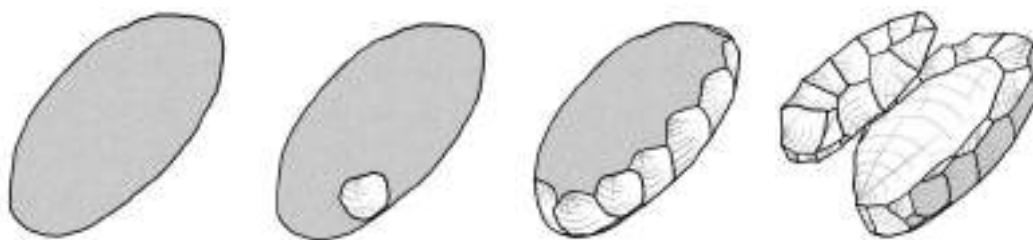


Imagem 01: matéria-prima para a confecção de peça lítica: seixo. Imagem 02: primeiro lascamento do seixo, resultando no núcleo. Imagem 03: série de lascamentos no núcleo. Imagem 04: ferramenta finalizada. Ilustrações José-Manuel Benito Álvarez.

Mesmo representando divergências nas opiniões dos arqueólogos, costuma-se relacionar os instrumentos de pedra polida, como os pilões, a finalidades vinculadas ao processamento de vegetais (moagem de sementes e grãos), assim as pedras polidas estariam vinculadas ao desenvolvimento da agricultura e a sedentarização das populações pré-históricas.

A hipótese mais aceita é de que para obter o efeito do polimento nas peças líticas, o homem pré-histórico serviu-se de areia e água como material abrasivo em depressões circulares (sulcos) formadas por este processo de abrasão em uma rocha suporte (polidores-afiadores). São exemplos dos artefatos polidos as lâminas de machado polidas, os zoólitos, os almofarizes, as bolas de boleadeiras, mós, mãos-de-pilão, dentre outros artefatos.

Já as coleções osteológicas originam-se de dois processos distintos: depósitos acidentais (não se trata de uma prática mortuária) e deposições intencionais (prática mortuária). As deposições intencionais são regidas por processos culturais criados por grupos humanos do passado, não necessariamente por práticas ritualizadas funerárias. A ritualização da morte em grupos pretéritos apresenta uma complexa variação de práticas. A grosso modo, o que se objetiva ao estudar as práticas mortuárias é a complexidade do grupo (ou sociedade) em questão.

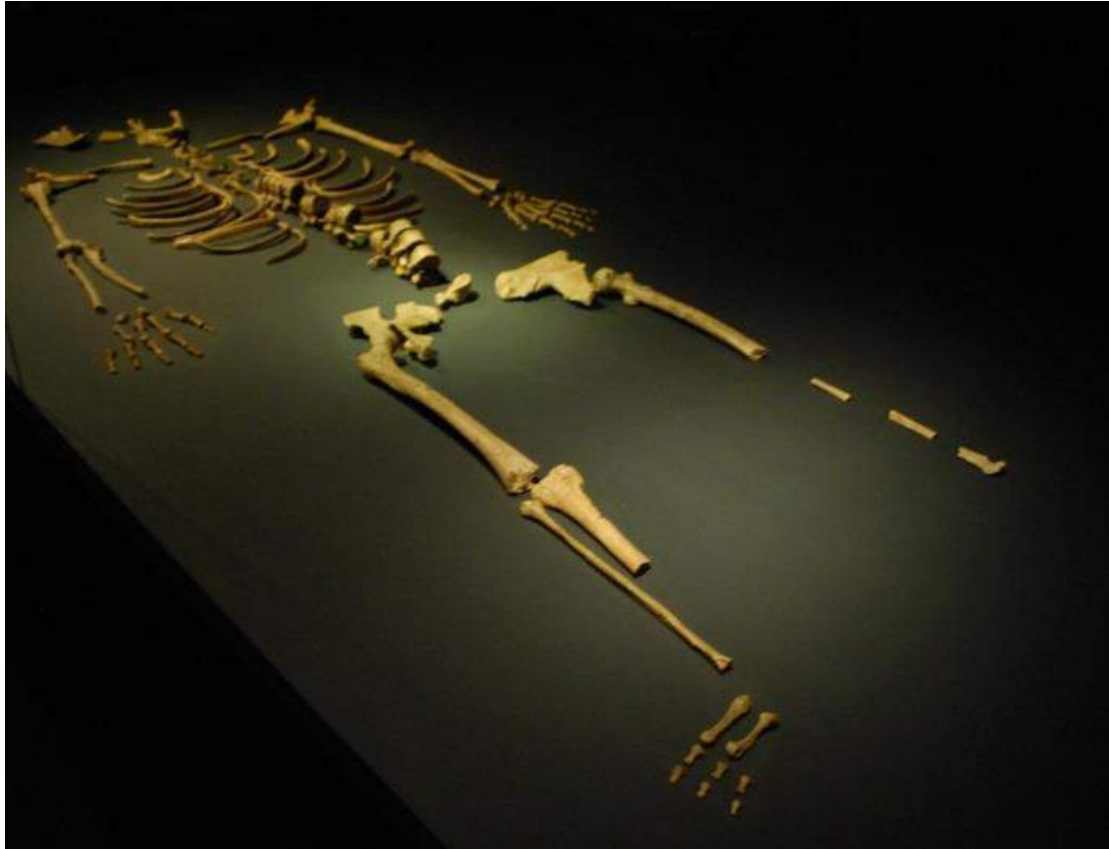


Foto 66: Réplica do esqueleto Zazá. FUMDHAM, 2013.

Na Toca da Barra da Janela do Antonião, sítio localização no município de Coronel José Dias, Área Arqueológica da Serra da Capivara, foi encontrado em julho de 1990 os restos de um esqueleto de uma mulher jovem, de tamanho pequeno, sob enormes blocos caídos, tendo sido datados em 9.700 anos A. P. (PEYRE, 1993).

A hipótese mais plausível para este achado é a de que esta mulher, apelidada como Zazá (foto 66), tenha sofrido um acidente fatal, morta e soterrada pelos blocos de rocha despencados do paredão rochoso. Portanto, trata-se de um depósito não intencional.

Dois conjuntos de variáveis são identificados por Sérgio Monteiro para análise de manifestações arqueológicas dos enterramentos humanos: variáveis de campo e de laboratório. As variáveis de campo incluem complexas informações oriundas de uma análise cuidadosa do contexto de achamento do corpo:

Os vestígios biológicos e culturais em inserção contextual, em suas relações espaciais e de situação. Registradas por meio de sistemas de documentação diversos, referem-se aos dados de localização (sítio, setor, quadra, quadrícula, cota crânio), datas da evidenciação e exumação, número do enterramento, tipo de deposição, número de indivíduos depositados na mesma cova, conexão anatômica do esqueleto, orientação do corpo (eixo crânio-bacia), da face e do crânio; posição do corpo, disposição pelo grau de flexão dos

membros e posição de suas extremidades, dimensões, orientação e conteúdo da cova, tipo e distribuição dos materiais associados junto ao esqueleto e as relações de proximidade do enterramento com as demais estruturas arqueológicas, como as de habitação e os outros enterramentos. Os materiais contidos no interior, sobre, sob ou ao redor da cova e do corpo indicam associações referentes às práticas mortuárias – e parcelas de eventos rituais – e que necessariamente devem ser documentados e estudadas as suas relações mediante análises que considerem os enterramentos inter e intragrupo, em macro e microgrupos” (MONTEIRO DA SILVA, 2006).

As variáveis de laboratório incluem dados do material ósseo humano e a observação de:

Graus de desgaste dentário, osteométricos e osteoscópicos, sobre sexo, idade, estatura, análises físico-químicas e microscópicas em estudos avançados sobre DNA, isótopos estáveis de determinados elementos químicos presentes nos ossos e dentes indicadores de dietas características, patologias e lesões intencionais, acidentais ou de origem fisiopatológica que dimensionam estudos sobre paleodieta, paleogenética, paleopatologia e paleodemografia. (Ibid., p. 115).



Foto 67: Réplia do Zuzu, em decúbito lateral. FUMDHAM, 2013.

Não raras vezes, os enterramentos estão associados a acompanhamentos funerários, como é o caso da Toca da Baixa dos Caboclos, que em campanha realizada em 1998 revelou uma urna de pequenas dimensões (foto 68), com paredes finas e lisas, com decoração interna de cor cinza escura. No interior da urna encontravam-se os restos de uma criança de pouca idade, bastante conservados, com unhas e cabelos.

Duas flechas confeccionadas a partir de duas varas de madeira, cujas pontas estavam talhadas em viés; junto a elas, estava um pequeno ganho com corda trançada de fibra vegetal amarrada nas duas pontas, formando um pequeno arco. Este “enxoval funerário⁵⁰” gerou a hipótese de se tratar de um conjunto que a criança utilizava para a caça de pequenos animais (GUIDON et al, 1998).



Foto 68: Urna funerária, Toca da Baixa dos Caboclos, FUMDHAM, 2012.

Para a interpretação de sepultamentos, é importante analisar todos os elementos presentes no corpo, na cova e seus respectivos acompanhamentos funerários. Alguns autores utilizam termos para descrever os esquemas de deposição: simples, composta, esta é orientada por dois ou mais estágios de deposição, tais como ao enterramento seguido do desenterramento, exposição e enterramento, exposição, cremação e enterramento ou cremação e dispersão das cinzas. Outros autores utilizam as nomenclaturas “enterramento primário e enterramento secundário” para o mesmo fenômeno, outros associam a estas os enterramentos múltiplos e as cremações.

Nos enterramentos primários os ossos do esqueleto apresentam-se articulados e o corpo teria sido depositado na cova antes da decomposição, nas posições contraído ou fletido, estendido ou sentado, de frente, lado ou de costas. Para o posicionamento

⁵⁰ Esta nomenclatura varia segundo o autor de referência: “Esta categoria funerária aparece como “oferendas presentes na cova”, “mobiliário funerário” (*mobiliere funeraire, grave furniture*), “oferendas funerárias” (*grave offerings*), “mobiliário mortuário” (*mortuary furniture*), “*beigaben*”, que são tidos como menos precisos por implicarem função e intencionalidade precisas. (MONTEIRO DA SILVA, 2006)

do corpo, alguns autores utilizam uma classificação que reflete como ele foi depositado na cova: horizontalmente, em decúbito (lateral direito, esquerdo, ventral ou dorsal), verticalmente, sentado; com flexão corporal (estendido, semi-fletido, fletido, fortemente fletido). Já o enterramento secundário:

Caracteriza-se, geralmente, pela presença de um pacote ou fardo (bundle), que resultou da coleta dos ossos após a remoção intencional das partes moles por exposição, decomposição por bactérias e que foram posteriormente depositados em uma cova. Os ossos do esqueleto não estão em conexão anatômica normal. (Ibid., p. 120).

Atualmente no Brasil, estão se constituindo protocolos que possam orientar as ações voltadas para a conservação dos remanescentes humanos. O Laboratório de Estudos Evolutivos Humanos do Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo vem constituindo bibliografia de referência, entre outras instituições. No entanto, existe grande variabilidade e diversidade na forma como estes vestígios são tratados nas instituições museológicas e de pesquisa universitária.

O Laboratório de Vestígios Orgânicos da FUMDHAM vem se adaptando às novas demandas de tratamento para a variada tipologia de vestígios dessa natureza. As salas são climatizadas e há exigência de utilização de material de proteção individual, que procura assegurar que não haja contaminação de DNA, por exemplo, de certos vestígios, e minimizar os impactos na saúde do pesquisador que os manipula. Este laboratório abriga a coleção osteológica humana, os vestígios de carvão, a microfauna encontrada nas escavações, outros vestígios animais e botânicos, além de acolher as coleções de referência de flora e fauna da caatinga. É neste laboratório também que se procedem as microescavações de urnas funerárias e os procedimentos de restauro de estruturas ósseas, num espaço separado da reserva técnica.

Os vestígios orgânicos são altamente sujeitos a ataques biológicos, às variações de temperatura e umidade que podem causar fissuras em suas estruturas, além de poderem ser degradáveis à luz. Quanto à manipulação:

As coleções esqueléticas arqueológicas são manuseadas a partir de três perspectivas: a da curadoria inicial, quando o material chega de campo e são realizadas as primeiras intervenções; a da pesquisa osteológica; e a da curadoria preventiva, que prevê o monitoramento do manuseio e das condições do material a fim de garantir sua estabilidade. (LESSA, 2011).

Os protocolos de procedimentos atuais de curadoria e documentação digital das peças do acervo utilizados na FUMDHAM vêm sendo aplicado retroativamente, nas peças já inseridas nas diversas reservas técnicas (líticos, cerâmica, vestígios orgânicos e paleontologia) para que estas também sejam conservadas e para agilizar o acesso

aos dados referentes as mesmas. Para tal, a Fundação elabora projetos específicos de fomento que geraram a ampliação e adequação dos laboratórios de paleontologia e cerâmica (2011) e a aquisição de softwares específicos.

3.8 A natureza do objeto arqueológico

A arqueologia da pré-história é uma disciplina que busca reconstituir aquilo que foi parcialmente apagado, na imediatez de milênios de sobreposições de cotidianos, investigando os fragmentos resistentes sucumbidos ao *laissez-faire* do modo de vida de nossos precursores e sobreviventes da amnésia que o passado milenar impõe. Seus documentos são a fortuita junção da materialidade de objetos, selecionados pelo tempo e pelo achamento, e de lugares. E essa materialidade, denominada a partir do século XIX “cultura material”, é o registro do modo de vida de grupos pretéritos.

No Museu do Homem Americano, como vimos, existe uma sala dedicada aos artefatos líticos achados na Área Arqueológica Serra da Capivara. E sobre um deles nos debruçaremos para uma breve análise.



Foto 69

Um artefato lítico de pedra lascada (foto 69) é uma abstração. E um artefato lítico de pedra lascada no espaço de um museu chega a ser um paradoxo, um objeto esotérico. Nos causa perplexidade, não é um objeto que se dá, porque sua leitura é complexa.

Por que aquela “pedra” que, a princípio, não se parece com nada, está reverencialmente, com todo o aparato cênico disponível, no museu? Sabemos que se está no espaço do museu é porque alguém lhe atribuiu significado e valor e que se está num museu dedicado à arqueologia, trata-se de algo “antigo”. Mesmo tendo sido escavado e resgatado de profundas camadas e iluminado na exposição, seu significado continua enterrado, submerso, invisível.

O que vemos quando contemplamos o objeto exposto é sua materialidade concreta, a nudez de sua realidade física: é pedra, está lascada, ou melhor, quebrada, já que “lascada” é um termo técnico. É preciso depositar sobre ele, novamente, camadas, camadas que lhe deem sentido.

Intuitivamente, procuramos por respostas e as muletas mais óbvias disponibilizadas no museu são as etiquetas, que deveriam servir para fornecer informações dadas “generosamente”, informações que são acessos chave ao significado da pedra:

“Quartzito, Toca da Gamela, 3.000 anos. Raspador. Bela peça, retocada unifacialmente, feita sobre um quartzito com manchas que criam um aspecto diferente.”

Diante das informações dadas, não pela pedra, mas pela etiqueta, uma série de novas perguntas se inaugura:

O que é quartzito?

Toca da Gamela, onde é? Por que tem esse nome?

Como temos certeza da idade dessa pedra, 3.000 anos?

Uma pessoa segurou esta pedra há três mil anos atrás?

Como se raspa com essa pedra?

É mesmo bonita? Sob qual padrão de juízo foi considerado bela?

Aspecto diferente de quê?

E buscamos novamente na pedra, ainda perplexos, as respostas. Ela não parece tão especial para figurar no museu. Ela se parece muito com as pedras do caminho, as cotidianas, invisíveis.

Quebra-se a espontaneidade e naturalidade das perguntas feitas à pedra. E frustra, porque a mediação que a etiqueta faz, antes de apaziguar dúvidas e esclarecer, provoca ainda mais questões. A espontaneidade é quebrada porque deixa-se de “contemplar no sentido de procurar deixar de explicar e interpretar”.

Vilém Flusser identifica três tipos de camadas que encobrem qualquer objeto do mundo visível: as estéticas, as éticas e as explicativas (FLUSSER, 1979).

A camada estética, nos deixa inseguros diante da pedra, não estimula a sensação do belo, apesar da declaração explícita na etiqueta que nos diz tratar-se de objeto belo. A camada ética nos faz rejeitar pedra e museu, pela “traição” de apresentar algo que não apresenta o “gozo passivo” de uma clássica pedra adornada pelo homem. No entanto, em qualquer outra circunstância a presentidade da pedra não nos causaria tal “combate”. A crítica que hoje fazemos problematiza as camadas explicativas. O museu, e seus pesquisadores, nos diz “é raspador”, “é belo”, “retocada unifacialmente”, “é quartzito”, “tem aspecto diferente”.

Então, trata-se de um artefato feito por sociedades pretéritas de 3000 anos antes do presente, que dominavam de tal forma a técnica do desbastamento de seixos que foram capazes de identificar e transformar a matéria bruta de um seixo de quartzito em uma ferramenta capaz, por sua vez, de servir para raspar, de acordo com as necessidades de então.

Como associar as informações dadas com as noções que carregamos previamente, os conceitos prévios, ou preconceitos, para a tentativa de decifrar a presença da pedra no espaço do museu e diminuir a distância entre o passado e o presente?

A análise formal nos dá três grupos de "explicações": as finalísticas, que nos dizem "para"; as causais que nos dizem "por causa" e as estruturais que dizem "desta forma".

Com uma boa dose de boa vontade e tempo, retornamos então nosso olhar para a pedra. Observamos generosamente sua forma. Esta revela uma estrutura, que de novo revela que possui alguma complexidade. A pedra está meticulosamente quebrada em quase toda sua superfície, porém conserva na “base” (porque é assim que é mostrada na vitrine, verticalmente) parte da superfície lisa e convexa da pedra, do seixo inicial. A forma revela, portanto, que houve intencionalidade na quebra da superfície do seixo, existe um eixo entre a “base” da pedra e a extremidade oposta, em forma de ponta. Formamos então a hipótese de que, pelo tamanho da pedra e por sua forma

artificial, ela se encaixa na mão. Começa a se configurar a qualidade “raspador” da pedra.

A pedra agora, em sua condição de raspador, está empregnada de cultura, dando sentido ao ser natureza pedra da pedra, que por sua vez, é uma componente constitutiva de um sistema cultural pretérito. Sob as várias camadas interpretativas e explicativas está a obviedade de nossa própria cultura que media a observação da cultura de um outro, que impregna o contato imediato mediante algo.

Vemos agora, para além da estrutura da pedra, vemos cultura, natureza transformada em cultura. Para Flusser, “cultura é texto legível (mundo codificado) escrito sobre o fundo natural sem significado (Ibid., 133). Para Susan Sontag:

É a defesa da arte que gera a estranha concepção segundo a qual algo que aprendemos a chamar de “forma” é absolutamente distinto de algo que aprendemos a chamar de “conteúdo”, e a tendência bem intencionada que torna o conteúdo essencial e a forma acessória” (SONTAG, 1987. 12)

O desconforto advém dos objetos da pré-história: “são absurdamente misteriosos, porque perdemos a chave do código que lhes confere o seu significado. Não sabemos mais por quê e para que foram elevados, e somos obrigados a “interpretá-los”, em vez de podermos lê-los. (Ibid., p. 10)

A abordagem dada para os registros rupestres na Área Arqueológica Serra da Capivara considera que:

no plano da significação parte-se do princípio da impossibilidade de identificar os significados que as representações gráficas tinham para seus autores. O significado dos símbolos é concebido como aproximações conjecturais e como tais de reduzido aporte nas pesquisas. É possível achar significados universais, como próprios da espécie, mas o que não é possível é a assimilação destes significados universais a representações gráficas específicas. Esta limitação leva a privilegiar o estudo dos significantes que, em todas as sociedades conhecidas, tem uma persistência maior que qualquer significado por tratar-se de representações que envolvem posturas, gestos ou emblemas voluntariamente construídos (PESSIS, 1994).

É preciso superar o anacronismo entre o objeto/pedra do passado e o observador, no momento dessa presentidade, para além da tragédia do objeto: seu descarte e três mil anos de esquecimento, para então transformar-se em incógnita e depois em objeto relacional e social. E o museu é lugar privilegiado para tal: “todo museu teria, assim, um caráter naturalmente epistêmico, e permitiria alcançar a origem e os limites do conhecimento sobre o real, ou, mais precisamente, sobre determinadas dobras do real” (SCHEINER, 2012).

Novamente o objeto arqueológico é interpretado à luz de seu contexto de achamento, é o fator que torna o objeto parcialmente inteligível na contemporaneidade. E o que se apresenta no museu, o novo contexto, associado ao objeto, é uma interpretação primeira, que é dada como “verdade” científica, mesmo que temporária, e que tenta minimizar ou mesmo negar, interpretações leigas, sem controle.

Este exercício hipotético de leitura de um objeto no espaço do museu prossegue em outras e mais outras pedras. Aliviados, percebemos que algumas, são perfeitamente reconhecíveis. Já não são apenas pedras, são machados, machados semilunares, mãos de pilão, pontas de lança. Os objetos arqueológicos da indústria lítica da Área Arqueológica da Serra da Capivara, no espaço do Museu do Homem Americano, são obviamente tridimensionais, mas quando inseridos em vitrine (caixas envidraçadas) assumem para o visitante/observador o constituinte bidimensional. Tornam-se parietais, planos.⁵¹ O contexto de achamento no museu, deliberadamente, é subliminar e distante.

Existe uma potencialidade de conhecimento no Museu que só o tempo dedicado, a imaginação, o afeto e a disposição prévia da organização museu e do visitante podem realizar. Ao visitante, cabe a atitude aberta, questionadora e ativa. O museu não é uma fonte de dados, ou conhecimento absoluto que é “absorvido” por quem adentra em seus espaços, embora esta seja uma das ideias de museu no “senso comum”. O museu estabelece justamente essa potencialidade de conhecimento, que se constrói na relação, qualidade da construção ativa de laços de interação.

Entender o objeto é entender seu propósito e sentido, entender o propósito e o sentido que foram conferidos ao seixo para transformá-lo em raspador. Situá-lo no tempo anterior, no passado, para perceber a grandiosidade da qualidade técnica que aquela transformação abre em termos de domínio da natureza, ação criativa e tecnologia.

3.9 Deciframento, Leitura e Interpretação

Como se dá a apropriação cognitiva no museu? E “por apropriação cognitiva queremos designar o conjunto de processos mentais que um sujeito utiliza para integrar um objeto de conhecimento” (GATÊ, 2001, p.14).

⁵¹ . As exceções são o Projétil de quartzo hialino datado de 8mil anos A.P., encontrado na Toca do Pica-pau, que é apresentada num totem solitário, e três Fragmentos de Seixo da Tradição Pedra Furada I, datados de 100mil a 35mil anos A.P., encontrados no Sítio Toca do Boqueirão da Pedra Furada e mostrados na vitrine da Cronologia Cultural do Parque Nacional Serra da Capivara, em prateleira sobre espelho que reflete o “verso” dos seixos.

Existe um código a ser lido no Museu do Homem Americano? Certamente, não apenas um, pela diversidade de objetos, textos, esquemas, etc. apresentados. Quantas camadas de códigos existem neste museu? E qual o caminho para que o público visitante se aproprie dessas diversas camadas?

A leitura de objetos no museu está a meio caminho entre o seu deciframento e a sua interpretação, o que não significa que estes processos sejam necessariamente sucessivos e estanques no tempo da leitura. A leitura faz parte do contexto da comunicação, onde o visitante está no papel de receptor no processo e o objeto é um emissor “descarnado e descontextualizado”, re-contextualizado pelas dimensões dadas pela exposição e pelo museu. Sabemos que as ferramentas líticas são ferramentas de uso, para o corte, o desbaste, o descarnamento, para triturar, etc. Mas na dimensão do museu, assumem o papel de ponte para ações distantes no tempo e espaço, são objetos para comunicar.

A leitura do objeto introduz o universo do outro, de uma alteridade distante no tempo, e estabelece a relação sincrônica. O objeto arqueológico pré-histórico é um objeto do presente, é um contemporâneo: “a contemporaneidade reúne em um tempo sincrônico diversas temporalidades” (MENESES, 2007).

3.9.1 Decifrar

Quando descrevemos empreendemos a análise formal do objeto, atingimos o seu deciframento, sendo este um “conjunto de técnicas de análise de códigos que permite conhecer e interpretar toda a parte da informação expressa mediante um código desconhecido”. O método formalista baseado na Teoria da Pura Visibilidade, serve-nos para esse primeiro contato com o objeto, mais por seu conceito geral do que sua análise da arte figurativa. Para esse método, as formas têm, em resumo, um conteúdo significativo próprio. O teórico Heinrich Wölfflin “procurou reduzir os sistemas de sinais representativos a categorias fundamentais: linear e pictórico, superfície e profundidade, forma fechada e forma aberta, multiplicidade e unidade, clareza e não clareza” (ARGAN, 1992, p. 34).

Podemos aplicar o método adaptando-o às unidades tridimensionais da indústria lítica pré-histórica vista no museu de arqueologia, a fim de analisar as formas e descobrir novas categorias, tais como unifacial, biface, etc. dados aos tipos de talhe, por exemplo. “Descobrir” no sentido de perseguir as categorias dadas pelos estudos de ferramentas líticas, antes destas serem dadas a priori. A atribuição de “constantes formais” podem contribuir para o desvendamento da utilidade, por exemplo, do objeto.

3.9.2 Leitura

No final dos anos 1970 a expressão leitura de imagens passa a circular nas áreas de comunicação e de artes, motivada pelo formalismo da Teoria da Gestalt e pela semiótica. A imagem passa a ser compreendida como signo a ser percebido no processo de recepção estética, incorpora diversos códigos e, para sua apreensão, se faz necessário compreendê-los. *Art and visual perception* (1957) de Rudolf Arnheim, identificava as categorias visuais básicas utilizadas pelo sistema cognitivo de percepção visual para a definição de estruturas. Donis Dondis no livro *A primer of visual literacy*, de 1973, introduz o conceito de alfabetismo visual. Para a autora, a compreensão de mensagens visuais se dava por meio de um sistema básico que incluía a aprendizagem, a identificação, a criação e a compreensão propriamente dita.

A abordagem contemporânea em crítica estética desloca a ênfase da percepção para a interpretação e vários autores enfocam os aspectos estéticos da leitura de imagens, correlacionando níveis de desenvolvimento estético e métodos de leitura de imagens (quadro 03). Apesar de não descartarem completamente a qualidade formal da imagem, a pesquisa se direciona ao momento conceitual dos sujeitos, que caracteriza um desenvolvimento em determinado domínio, da menor para a maior complexidade do pensamento, configurando estágios do desenvolvimento. Anteriormente, a perspectiva desenvolvimentista havia sido explicitada por autores como James Mark Baldwin, Jean Piaget (estágios do desenvolvimento cognitivo), Lawrence Kohlberg (estágios do entendimento moral), Jane Loevinger (estágios do ego), George Henry Luquet (estágios do desenho infantil), Claire Golomb (estágios do desenvolvimento escultórico) e Emilia Ferreiro (estágios da alfabetização) (ROSSI, 2003, pág. 20).

Edmund Feldman 1970	Abigail Housen 1983	Robert William Ott 1984	Michael Parsons 1987
Descrição Análise Interpretação Julgamento	O que acontece na imagem? O que na imagem te faz dizer isso? Sabendo que (X) o que é possível dizer agora?	Descrevendo Analisando Interpretando Fundamentando Revelando	Preferencia Beleza e Realismo Expressividade Estilo e Forma Autonomia

Quadro 03: métodos de leitura de imagem. Adaptado de IAVELBERG, 2009.

Edmund Burke Feldman em *Becoming Human Through Art: Aesthetic Experience In The School* (1970) propõe uma metodologia de leitura de imagem que deveria ser aprendida pelo indivíduo por meio da técnica, da crítica e da criação (FELDMAN, 1993). O método de leitura de imagem de Edmund Feldman compreende os seguintes estágios:

- Descrever: Identificar o que se vê na imagem, apenas o que está evidente.
- Analisar: Identificar na imagem elementos da composição visual, estabelecendo relações entre os elementos.
- Interpretar: Dar sentido ao que observou na imagem, procurando identificar quais os sentidos, ideias, sentimentos e expressões intencionadas pelo autor.
- Julgar: Emitir juízo de valor sobre da imagem, se ela é importante ou não, se tem qualidade estética.

Robert Willian Ott desenvolveu o sistema nomeado por ele de *Image Watching* (1984) onde o processo de leitura de imagens se dá em seis momentos:

- Aquecendo (ou sensibilizando): o educador prepara o potencial de percepção e de fruição do educando;
- Descrevendo: o educador questiona sobre o que o educando vê, ou percebe;
- Analisando: o educador apresenta aspectos conceituais da análise formal;
- Interpretando: o educando expressa suas sensações, emoções e ideias, oferece suas respostas pessoais à imagem;
- Fundamentando: o educador oferece elementos da História da Arte, amplia o conhecimento e não o convencimento do educando a respeito do valor da imagem;
- Revelando: o educando revela através do fazer artístico o processo vivenciado.

Michael Parsons em *Compreender a Arte* (1992) propõe um outro método de cinco estágios para a leitura de imagens baseado na compreensão pela pessoa:

- Favoritismo/ Preferência/ Gosto Pessoal: Seleção de uma imagem ou parte dela que goste.
- Beleza/Realismo: Escolha de imagens que são “bonitas” ou o tema é “bonito”.
- Expressão: A expressão do artista é importante para compreender as intenções dele ao produzir a imagem; que sentimentos, ideias ou sensações a obra expressa.
- Estilo/Forma: Interesse pelo estilo e composição visual da imagem, buscando relacionar-se com sua expressividade.
- Juízo/Interpretação/Autonomia: Entender a validade da imagem segundo seu contexto social e histórico, buscando compreender os sentidos e experiência que traz ao observador.

A tese de doutorado de Abigail Housen, *The eye of the beholder: measuring aesthetic development* (1983) traz para o universo da arte a classificação de desenvolvimento por estágios de compreensão estética (quadro 04). Segundo Grinspum, os níveis têm sido largamente adotados em exposições de arte para majorar

o comportamento dos visitantes em situação de leitura de imagem, possibilitando a adequação dos procedimentos de acordo com a maturação dos visitantes, isolados ou em grupos. Pessoas nos três primeiros níveis tendem a exigir um acompanhamento mais próximo, ouvem e observam e acompanham os roteiros elaborados pelo mediador. Pessoas nos dois últimos níveis, geralmente são mais autônomas (COSTA, 2014).

NIVEL 1	Narrativo	Visitantes de museus são contadores de histórias, usando observações concretas, seus sentidos e associações pessoais para criar uma narrativa. As suas avaliações sobre a obra de arte são baseadas no que eles gostam e no que eles possam saber sobre arte. À medida em que os visitantes parecem entrar na obra de arte, seus comentários são entremeados por termos emocionais, tornando-se parte do desenrolar de um drama.
NIVEL 2	Construtivo	Os indivíduos criam uma estrutura para observar as obras de arte, usando a suas próprias percepções, conhecimento do mundo natural, valores morais e sociais e visões convencionais do mundo. Se a obra não parece ser do jeito que “deveria”, então, o indivíduo julga a obra “estranha”, sem valor. A habilidade, a técnica, o trabalho árduo, a utilidade e a função não são evidentes. Respostas emocionais desaparecem a medida que os indivíduos se distanciam da obra de arte, focando só nas intenções do artista
NIVEL 3	Classificatório	Os indivíduos descrevem a obra usando terminologia analítica e crítica similar a dos historiadores. Eles classificam a obra como de acordo com o lugar, a escola, o estilo, o tempo e a proveniência. Eles decodificam a superfície da tela em busca de indícios, usando o seu cabedal de fatos e figuras. Uma vez separado em categorias, o indivíduo explica e racionaliza o significado e mensagem da obra
NIVEL 4	Interpretativo	Os indivíduos buscam criar algum tipo de relação pessoal com a imagem. Eles a exploram, permitindo que interpretações lentamente se revelem; eles apontam sutilezas da linha, forma e cor. Sentimentos e intuições precedem a percepção crítica, à medida que esses indivíduos permitem que os símbolos e significados emergem. Cada novo encontro com a imagem evoca novas comparações, percepções e experiências. Eles aceitam a ideia que o valor e identidade estão sujeitos a reinterpretção, e vêm uma possível interpretação passível de mudança.
NIVEL 5	Re-criativo	Os indivíduos, depois de terem estabelecido uma longa história de observação e reflexão sobre imagens, estão agora prontos para suspender a incredulidade. Uma imagem familiar é como um velho amigo – imediatamente conhecida, mas ainda cheia de surpresas, que necessita de atenção plena. Em todas as amizades significativas, o tempo é um elemento chave. Conhecer a ecologia da imagem – o seu tempo, a sua história, as suas questões, as suas viagens e as suas complexidades – e desenvolver a sua própria história com ela, em particular, e com a observação, em geral, permitem a esses indivíduos combinar uma contemplação mais pessoal com uma que abarca preocupações mais universais. Aqui a memória mistura a paisagem da pintura, combinando as visões pessoais e universais.

Quadro 04: Níveis de Desenvolvimento Estético, Abigail Housen. Adaptado de Grinspum (2000).

3.9.3 Interpretação

Restringir objeto à leitura de sua forma, apenas, é ficar pairando na superfície. O que buscamos é o significado do objeto, e a satisfação de sua compreensão. É necessário colaborar com o visitante para incentivá-lo a perceber o museu como uma organização amigável, onde suas competências para o aprendizado são exercitadas, não só um lugar de educação, mas antes um lugar de aprendizado; uma abordagem outra para lidar com “as resistências que os indivíduos parecem ter quanto a tudo o que quer educa-lo”.

Ler seria dar sentido a uma mensagem representada sob a forma gráfica (*portanto, visual*) e previamente codificada por um interlocutor ausente. Logo, aprender a ler seria aprender a construir a significação e, portanto, destacar e recolher, do escrito (*ou do visual*), índices e informações necessários a essa construção. (GATÈ, p. 16)

O museu, a exposição em si e seus objetos querem dizer alguma coisa, possuem sentidos, existem sentidos que precisam ser descobertos. Existem elos que ligam significante e significado e o sujeito necessita operar mediações mentais para estabelecer esses elos e, portanto, estabelecer o sentido da leitura. A reação do observador/visitante à pedra/raspador é tão importante quanto o raspador em si mesmo. O significado do raspador reside não no objeto em si mesmo, nem naquilo em que realiza, mas em algum lugar entre os dois pontos. O objeto somente toma vida ou significado quando o observador/visitante do museu

Jean Pierre Gatè, se apropriando da Teoria da Gestão Mental de Antoine de La Garanderie, nos diz que:

“não há pensamento sem imagem mesmo que o pensamento não se reduza à imagem. A evocação é condição decisiva da vida mental. A imagem aparece aí como um princípio estrutural e diferenciador. Apresenta-se à consciência do sujeito sob diferentes conteúdos: visual, auditivo e verbal. A natureza particular destes conteúdos mentais explicaria as diferentes modalidades de acolhida em relação ao objeto de conhecimento (Ibid., 17).

Sendo a leitura “uma atividade inteligente de construção de sentido” e a “busca ativa de sentido constitui a alavanca, a finalidade básica do ato de ler” (Ibid., p. 24), o museu torna-se espaço privilegio da leitura de objetos, e aprende-se a ler objetos lendo objetos, estabelecendo o contexto relacional e social no museu.

Cada um dos objetos expostos é um registro e, inserido no lugar museu, indica relações sociais e atua como "mediadores das atividades humanas" (FUNARI, 2003: 15), o que abre brecha para a interpretação subjetiva do visitante que lê essa camada de significados presente no objeto.

O objeto exposto no museu possui possibilidades simbólicas e detona conjuntos metaforicamente relacionados de significados, que agem para alterar seu sentido como signo, ou seja, é polissemântico (PEARCE, 1994, p. 25), na medida também em que seu uso e seus sentidos estão em processo de reapropriação e reelaboração pela sociedade, em que se cria novos conjuntos de significados:

The cycle of signified - signifier - signe (=sign: symbol) is constantly repeating itself throughout the span of an individual's consciousness, and in the course of social action, and it is the sum of these perpetually

shifting meanings which carries meaning is able to do so because, it bears an eternal relationship to the receding past (Ibid., p. 25).⁵²

Assim, os objetos se tornam sempre atuais, mesmo que sejam também pertencentes a um passado bastante distante, conectados e conectando no espaço-tempo do museu “os objetos, os outros e nós” (GORDON et al, 2005).

A leitura do objeto decorre da transformação da informação visual em linguagem, solicita ao observador/leitor que traduza a imagem mental formada pelo estímulo visual percebido (imagem/fenômeno). Assim, o significado do objeto reside não somente em si mesmo, não somente em sua apresentação no museu, mas na sua “realização”, ou seja:

the object only takes on life or significance when the viewer carries out his realization, and this is dependent partly upon his disposition and experience, and partly upon the content of the object which Works upon him. It is this interplay which creates meaning; however, the precise convergence can never be exactly pinpointed but ‘must always remain virtual, as it is not to be identified either with the reality of the text or with the individual disposition of the reader’ (ISER, 1974 p, 274) (Ibid., 1994, p. 26).⁵³

Nosso observador hipotético, em sua relação com os objetos expostos no museu, deve ser capaz de evocar impressões a respeito do objeto que conectem explicações e distinções, ou seja, o observador, estimulado por sua experiência no museu, ao reunir sua gama de recursos cognitivos e sensíveis, seu quadro de referências, sua visão de mundo, sua experiência cultural e pessoal, a percepção dada pelo espaço e aquela oferecida pelo objeto, deve ser capaz de um ato de interpretação.

O observador, sujeito que é, interpreta, ou seja, elabora um sentido, a partir de índices que ele seleciona e organiza em função de seu próprio sistema de referências. Por outro lado, a qualidade polissemântica dos objetos musealizados são reduzidas pelas reações que provocam no observador, por se referirem aos “recursos internos” deste. O sentido do objeto não existe em si mesmo, mas constrói-se na interação. Para Susan Pearce, a natureza polissemântica dos objetos e a tomada de interpretação do observador são fatores de naturezas opostas, o que quer dizer que a relação estabelecida é dialética: o significado do objeto só existe se for "tornado significativo"

⁵² “O ciclo significado-significante-signo (=signo: símbolo) repete-se constantemente a si mesmo durante todo o período de consciência de um indivíduo e no curso da ação social, e é a soma desses significados perpetuamente mutáveis que carrega significado e que o torna capaz de fazê-lo porque carrega um relacionamento eterno com o passado recente”. (tradução nossa).

⁵³ “O objeto revive ou significa quando o espectador realiza essas operações, e isso depende, em parte, de sua disposição e experiência, e, em parte, sobre o conteúdo do objeto que age sobre o espectador. É essa interação que cria significado; no entanto, uma convergência precisa nunca pode ser exatamente identificada, mas "deve permanecer sempre virtual, uma vez que não deve ser identificada nem com a realidade do texto ou com a disposição individual do leitor” (tradução nossa).

pelo fato de alguém reagir a ele: “*herein lies the dialectical structure of viewing. The need to decipher gives us the chance to bring out both what is in the object and what is in ourselves; it is a dynamic, complex movement*” (Ibid., p. 27)⁵⁴.

Porém, não é possível confundir a polissemia dos objetos com a ilimitação de interpretações. Umberto Eco, em *Interpretação e Superinterpretação*, alerta que “dizer que a interpretação é potencialmente ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto e que corra por conta própria. Dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz” (ECO, 1993).

Se Eco entende toda interpretação como potencialmente ilimitada e infinita, podemos chegar a uma relativização tal, a um paradoxo, porque o desejo de quem interpreta é o de chegar à verdade última e definitiva, é o de descobrir o tesouro do sentido, e não ficar construindo interminavelmente o significado e as relações. Este conflito, esta contradição torna toda interpretação suspeita. Podemos dizer que uma interpretação é “malversação do sentido”, isto é, de dizer pelo texto o que o texto não tinha intenção de dizer.

Se a imagem não é a tradicional noção de ilustração ao texto verbal, associada a um contexto, a imagem, em sua consistência significativa, não é redutível ao verbal pois remete a linguagens específicas, com seus respectivos léxicos, semânticas, comunidades discursivas. A linguagem só existe como tal porque faz sentido e o sentido precisa de uma matéria específica para significar seja o signo verbal, o signo pictórico, o signo tridimensional ou o sonoro. São diferentes relações os sentidos que se instalam, são diferentes posições do sujeito que devemos levar em conta uma vez que são diversas as matérias significantes.

Ao considerarmos as imagens como imersas em discursos, seus efeitos de sentidos são remetidos a contextos que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, condicionando o que e como se produz o sentido.

Quando pensamos que estamos descrevendo o que está objetivamente à nossa frente, estamos interpretando? Nossas falas são interpretações do que vemos? São intermediação? Tais interpretações são geradas nos contextos que vivenciamos, somos sempre observadores circunstanciais. Por isso, não podemos impor uma interpretação e uma compreensão do objeto de acordo com o que pensamos ser adequado; de acordo com a nossa vivência e experiência, apenas. A compreensão é, então uma construção

⁵⁴ “É aí que reside a estrutura dialética da visão. A necessidade de decifrar nos dá a oportunidade de trazer para fora tanto o que está no objeto e o que está em nós mesmos; é um movimento dinâmico, complexo” (tradução nossa).

social, pois as ideias articuladas durante a leitura são engendradas nos (e pelos) contextos culturais e seus discursos em que estamos inseridos. Ler um objeto é fazer-lhe, implicitamente, perguntas. Compreendê-lo, é ter as perguntas respondidas por ele.

Em contrapartida, o museu deve ser capaz de propor não apenas a resposta física a estímulos, não apenas o envolvimento intelectual do visitante, mas encarar o desafio de envolver relações de afetividade para que encontros genuínos se processem entre o que é exposto e a pessoa que com ele interage, para que o encontro estético aconteça. Em *A favor del conocimiento científico/Los nuevos museos* (1998), Jorge Wagensberg Lubinski investigando como se transmite o conhecimento científico, definiu uma categorização de interatividade:

- *La interactividad manual (Hands on): El visitante es un elemento activo de la exposición, usa sus manos para provocar a la naturaleza y contempla con emoción de qué manera ésta responde.*
- *La Interactividad mental (Minds on). La mente del visitante experimenta un claro cambio entre el antes y el después. Salir de una exposición con más preguntas (incluso con más dudas) de las que se tenían al entrar es, justamente, una buena medida del valor de una exposición.*
- *La Interactividad emocional (Heart on). Para que el ánimo o el humor del visitante reciba algún tipo de descarga emocional se necesita abordar su aspecto más genuinamente cultural. El objeto o el suceso expositivo puede mostrar matices estéticos, éticos, morales, históricos o simplemente de su vida de cada día, que conecten con algún aspecto sensible del visitante.*

Segundo Regina Machado, todo ser humano tem o potencial para atingir níveis mais profundos no contato com aquilo que lhe é significativo, seja a arte ou os fatos da vida cotidiana. As interações que permeiam a vida humana proporcionam o exercício das habilidades internas, inerentes e comuns:

todo ser humano possui recursos internos que necessitam ser exercitados, estabelecendo uma disposição interna para a concretização da aprendizagem significativa. Exercitando habilidades como observação, percepção da expressão das coisas, conceber com imaginação, com a intuição do que pode ser, curiosidade, flexibilidade, senso de humor, capacidade de brincar, de correr risco, de perguntar, ver as coisas de diferentes pontos de vista, contato com imagens internas significativas, com o poder do silêncio e do mistério (MACHADO, 2003)

Podemos enfatizar a experiência no museu segundo aspectos cognitivos, desenhados por Michael Parsons para a fruição da Arte, através dos quais os significados dos objetos ou eventos são construídos na mente dos aprendizes, ou sob

o aspecto da experiência sensorial, desenhado por Ralph Smith para o mesmo tipo de fruição, quando o indivíduo vê e sente a qualidade e a importância do objeto por si mesmo. Para Ralph Smith, as consequências cognitivas da experiência estética devem contar como benefícios secundários e não como propósitos últimos, somente a experiência estética teria um propósito intrínseco.

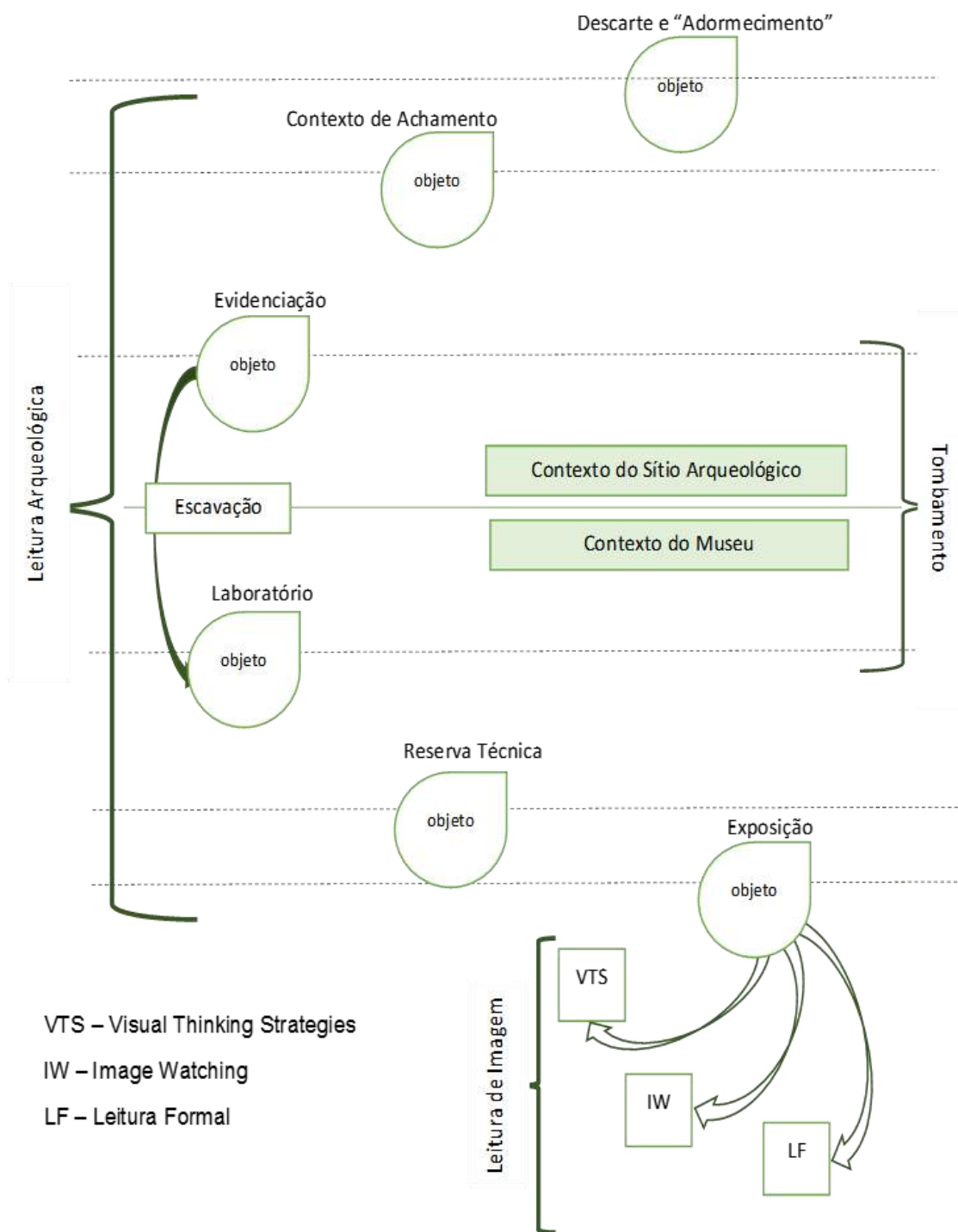
A visão tradicional de cognição tende a categorizar visão e sensação/sentimento como perceptual, mais que atos cognitivos. Cognição foi pensada como iniciada somente quando a mente age a partir de percepções. Arthur Efland (2004) acredita que as experiências estéticas são elas mesmas aquisições cognitivas. Um modo de agir em níveis correlacionados, onde o fim também é o percurso, se desenvolve no sentido de aliar a seleção criteriosa de informações a eventos transpessoais reais de criação de significados na aprendizagem no museu, numa relação cinestésica, o que proporciona para além da compreensão intelectual e, a mudança de paradigmas, a reorganização de nossos “recursos internos”, e até mesmo a renovação de padrões corporais de memória muscular:

O que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos e enlevo de estar vivos. (...). Aquilo que cada um procura em sua vida nunca existiu antes, em terra ou no mar. É algo que deve provir da potencialidade de experiência exclusiva de cada um, algo que jamais tenha sido e jamais venha a ser experimentado por ninguém mais (CAMPBELL, 1990).

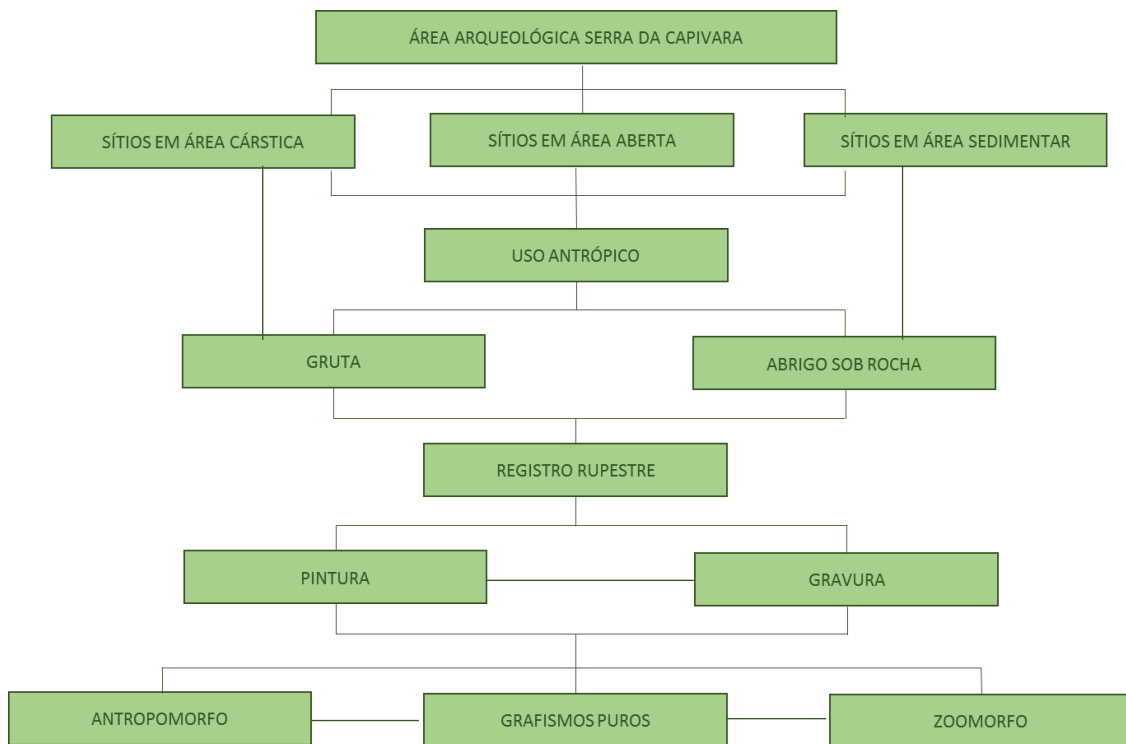
Podemos imaginar que, para além do conhecimento que o museu proporciona, podemos almejar a experiência estética, segundo o resgate etimológico de Hillman:

No mundo antigo, o órgão da percepção era o coração. O coração era imediatamente associado às coisas pelos sentidos. A palavra em grego para percepção ou sensação era *aisthesis*, que significa na origem, “inspirar” ou conduzir o mundo para dentro, a respiração entrecortada, “a-há”, o “u-hu” da respiração diante da surpresa, do susto, do espanto, uma reação estética a imagem (*eidolon*) apresentada. (...) Assim, o que quero dizer por reação estética aproxima-se mais de um sentido animal da palavra – um faro para a inteligibilidade aparente das coisas, seu som, cheiro, forma, falar para e através das reações do nosso coração, respondendo a olhares e linguagem, tons e gestos das coisas entre as quais nos movemos. (...) A consciência das coisas poderia se estender à noção de autoconsciência a partir das restrições do subjetivismo (HILLMAN, 1993).

Para Marcello Dantas, “é necessário retirar a camada científica que recobre a pré-história para entender a dimensão humana e artística que esse patrimônio revela”. (DANTAS, 2004, pág. 12). Este desejo se configura como uma chave que pode direcionar o caminho para proposições de Educação em Museus de Arqueologia.



Esquema 05: Percurso conceitual do objeto arqueológico. Elaboração nossa, 2016



Esquema 08: Classificação dos tipos de registro rupestre. Iderlan de Souza, 2016

CAPÍTULO 04

**GOSTARIA DE DAR UMA OLHADA PRIMEIRO,
SE ME PERMITE!**

Após, contextualizar o objeto arqueológico pré-histórico musealizados segundo o recorte proposto nessa dissertação, passamos, neste capítulo, a uma análise do contato do público espontâneo do Museu do Homem Americano com a exposição permanente que se revela como práxis empenhada de latência e potencialidade.

4.1 Aprendizagem pela práxis

O Museu do Homem Americano, no estado em que se apresenta, direciona uma série de discursos ao público visitante. Este museu serviu-nos de matriz para uma coleta de dados que coordenamos e organizamos no ano de 2013, ação que resultou numa pesquisa de público para orientar o que teoricamente tratamos. Esta pesquisa visava mensurar a percepção do público sobre o discurso implícito na expografia do Museu.

A recepção do Museu emite bilhetes numerados e conserva um livro de assinaturas, preenchido pelo público ao final da visitação. O total da quantidade de público visitante foi obtido pelo cruzamento das duas fontes de dados, assim é possível saber a procedência do público (livro de assinaturas) e a quantidade real de visitantes (bilhetes de entrada). A pesquisa em questão foi realizada de 18/05/2013 a 18/07/2013, período em que o Museu do Homem Americano recebeu 2.078 pessoas, sendo que, para composição da mostra, foram consideradas 1.028 pessoas (49,47%) por terem realizado a visita espontaneamente, não pertencendo, portanto, a grupos de pessoas acompanhados por professores.

A pesquisa é quantitativa probabilística e representativa e foi realizada através de Formulário de Pesquisa elaborado para fornecer dados que baseiem as conclusões para os objetivos apresentados. A coleta de dados foi feita a princípio por contato pessoal com cada visitante, momento em que se apresentava a necessidade do Museu em conhecer seus públicos, instruía-se os entrevistados sobre o Formulário de Pesquisa. Foi utilizada a técnica probabilística simples e os entrevistados foram selecionados aleatoriamente. Como resultados dessa pesquisa, foram obtidos dados e análises que apontam quais as melhores atitudes a serem tomadas em relação aos visitantes do Museu do Homem.

Primeiramente, elaborou-se um questionário-teste que foi aplicado junto ao público espontâneo, totalizando 42 Formulários de Pesquisa aplicados. A partir das críticas e sugestões feitas pelo público, o Formulário de Pesquisa foi reformulado,

transformando-se algumas questões abertas que demandavam em maior tempo para resposta, em questões de múltipla escolha, conservando um campo aberto para preenchimento não dirigido. Outros dados, como origem do visitante, por exemplo, também foram agregados, resultando num novo questionário com 16 questões.

Este novo Formulário de Pesquisa foi bem aceito pelos visitantes, e foi aplicado no período de 18/05 à 18/07/2013, resultando em 80 formulários com preenchimento válido.

4.1.1 Objetivos

A partir de algumas questões foi possível elaborar uma série de perguntas para compor o Formulário de Pesquisa a ser aplicado junto ao público espontâneo da instituição. A pesquisa empreendida buscava investigar:

- O que o Museu do Homem Americano comunica sobre conceitos da Arqueologia praticada na Área Arqueológica Serra da Capivara?
- Qual entendimento que seus públicos possuem sobre esses conceitos?
- As estratégias de comunicação e suas estratégias de mediação são eficientes e suficientes?
- Qual o nível de satisfação dos visitantes em relação à estrutura do Museu?
- O público tem interesse por atividades culturais, ligadas ou não ao universo da arqueologia?

Assim, a pesquisa objetivou:

- Verificar os perfis de públicos espontâneos que frequentam o Museu do Homem Americano.
- Verificar o que estes públicos entendem sobre a exposição.
- Verificar o nível de satisfação destes públicos em relação ao Museu do Homem Americano.
- Apontar as ações prioritárias do Serviço Educativo do Museu.

4.1.2 Amostragem

A visita ao Museu pode ocorrer induzida pela visita ao Parque Nacional Serra da Capivara, induzida pela recomendação dos condutores de visitantes, induzida pela inserção dos conteúdos do Museu em planos de aula dos professores das diversas disciplinas que dialogam com a arqueologia pré-histórica da Área Arqueológica em questão. Primeiramente, classificamos o público do museu, segundo observação direta, nas seguintes categorias:

- Visitantes pertencentes a grupos escolares, pertencentes ao ensino fundamental e médio de escolas particulares ou privadas, da vizinhança imediata do Museu;
- Visitantes pertencentes a grupos escolares, pertencentes ao ensino fundamental e médio de escolas particulares ou privadas, fora da vizinhança imediata do Museu;
- Visitantes pertencentes a grupos, pertencentes ao Ensino Superior, provenientes de universidades públicas e ou privadas;
- Pessoas que visitavam o Museu acompanhados de condutores de visitantes, sozinhos ou em grupos pequenos, anteriormente e em complemento à visita ao Parque Nacional Serra da Capivara;
- Pessoas que visitavam o Museu acompanhados de condutores de visitantes, sozinhos ou em grupos pequenos, posteriormente e em complemento à visita ao Parque Nacional Serra da Capivara;
- Pessoas que visitavam o Museu desacompanhados de condutores de visitantes, sozinhos ou em grupos pequenos, posteriormente e em complemento à visita ao Parque Nacional Serra da Capivara;
- Pessoas que visitavam o Museu desacompanhados de condutores de visitantes, sozinhos ou em grupos pequenos, anteriormente e em complemento à visita ao Parque Nacional Serra da Capivara;
- Pessoas que visitavam exclusivamente ao Museu do Homem Americano.

Os “Visitantes Espontâneos” são aqueles que realizam a visita ao Museu sem a comunicação prévia e que acessam as áreas de visitação de forma livre e não roteirizada. A priori, todo visitante do Museu do Homem Americano se enquadra na definição dada para a visitação espontânea, já que para este Museu não existe a obrigatoriedade de comunicação sobre a visita, nem mesmo de grupos. O que existe é a recomendação sobre a informação de que a visita ocorrerá em data e horário

específicos, porém, o que distingue o visitante espontâneo daquele não espontâneo, no âmbito dessa pesquisa, é o fato deste chegar ao Museu desacompanhado de um professor, ou seja, é aquele visitante que chega ao Museu por demanda espontânea. Os condutores de visitantes não realizam mediação no espaço expositivo. O visitante é encaminhado até a bilheteria, ficando a partir de então livre para utilizar seu tempo no espaço do Museu.

Isto posto, os quatro últimos tipos de visitantes observados no Museu formaram a mostra desta pesquisa, porque consideramos que a visita estaria relativamente mais neutra a quaisquer tipos de mediação humana, e a partir de agora, todas essas pessoas serão consideradas como “visitantes espontâneos”.

Adotou-se a princípio, o critério da aleatoriedade para escolha dos respondentes da pesquisa. No entanto, muitas pessoas optaram por não responder o questionário, mesmo este sendo breve. Os principais motivos para tal incluíam o cansaço, quando a visita ao Museu estava associada à visitação ao Parque Nacional; a satisfação com a exposição permanente, sendo que alguns visitantes alegaram não ter nada a declarar e ainda outros optaram por não responder ao questionário. Assim, do total de visitantes espontâneos do período, uma primeira parcela realizou um pré-teste, quando se verificou a pertinência do questionário. Muitas questões eram abertas e, assim sendo, não eram respondidas; e quando eram, as respostas geraram respostas em forma de alternativas, o que facilitou a disponibilidade ao preenchimento e a facilidade deste. Assim, os formulários do pré-teste foram descartados do computo geral de formulários válidos.

Período de recolhimento de dados:	18/05/2013 a 18/07/2013
Número de formulários preenchidos e válidos:	80 formulários
Número total de visitantes no período:	2.078 pessoas
Número de visitantes homens:	611 pessoas (29,4%)
Número de visitantes mulheres:	1.467 pessoas (70,6%)
Número de visitantes espontâneos:	1.028 pessoas (49,47%)
Percentual da amostragem em relação ao total de visitantes espontâneos do período:	7,8%

Tabela 01: Dados gerais da Pesquisa. RMG, 2013.

4.1.3 Dados demográficos

1. Sexo

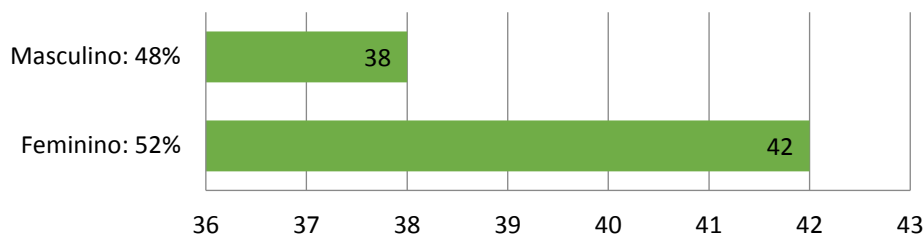


Gráfico 01: Sexo dos visitantes respondentes.

Comparando-se a quantidade total de visitantes mulheres com a quantidade de visitantes homens com o público da amostragem (tabela 01), verifica-se que mais mulheres se dispuseram a responder o Formulário de Pesquisa.

2. Idade

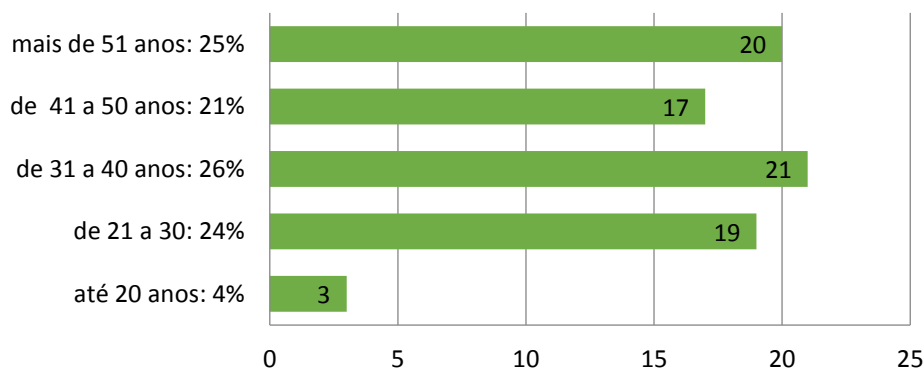


Gráfico 02: Idade dos visitantes respondentes

A maioria dos entrevistados (26%) tem idade entre 31 e 40 anos, seguido por adultos com mais de 51 anos (25%) e adultos entre 21 a 30 anos (24%). Presume-se que faixas etárias abaixo de 20 anos frequentem o Museu a partir da iniciativa de suas escolas.

3. Estado onde mora

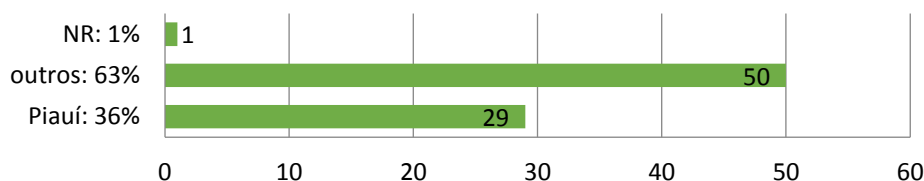


Gráfico 03: Proveniência dos visitantes, destacam-se do estado do Piauí.

3.1 Estado onde mora

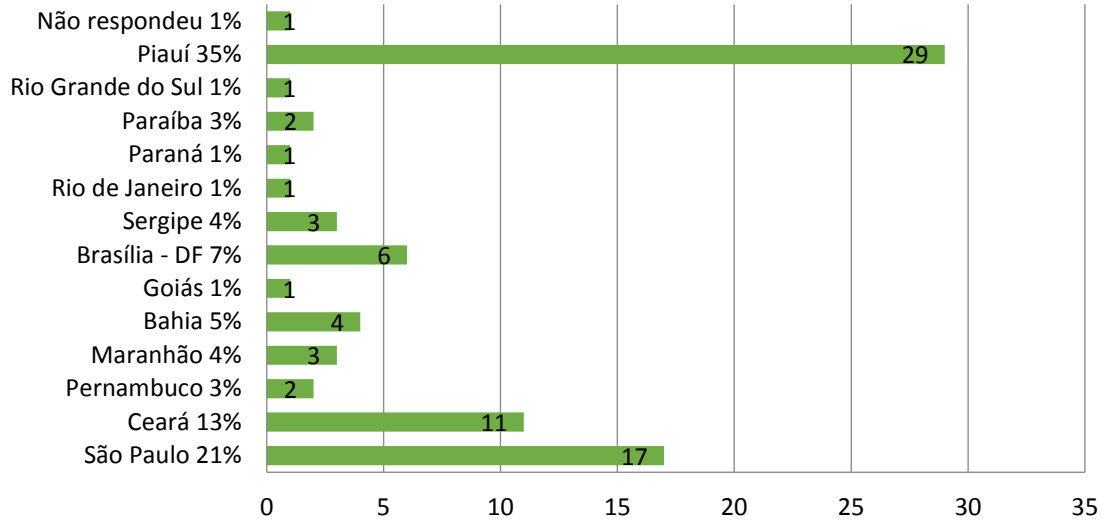


Gráfico 04: Proveniência dos visitantes por estado.

3.2 Cidade onde mora

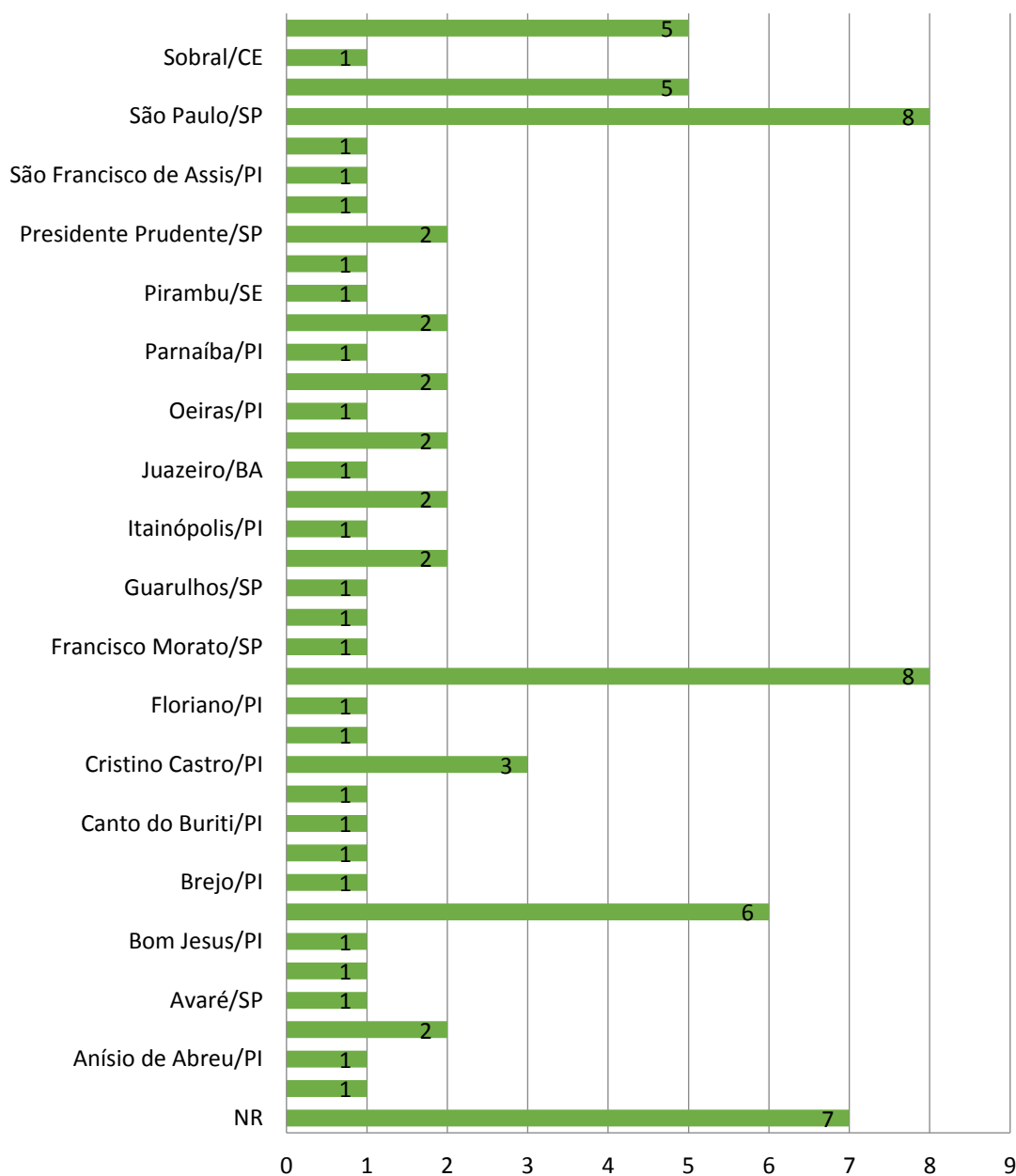


Gráfico 05: Proveniência dos visitantes por município.

Pessoas do estado do Piauí correspondem a uma grande parcela de público visitante (36%). No entanto, somente 5 visitantes são moradores do município de São Raimundo Nonato, que somados a outros 5 visitantes provenientes dos municípios que compreendem a Área Arqueológica Serra da Capivara⁵⁵, representam 12,5% dos

⁵⁵ Municípios da Área Arqueológica Serra da Capivara e número de visitantes do Museu no período por município: Anísio de Abreu (1), Bonfim do Piauí, Brejo do Piauí (1), Canto do Buriti (1), Caracol, Coronel

visitantes espontâneos, portanto, a grande maioria dos visitantes pode ser considerada como turistas.

4.1.4 Escolaridade e Consumo Cultural

4. Você estuda?

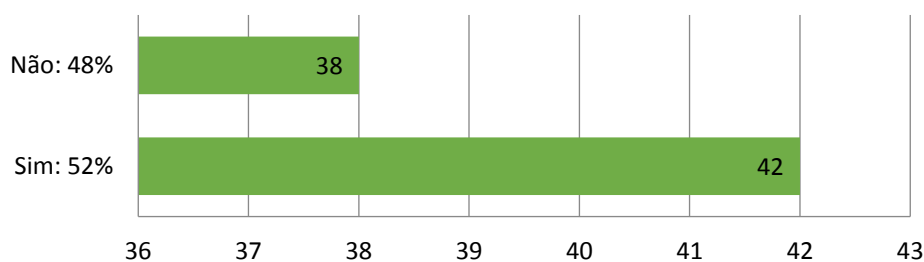


Gráfico 06: Estudantes e não estudantes.

4.1 Qual seu nível de formação?

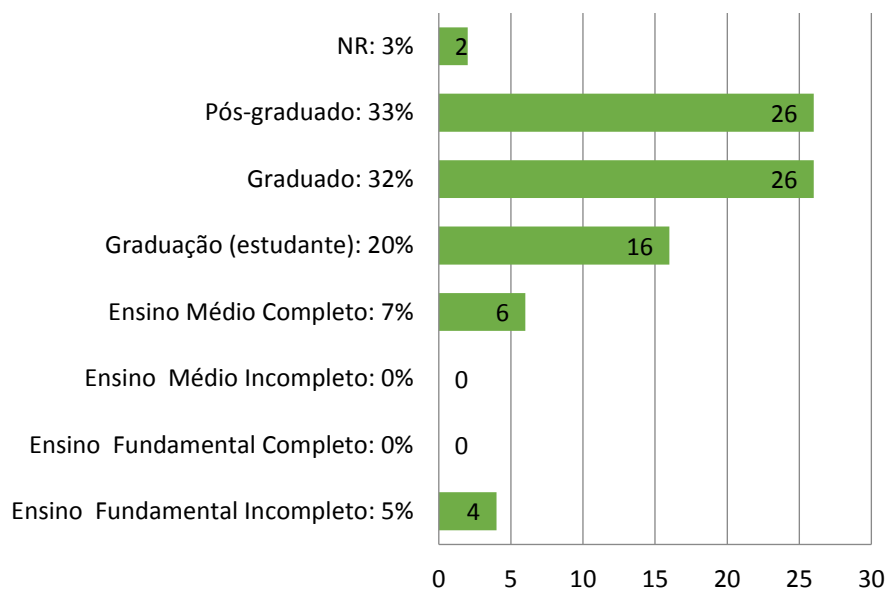


Gráfico 07: Escolaridade dos visitantes.

José Dias, Dirceu Arcoverde (1), Dom Inocêncio, Fartura do Piauí, Guaribas (1), Jurema, Pajeú do Piauí, São Braz do Piauí, São Lourenço do Piauí, São Raimundo Nonato (5), Tamboril do Piauí e Várzea Branca.

4.2 Qual sua área de formação?

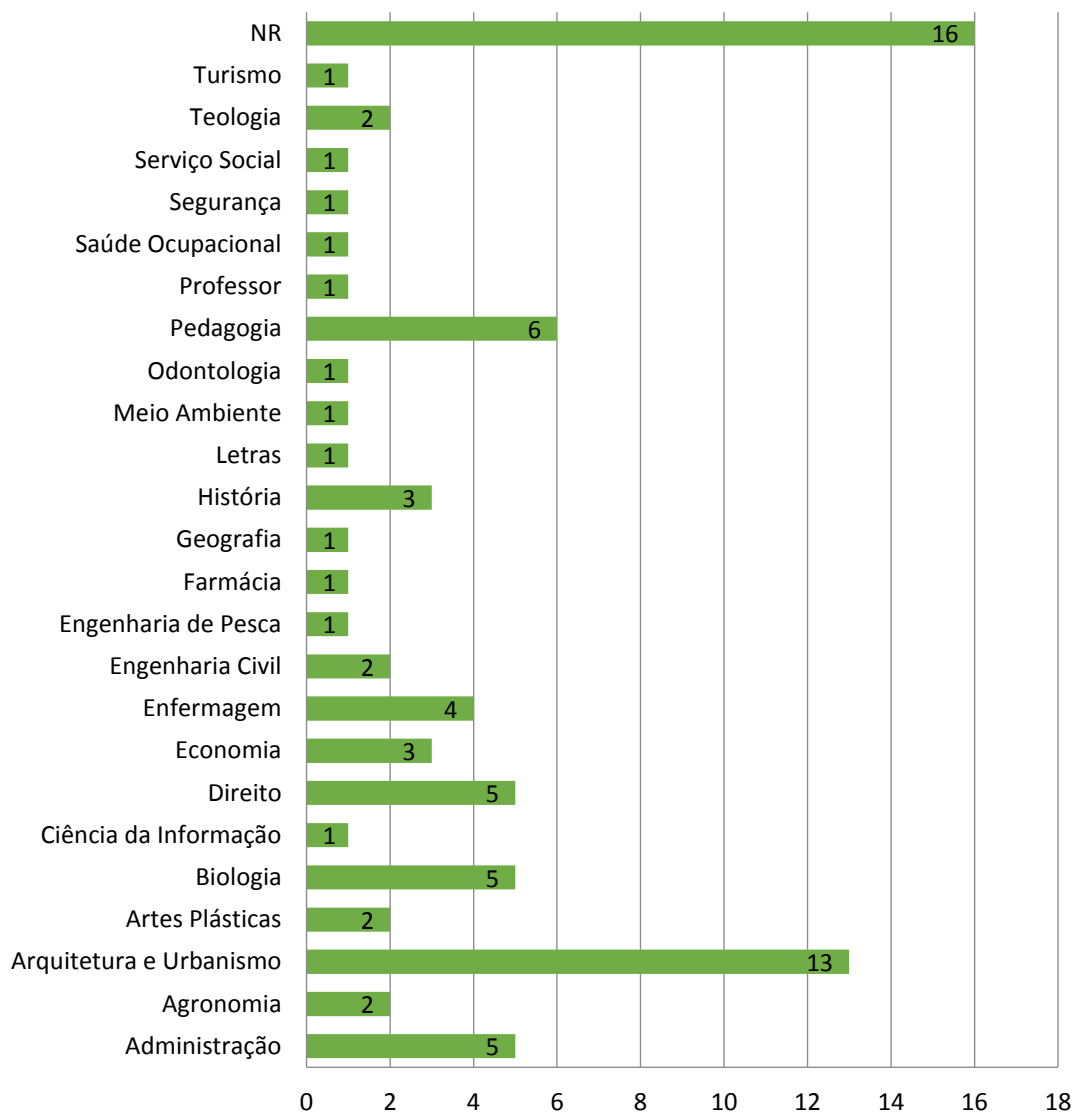


Gráfico 08: Área de formação dos visitantes.

5. Você costuma visitar museus?

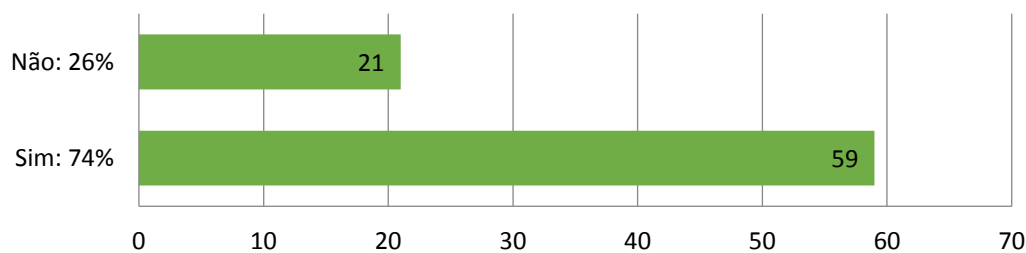


Gráfico 09: Consumo cultural, Museus.

5.1 Últimos dois museus visitados

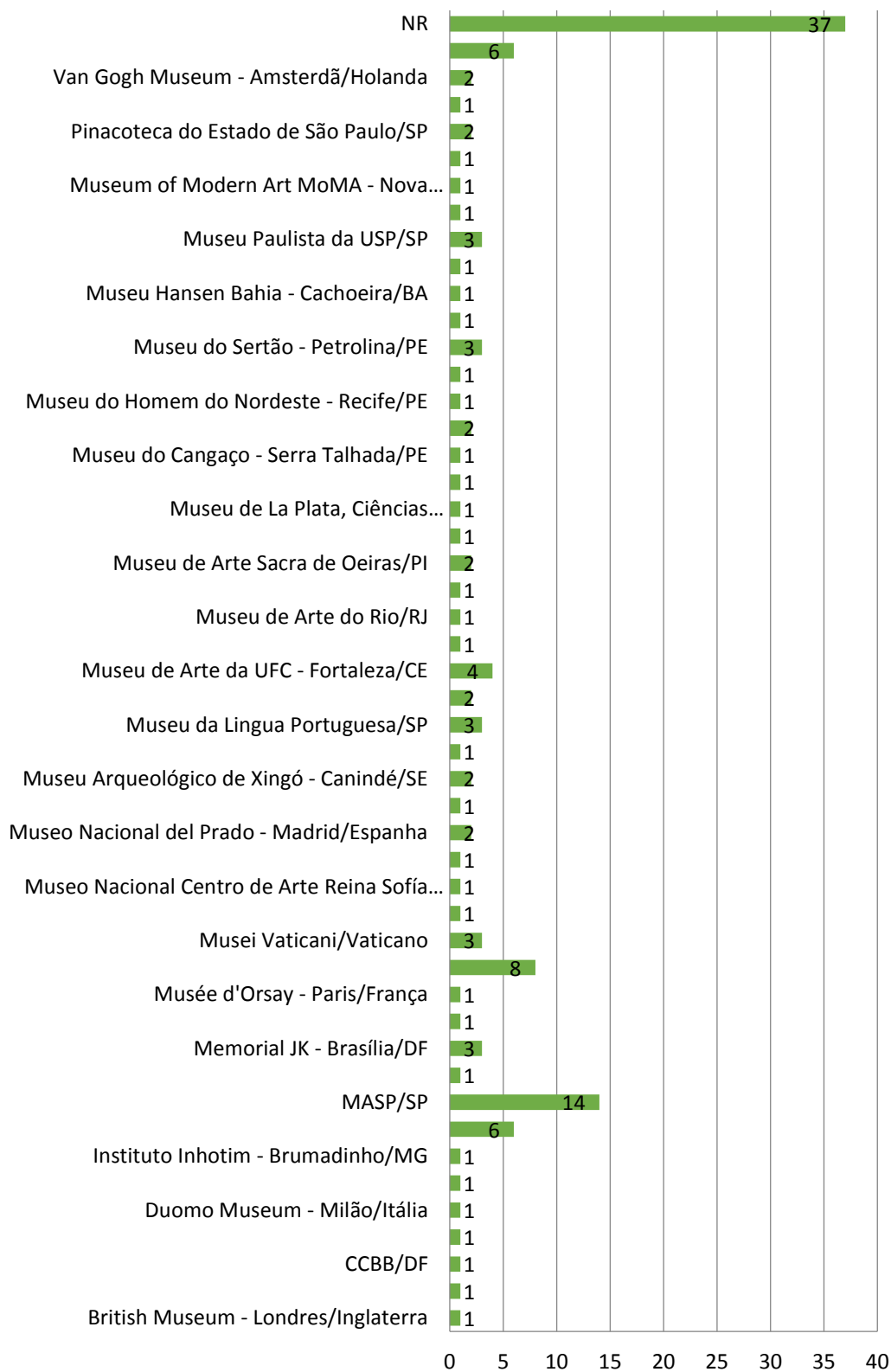


Gráfico 10: Consumo Cultural por Museus.

4.1.5 Percepção sobre o Museu do Homem Americano

6. Como você ficou sabendo sobre o MHAM?

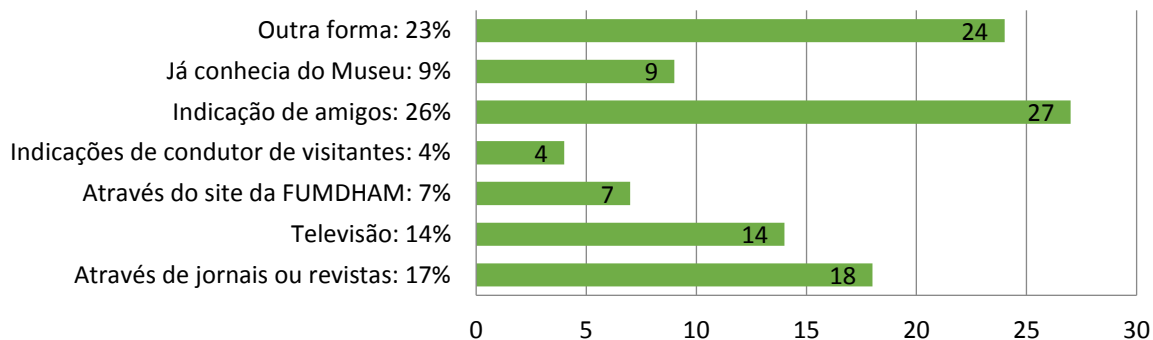


Gráfico 11: Forma de conhecimento sobre o MHAM.

6. 1 Outros

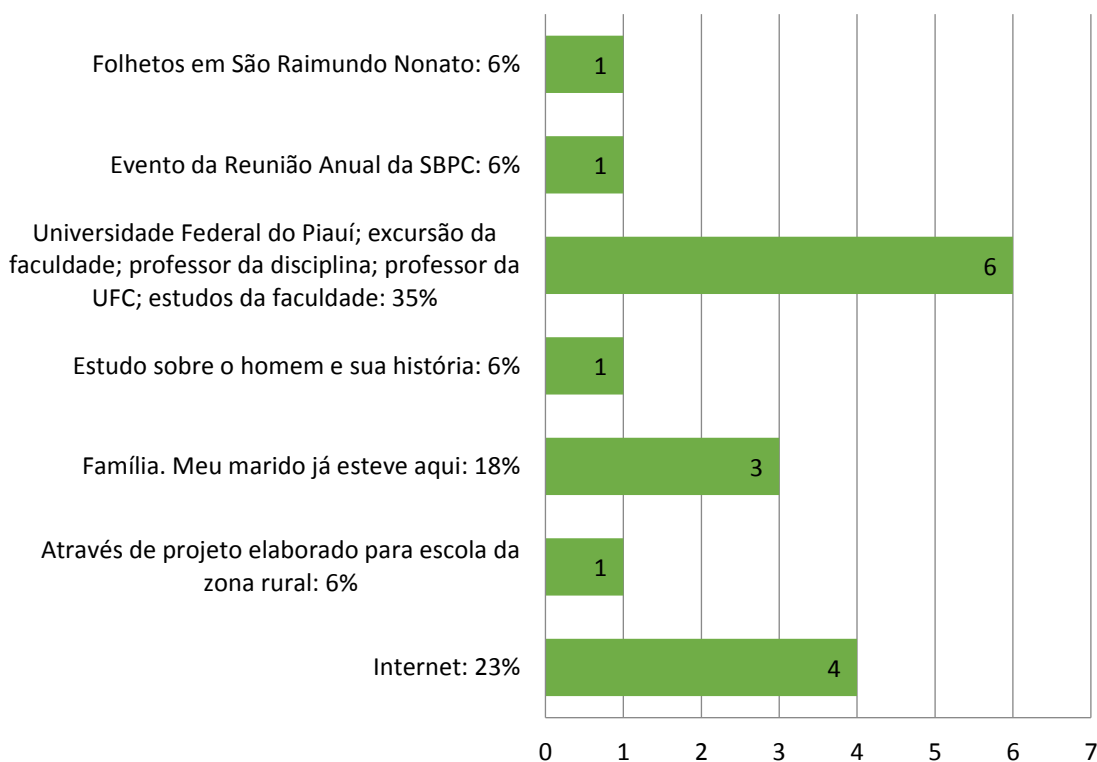


Gráfico 12: Forma de conhecimento sobre o MHAM, por fonte.

7. Qual seu maior interesse ou expectativa ao visitar o MHAM?

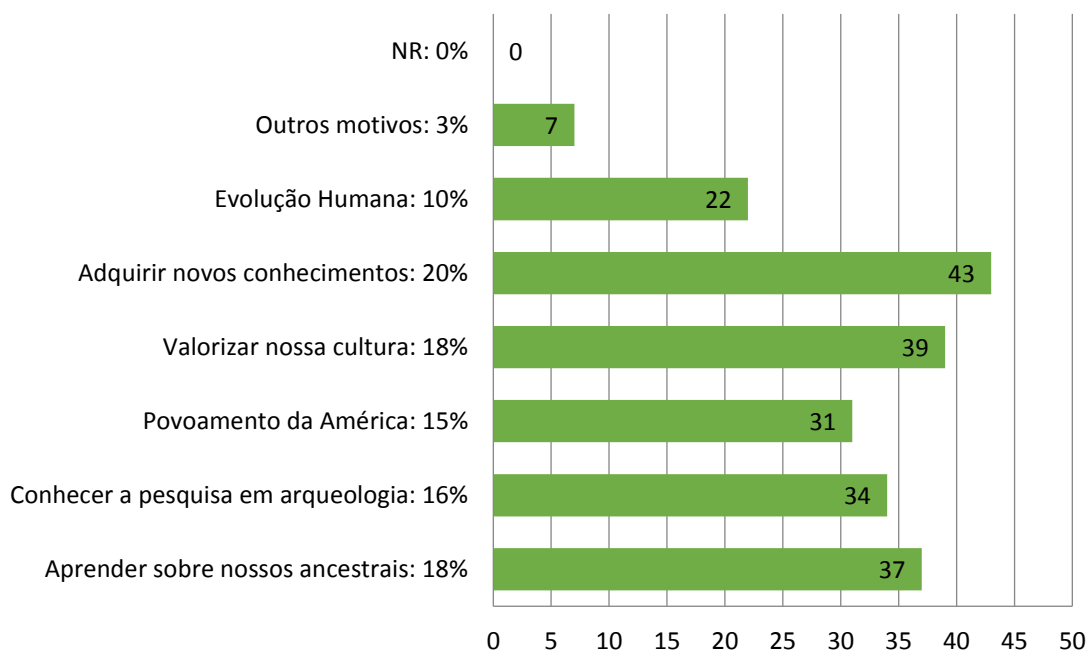


Gráfico 13: Demanda sobre o MHAM.

8. O que você achou da exposição permanente do MHAM?

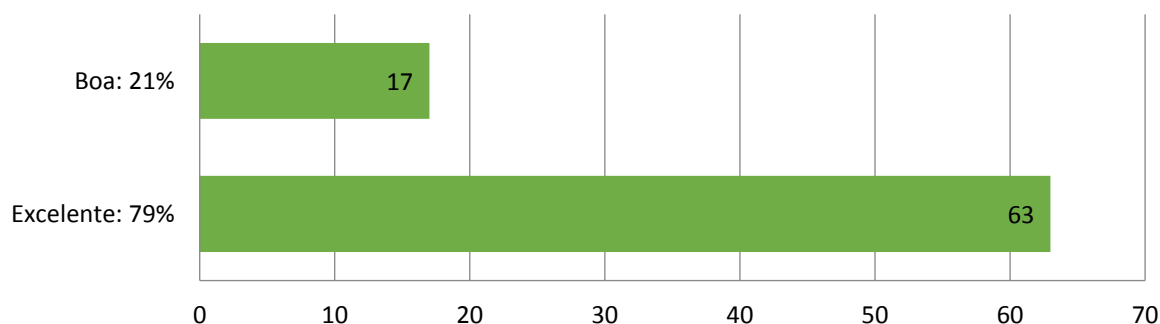


Gráfico 14: Opinião sobre a exposição permanente.

9. O que você pode dizer que aprendeu depois de visitar a exposição permanente do MHAM?

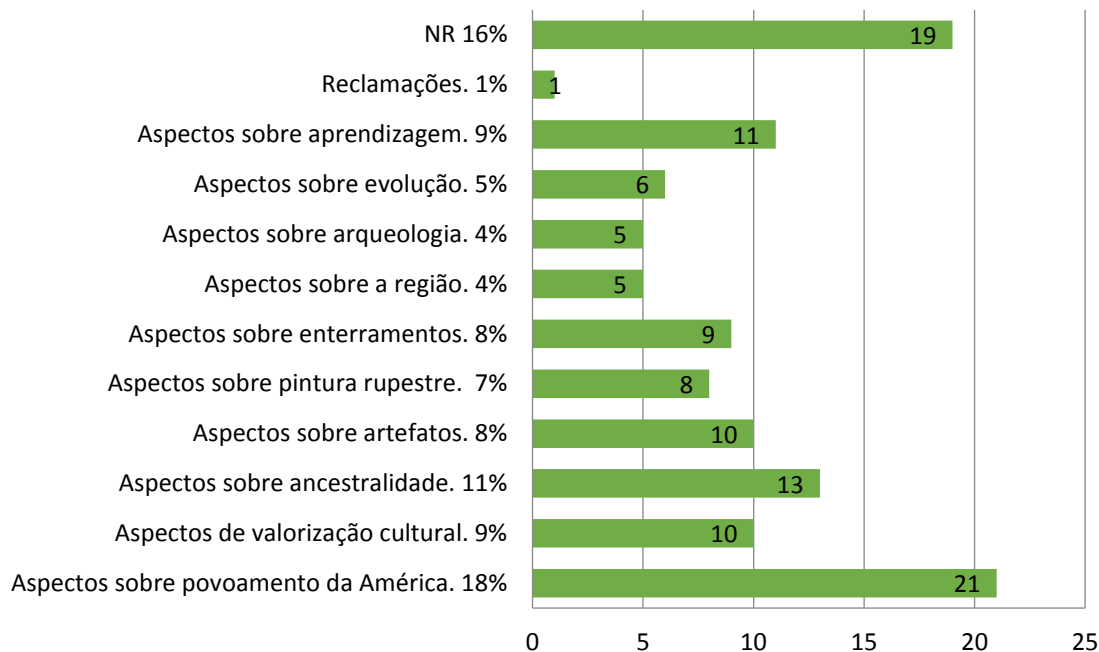


Gráfico 15: Aprendizagem na exposição permanente.

ASPECTOS SOBRE POVOAMENTO DA AMÉRICA: 18%

- Que a presença do homem em nosso continente é bem anterior a divulgada pelos livros.
- Novas ideias sobre a migração de povos para o continente americano.
- Sobre o povoamento da América e sobre nossa história.
- Que existem várias evidências e materiais que comprovam a ocupação da América do Sul desde há muito tempo.
- Que há muito ainda a ser pesquisado e estudado antes de concluir definitivamente sobre a origem e evolução do homem na América.
- Os costumes e o início e como se deu a ocupação do homem no espaço compreendido ou estudado.
- Que o povoamento e a colonização da América ocorreram muito antes, e de forma diferente do que sempre pensamos.
- A origem do homem nas Américas.
- Aprender um pouco sobre a evolução no continente americano.
- Que a teoria da origem do homem americano está bem embasada.
- Colonização da América; povoamento nas diferentes áreas do planeta.
- Aprender sobre o povoamento (ocupação) do homem em nosso país, algo que foi pouco ou nada falado nas escolas de ensino básico e médio.
- O homem americano não veio pelo estreito de Bering.
- Chegada do homem nas Américas.
- Origem do homem no continente americano.
- Que a evolução do homem nas Américas é fascinante.
- A desmistificação da idade da América.

- Que aqui foi o início do homem.
- Informações sobre a ocupação do homem na região. Escala temporal de ocupação e suas características.
- Sobre os povos que povoaram a cidade.
- Explicações sobre a vinda do homem para a América baseado na nova teoria.

ASPECTOS DE VALORIZAÇÃO CULTURAL: 9%

- Aprendi que devemos respeitar mais e valorizar nossas culturas.
- A respeitar a diversidade cultural.
- Conhecimento histórico e cultural.
- Dar valor à vida.
- Que há uma riqueza enorme a ser estudada no nordeste brasileiro.
- Cultura.
- Refundar a história brasileira.
- Questão dos costumes.
- Valorização do brasileiro desta região.
- A importância das civilizações antigas.

ASPECTOS SOBRE ANCESTRALIDADE: 11%

- A valorizar a sociedade, a ver a evolução dos tempos de antes até os dias de hoje.
- A importância da preservação cultural de um passado rico em conhecimentos.
- Como nossos antepassados viviam.
- Um pouco mais sobre quem somos e sobre a evolução do homem.
- A maneira de viver dos nossos ancestrais, sua cultura e meios de sobrevivência.
- Busca da história do homem.
- Hábitos e costumes dos nossos ancestrais.
- A própria vivência de nossos antepassados.
- Mais entendimento sobre cultura dos antepassados, épocas, etc.
- Conhecer sobre como nossos antepassados viviam e morriam ao vivo e em cores, interagindo com o ambiente da exposição.
- Evolui no conhecimento sobre nossos ancestrais.
- Que temos que aprender sobre nossos ancestrais.
- Que todos os seres humanos têm um passado.

ASPECTOS SOBRE ARTEFATOS: 8%

- Evolução das ferramentas.
- Artefatos indígenas.
- Aprendemos a valorizar cada peça (pedras) em nossa região.
- Sobre os tipos de artefatos encontrados na região.
- Contato direto com os objetos de nossos ancestrais.
- Utensílios de caça; cultura da região.
- Um pouco da pré-história com objetos antigos e um pouco do Parque.
- Diversos aspectos da pré-história.
- Nova visão da pré-história "in loco".
- Ferramentas antigas da região e uma melhor noção das datações dos objetos.

ASPECTOS SOBRE PINTURA RUPESTRE: 7%

- Interpretação de pinturas rupestres.
- Questões de que a gente só encontra nos livros, temos a chance de conhecer pessoalmente, como as pinturas rupestres.
- Aprendi mais sobre as pinturas e fósseis.

- Diferentes características e datações das inscrições rupestres, polêmicas sobre datações, etc.
- Sobre as pinturas encontradas.
- Noções e significados das pinturas rupestres.
- Um pouco mais sobre as representações rupestres e seus significados.
- Sobre arte rupestre.

ASPECTOS SOBRE ENTERRAMENTOS: 8%

- Que os sepultamentos antigamente eram todos feitos num ritual, que os ancestrais tinham todo aquele respeito pelos seus mortos.
- O comportamento do homem, como religião.
- Os mortos são enterrados em potes cerâmicos na posição fetal.
- Os métodos de enterramento e os diversos objetos utilizados na guerra e na caça.
- A forma de sepultamento; como desenvolviam a caça e a dança; como se relacionavam em grupo.
- Manuseamento dos mortos.
- Formas de enterrar os corpos.
- Sobre sepultamentos.
- Os rituais; cerâmica.

ASPECTOS SOBRE A REGIÃO: 4%

- Não tinha ideia de que haviam tantos sítios arqueológicos nessa região.
- A descoberta da Serra da Capivara.
- Poucos sabem que o berço do homem americano fica localizado no Piauí.
- Aprenderi como nosso estado é importante para a arqueologia mundial.
- Que no Brasil temos uma grande riqueza nessa área.

ASPECTOS SOBRE ARQUEOLOGIA: 4%

- Sabendo o quão importante é o estudo de pesquisas arqueológicas.
- Aprenderi sobre alguns costumes de povos primitivos e um pouco da história suposta pelos arqueólogos.
- Temos muito a descobrir.
- As pesquisas arqueológicas.
- Importância das escavações, técnicas de estudo, conhecimento de objetos/utensílio/ornatos.

ASPECTOS SOBRE EVOLUÇÃO: 5%

- O quanto o ser humano evoluiu.
- Aprenderi que o homem, apesar do seu conhecimento, evoluiu com o conhecimento que vivenciou.
- Aprenderi que o homem foi evoluindo com o decorrer das décadas. Pode-se ver como viviam nessa época primitiva, e ver como vivemos hoje no século XXI, com toda tecnologia moderna que temos.
- O quanto o homem foi sempre inteligente.
- Valorização da cultura dos primatas.
- A dificuldade de vida do homem pré-histórico não é tão diferente do que lutam para preservar e estudar a história do homem. Parabéns a todas (os) em especial a energia de Niéde Guidon.

ASPECTOS SOBRE APRENDIZAGEM: 9%

- Que pouco conheço de história.
- Foi ótimo. Aprendemos muito.
- Coisas boas. Muitas coisas.

- Adquirir novos conhecimentos.
- Agora sei “onde o galo canta”.

Reclamações. 1%

- Faltaram datas nos objetos.

NR: 16%

10. O que você acha que falta no MHAM?

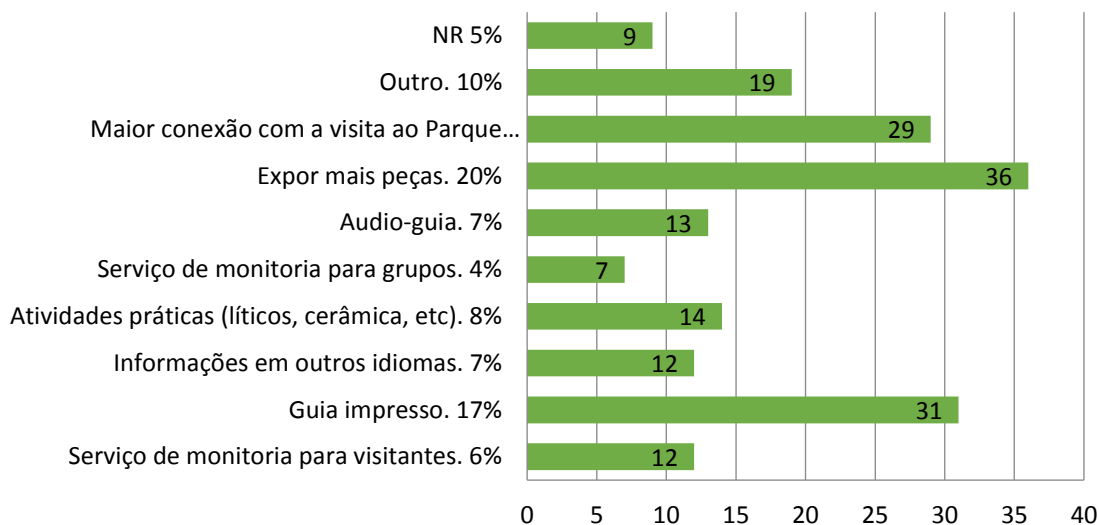


Gráfico 16: Deficiências do MHAM.

10.1 Outros

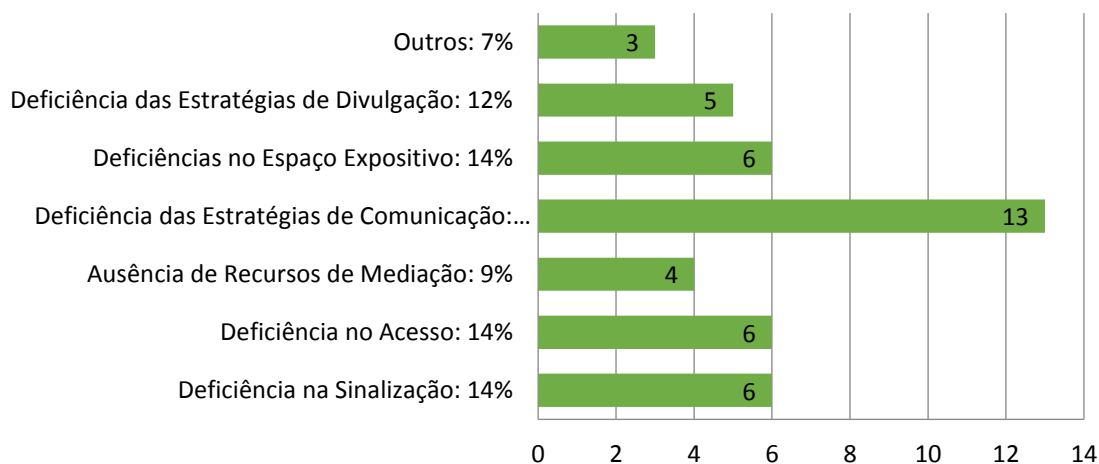


Gráfico 17: Outras deficiências do MHAM.

DEFICIÊNCIA NA SINALIZAÇÃO: 14%

- Placa na cidade.
- Falta de sinalização na cidade, dificuldade de encontrar.
- Sinalização para entrada do museu.

- Placas de acesso ao museu na pista.
- Melhor sinalização para o acesso.
- Sinalização adequada para se chegar ao museu.

DEFICIÊNCIA NO ACESSO: 14%

- Acessos condizentes ao árduo trabalho destes ilustres pesquisadores.
- Melhorar o acesso rodoviário.
- Inauguração do aeroporto.
- Melhor via de acesso.
- Facilidade de acesso, talvez por estar afastado dos grandes centros urbanos.
- Poderia haver um transporte público direto ao local.

AUSÊNCIA DE RECURSOS DE MEDIAÇÃO: 9%

- Folders, cartilhas educativas, vídeos.
- Informações impressas, ou manual para levar para casa.
- Programação infantil, mas interativa.
- Guia. Por mais que o museu seja explicativo, um guia sempre tem algo a acrescentar.

DEFICIÊNCIA DOS DISPOSITIVOS DE COMUNICAÇÃO: 30%

- Seria bom se algumas placas informativas fossem traduzidas para o inglês.
- Mais explicativo.
- Datação pelo menos aproximada de alguns objetos expostos.
- Mapas detalhados.
- Mais fotos das escavações.
- Maior interação, por exemplo, réplica de um sítio, para mostrar a importância.
- Audiovisual com formação da região, placas tectônicas, etc.
- Vídeos.
- Um maior número de peças expostas
- Exposição de mais objetos e animais.
- Aumentar o acervo.
- Mais acervo.
- Mais informações do Parque.

DEFICIÊNCIAS NO ESPAÇO EXPOSITIVO: 14%

- Faltam bancos nas áreas de exposição, para descanso dos visitantes.
- Uma porta de saída mais fácil.
- Mais espaço climático.
- Restaurante.
- Não utilizar legendas tão baixas.
- O museu tem estrutura muito boa. O que precisa é manter sempre o nível de conservação do mesmo.

DEFICIÊNCIA DAS ESTRATÉGIAS DE DIVULGAÇÃO: 12%

- Melhor divulgação.
- Divulgação do instituto.
- Mais divulgação.
- Maior divulgação nos veículos de massa, TV, internet, etc.
- Divulgação.

OUTROS: 7%

- No momento, pessoas curiosas em conhecê-lo.
- Talvez mais informações oriundas de maiores investimentos.
- Curso de línguas para qualificar os moradores da região.

11.1 Textos de parede

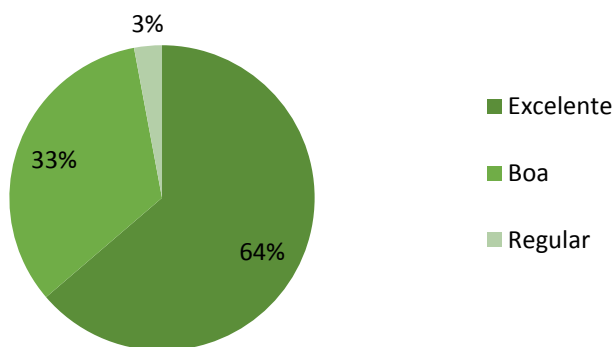


Gráfico 18: Avaliação dos textos de parede.

11.1 Sugestões

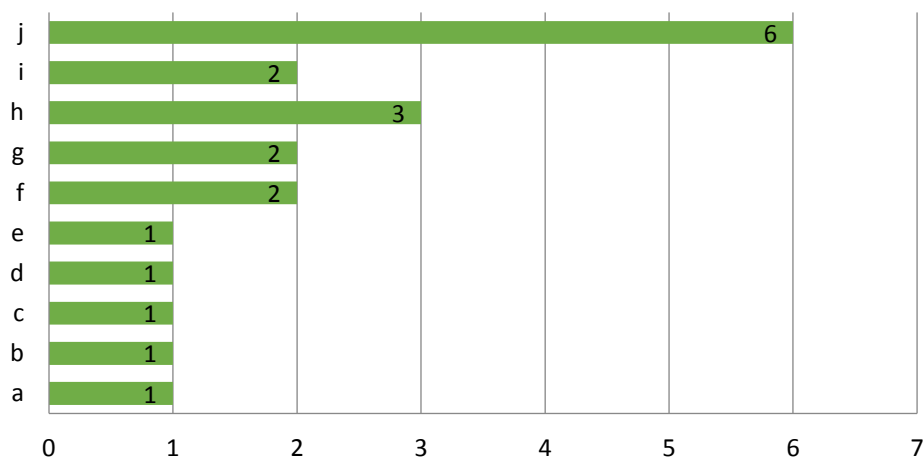


Gráfico 19: Sugestões para a melhora dos textos de parede.

- a. A luminosidade poderia ser mais clara. Achei um pouco escuro.
- b. Ampliar o ambiente.
- c. Ampliação do acervo a ser visitado.
- d. Para deficientes.
- e. Acho que está muito bom e eu não sei dizer o que pode melhorar.
- f. Talvez sugerir uma orientação cronológica para a leitura. Melhores indicações como uso de mapas dos locais onde foram encontradas as peças.
- g. Maior disponibilidade de idiomas. Texto em espanhol ou francês.
- h. Gostaria de receber folder impresso com o que está escrito no museu. Catálogo. Que tenha um guia.
- i. Letras maiores.

- j. Alguns textos menos densos. Desenvolver textos menores e adaptados para crianças. Revisão textual em alguns casos. É possível melhorar ainda mais os textos. Na entrada, há muito texto. E muita coisa se repete. Informações de áudio-guia seriam interessantes, pois muitas pessoas não leem tudo e são textos fundamentais para entender a exposição. Uma explicação mais detalhada.

11.2 Etiquetas das peças

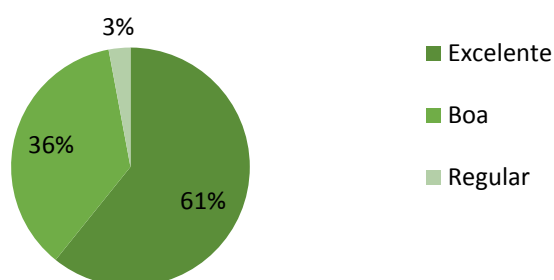


Gráfico 20: Avaliação do acervo exposto.

11. 2 Sugestões

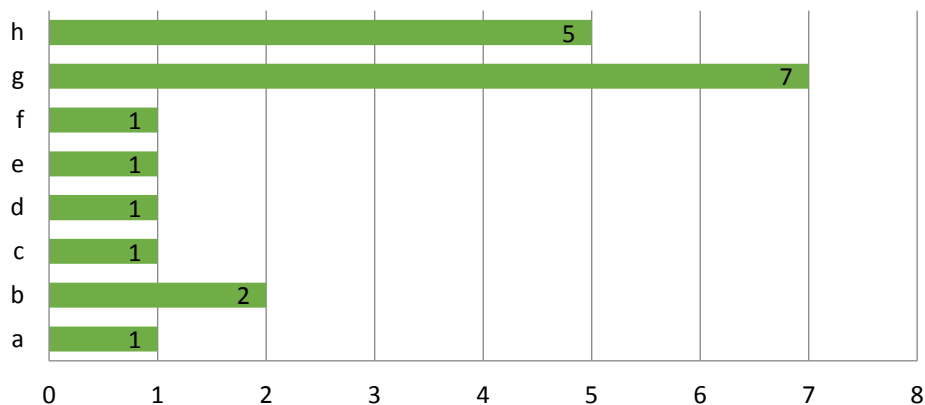


Gráfico 21: Sugestões para a melhora do acervo exposto.

- Linha histórica com infográficos.
- Áudio descrição. Áudio guia.
- Acessibilidade para deficientes visuais.
- Não colocar legendas muito baixas, para evitar o desconforto na leitura.
- Ricas em detalhes.
- No mínimo tradução para o inglês.
- Incluir datações em todas as peças (mesmo que estimadas). Ainda faltam datas e referências das peças. Datas em algumas que faltam. Mais datações. Colocar as datas dos achados.

- h. Letras maiores. Etiquetas mais visíveis. Mais legível, se possível. Aumentar o tamanho das letras dos textos.

11.3 Estruturas multimídia

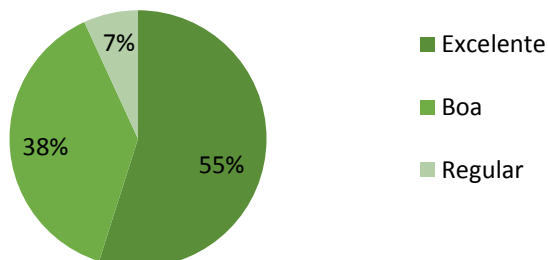


Gráfico 22: Avaliação das estruturas multimídia.

11.3 Sugestões

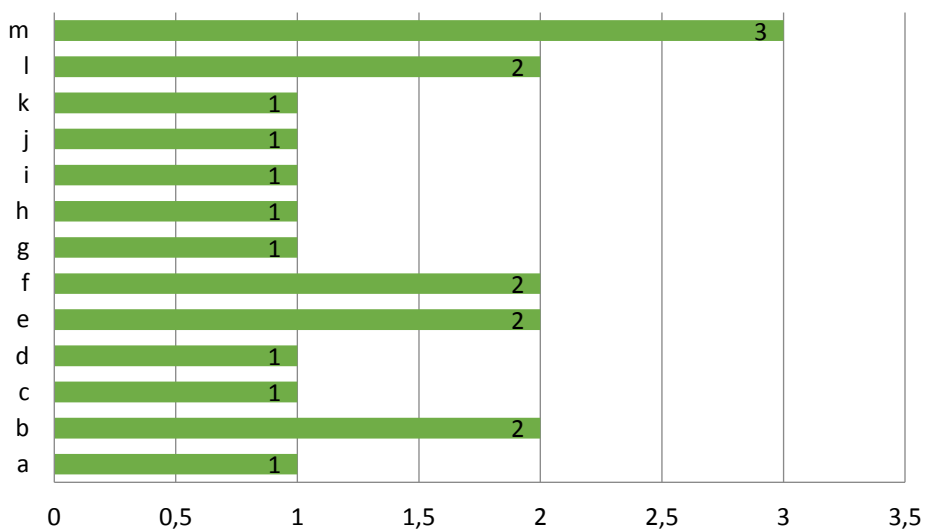


Gráfico 23: Sugestões para melhoria das estruturas multimídia.

- Animação deve ser mais lenta e não agregar muitas imagens ao mesmo tempo, prejudicando a visualização.
- Poderia haver mais interatividade com multimídia.
- Continuem trabalhando.
- Poderiam ser mais práticas e didáticas.
- Ampliar o espaço. Fazer palestras e momentos culturais.
- Mais recursos de interatividade.
- Bancos para observação dentro das galerias.

- h. Áudio descrição.
- i. Processador mais rápido.
- j. Maior acervo com maior informação.
- k. Mapa geral ao lado de fora da primeira mesa.
- l. Mais informações em mídias impressas, folders, etc. Guia impresso urgente.
- m. Explicação de como usar. Melhorar o suporte *touch* (tive dificuldade para manipular o *touchscreen* e o mapa). Mais orientação sobre como manejar.

Duração da visita espontânea

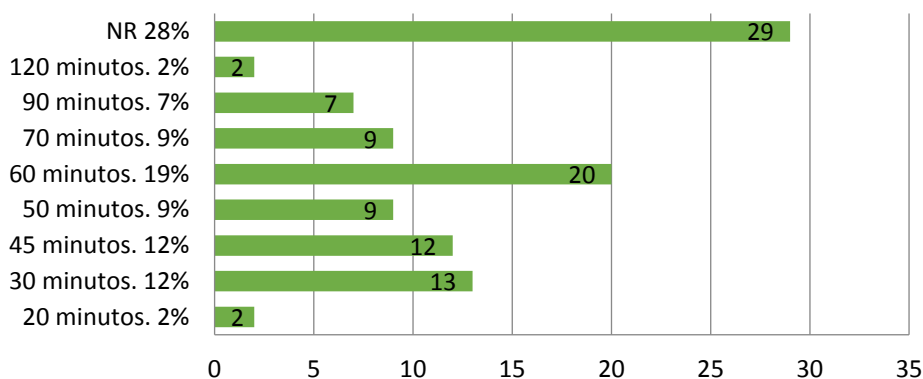


Gráfico 24: Duração da visita espontânea.

4.2 A práxis como fazer transformador: latência e potencialidade

A exposição permanente do Museu do Homem Americano apresenta-se como um lócus elaborado para o entendimento sobre a precocidade da ocupação da América, e especialmente do solo piauiense, em relação à Teoria de Clóvis, como abordamos nos capítulos anteriores. E é na experiência do visitante que esse lócus é ativado.

A qualidade da experiência dada pela vivência no espaço do Museu determina a práxis que se estabelece, quando esta se constitui como atividade consciente que nos possibilita pensar e transformar não só o meio que habitamos, mas fundamentalmente a nós mesmos. Esse movimento, alia um conhecimento teórico, correspondente à consciência humana e ao seu poder criador e transformador, à prática, que se refere à atividade humana produtiva e político social. Essa práxis, empenhada de potência, é atividade transformadora da realidade natural e humana e se constitui no diálogo silencioso entre homem e objeto, e no diálogo intersubjetivo que

oferece as condições de realização de si com o outro na convivência inacabada, instável, ininterrupta, pluridirecional. Para Paulo Freire, a práxis é uma constituinte do ser humano:

Os homens são seres da práxis. São seres do que fazer. Se os homens são seres do que fazer é exatamente porque seu fazer é ação e reflexão. É práxis. É transformação do mundo. E, na razão mesma em que o que fazer é práxis, todo fazer do que fazer tem que ter uma teoria que necessariamente o ilumine. O que fazer é teoria e prática. É reflexão e ação. (FREIRE, 2001, p.121)

É na reinserção do objeto arqueológico na cultura, promovida pela pesquisa arqueológica, que se realiza, ao fim e ao cabo também na exposição propriamente dita, o lócus potente, que se elabora para transformação do si mesmo, como possibilidade latente.

Existe a transformação do si mesmo na exposição atual do Museu do Homem Americano? Sim, existe. A partir da pesquisa realizada, verificamos que existe alguma quantidade de aprendizagem, ou seja, compreensão dos conteúdos discursivos da exposição, extraídos da pesquisa científica sobre os acervos, que se evidencia quando 18% das respostas sobre o que se aprendeu no Museu recaem sobre aspectos sobre a ocupação das Américas, por exemplo:

- Que a presença do homem em nosso continente é bem anterior a divulgada pelos livros.
- Novas ideias sobre a migração de povos para o continente americano.
- Sobre o povoamento da América e sobre nossa história.
- Que existem várias evidências e materiais que comprovam a ocupação da América do Sul desde há muito tempo

Existe uma qualidade de transformação interna resultante da visitação, explicitada quando 9% das respostas recaem sobre aspectos sobre a valorização cultural da região nordeste brasileira, por exemplo:

- Aprendi que devemos respeitar mais e valorizar nossas culturas.
- A respeitar a diversidade cultural.
- Conhecimento histórico e cultural.
- Que há uma riqueza enorme a ser estudada no nordeste brasileiro.
- Refundar a história brasileira.

Em nossa análise, entendemos que a visitação à exposição permanente é uma experiência que se concretiza como práxis, mas que, diante dos resultados quantitativos sobre uma dimensão qualitativa dessa experiência, essa práxis, entendida como atividade concreta pela qual o homem se consolida no mundo, base de todo

conhecimento humano, está ainda em estado de latência, não tendo sido exercitada em toda sua potência. Segundo Reis, “o processo de conhecer se desenvolve e avança na medida em que as pessoas, em grupo, coletivamente, discutem e enfrentem seus problemas, seus conflitos e contradições comuns” (REIS, 2009). Houvesse uma experiência dialógica no Museu que expandisse a relação do “eu” com os acervos para uma relação de “diálogo na primeira pessoa do plural, no nós”, teríamos então a possibilidade de ativação de um processo emancipador, que visa a plenitude da cidadania, onde o próprio grupo com seu coletivo de interesse, não perderia nem eliminaria a essência própria do “eu” individual e particular, apenas o incorporaria dialeticamente por superação (Ibid.).

Tal estado de devir exige que o Museu se abra ao diálogo com seus públicos a fim de elaborar um novo desenho, de discurso, de exposição, de gestão, que corresponda ao desígnio auto incumbido de revestir suas atividades de um “caráter educativo”:

Difundir os resultados das pesquisas interdisciplinares realizadas no sudeste do Piauí, através de exposições, conferências e audiovisuais que deverão se revestir de caráter educativo com a finalidade de se garantir a preservação dos sítios arqueológicos e do meio ambiente. (FUMDHAM, 2005)

Quando consideramos as fissuras no sistema de relações e de confiança mútua que a criação do Parque Nacional Serra da Capivara resultou, assunto tratado no capítulo 01 dessa dissertação, percebemos que, com o encerramento em 2013 das ações socioeducativas empreendidas pela FUMDHAM, o Museu do Homem Americano passa a assumir, ao menos potencialmente, um papel importante para a continuidade de uma política de ações para o desenvolvimento local. Outras iniciativas como a instituição do Conselho Gestor do Parque Nacional, da Casa do Patrimônio Serra da

Capivara⁵⁶ ou mesmo a Extensão Universitária da UNIVASF⁵⁷ ainda são incipientes e não se estabeleceram na percepção local como respostas efetivas às lacunas deixadas pela FUMDHAM.

⁵⁶ Com o objetivo de qualificar e atender a população residente, estudantes, professores e turistas, as Casas do Patrimônio buscam conferir transparência e ampliar os mecanismos de gestão da preservação do patrimônio cultural. Apoiando-se principalmente em ações educacionais, em parceria com escolas, instituições educativas formais e informais e demais segmentos sociais e econômicos, as Casas do Patrimônio devem atuar de maneira articulada com outras políticas públicas, especialmente aquelas promovidas pelos Ministérios da Educação, Cultura, Cidades, Justiça, Turismo e Meio-Ambiente, bem como pela gestão executiva dos Estados, do Distrito Federal e municípios. Projeto pedagógico e de educação patrimonial, as Casas do Patrimônio têm como proposta estabelecer novas formas de relacionamento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) com a sociedade e com o poder público. Sua implementação é o primeiro passo para transformar as representações regionais, os escritórios técnicos do Instituto e instituições da sociedade civil em polos de referência. A Casa do Patrimônio Serra da Capivara, instituída em 2014 representa a incubadora de projetos interdisciplinares ligados a educação e preservação do patrimônio cultural, material e imaterial na Região Sudeste do Piauí, e está ligada ao IPHAN em parceria com as universidades locais e as comunidades que vivem e produzem cultura na vizinhança do Parque Nacional Serra da Capivara.

⁵⁷ O Núcleo de Extensão e Práticas Pedagógicas (NEPP) Serra da Capivara da UNIVASF assumiu em 2014 as instalações em São Raimundo Nonato do Pró-Arte FUMDHAM.

UMA ESPÉCIE DE CONCLUSÃO

A educação, quando inserida no contexto do museu, assume peculiaridades que a separam daquela exercitada em outros ambientes. Os museus e exposições de arte, tipologia que nos é familiar, vem desenvolvendo um *know-how* sobre como conduzir sua dimensão educativa. O Museu do Homem Americano, objeto de nosso estudo, desenvolve ações culturais e educacionais pontuais. O que motivou esta pesquisa foi a possibilidade de transpor aquele *know how*, principalmente naquilo que concerne a leitura de imagens, para o museu de arqueologia.

No ano de 2013, realizamos uma pesquisa de público⁵⁸, dirigida aos visitantes espontâneos, que buscava investigar:

- O que o Museu do Homem Americano comunica sobre conceitos da Arqueologia praticada na Área Arqueológica Serra da Capivara?
- Qual entendimento que seus públicos possuem sobre esses conceitos?
- As estratégias de comunicação e suas estratégias de mediação são eficientes e suficientes?
- Qual o nível de satisfação dos visitantes em relação à estrutura do Museu?
- O público tem interesse por atividades culturais, ligadas ou não ao universo da arqueologia?

Quando perguntados sobre o que aprenderam depois de visitar o Museu, obtivemos como respostas mais frequentes “aspectos sobre o povoamento da América” (18%), “aspectos sobre ancestralidade” (11%), no entanto, 16% não responderam a questão (que era aberta).

As maiores deficiências do Museu apontadas pelo público foram: “expor mais peças” (20%), ausência de guia impresso (17%), maior conexão com a visita ao Parque Nacional (16%); 8% e 6% dos visitantes sentiram falta de atividades práticas e visitas mediadas, respectivamente.

O tempo médio de visita que as pessoas empreenderam no espaço expositivo foi de 45 minutos e uma hora.

⁵⁸ A pesquisa foi realizada de 18/05/2013 a 18/07/2013. Foram considerados 80 formulários de pesquisa preenchidos e válidos. No período, 2.078 pessoas visitaram o Museu do Homem Americano, sendo que 1.028 pessoas (49,47%) realizaram a visita espontaneamente, não pertencendo a grupos. Dessas pessoas, 7,8% foram entrevistas. 63% são de pessoas provindas de fora do estado do Piauí. 65% do público entrevistado tem formação superior em nível de graduação ou pós-graduação. 79% dos visitantes entrevistados entende que a exposição é excelente e 21%, boa.

O que estes dados revelam é a surpresa causada no público que um Museu, dotado dos mesmos aparatos de museus do circuito São Paulo/Rio de Janeiro/Belo Horizonte, estando em pleno semiárido do Nordeste, na caatinga, consiga ser o reflexo de uma pesquisa científica de ponta, mesmo com todas as dificuldades de financiamento e acesso. No entanto, esta mesma “boa vontade” e esse “olhar generoso” que o público tem para com o Museu do Homem Americano, não esconde um certo olhar crítico. O visitante, e no caso do visitante deste museu em particular, é um público que frequenta museus, no Brasil e no exterior, que investe seu tempo de lazer em opções diferenciadas e de qualidade. E são essas demandas, esse ir além do possível, que o Museu do Homem Americano precisa corresponder, mas não apenas.

O mesmo desafio que outros museus enfrentam sobre a conquista de não públicos e sua fidelização acontece também ao Museu do Homem Americano e ao Parque Nacional Serra da Capivara: seu relacionamento com a vizinhança ainda apresenta déficits e as razões para tal não são diferentes daquelas dos grandes centros do país:

Pensar a não frequência de museus a partir das variáveis renda e escolaridade é considerar a questão das desigualdades socioeconômicas e socioculturais que marcam indelevelmente a sociedade brasileira. Em termos de políticas públicas, isso se traduz em implementar mecanismos ou dispositivos de acessibilidade social e simbólica para amplos contingentes da população que permanecem à margem da fruição de bens culturais musealizados. (IBRAM, 2012)

A microrregião de São Raimundo Nonato⁵⁹, que comporta cerca de 100 mil habitantes, se espalha por 17 pequenos municípios. Não existem dados oficiais, porém, em conversações informais, sabemos que a imensa maioria dos moradores não são estimulados a visitar nem os dois Parques Nacionais nem o Museu, equipamentos culturais consolidados na região. Por iniciativa pessoal de professores, algumas turmas escolares visitam o Museu do Homem Americano e o Parque Nacional Serra da Capivara, talvez por este deter uma infraestrutura de visitação capaz de atender essa demanda, equipamentos estes inexistentes no Parque Nacional Serra das Confusões. Por outro lado, é problemático para o Museu estimular uma demanda que de antemão sabe que não será capaz de atender.

⁵⁹ A Microrregião de São Raimundo Nonato é uma das 15 microrregiões do estado do Piauí, pertencente à Mesorregião do Sudoeste Piauiense. Sua população foi estimada em 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas em 135.122 habitantes distribuídos entre dezessete municípios. Possui uma área total de 27.644,522 km² (IBGE, 2015).

O Museu de Arqueologia e Etnologia/MAE da Universidade de São Paulo oferece aos visitantes agendados em grupos uma visita que muito se assemelha à Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa, comentada no capítulo 3 dessa dissertação. A visita é composta por um primeiro momento em que se faz a contextualização do museu, da arqueologia (ou etnologia) e das peças expostas. Num segundo momento os visitantes são encaminhados para o espaço expositivo, onde tomam contato com as peças expostas e, num terceiro momento, participam de uma oficina, que muitas vezes se apropria de exercícios das artes visuais para “trabalhar de maneira lúdica e descontraída as áreas da museologia, arqueologia e etnologia”:

Em cada ocasião são realizadas diferentes atividades, como oficinas sobre arte rupestre, plumária e alimentação indígena; produção de carimbos e máscaras com as temáticas indígenas e africanas; escavação simulada; produção de vídeos com a linguagem do *stop motion*; visitas orientadas as exposições, entre outras. (MAE, 2016)

Mesmo que as atividades voltadas à educação neste museu estejam atreladas à lógica a extensão universitária, e que os três momentos da Proposta Triangular sejam experienciados em sequência e de forma “estanque”, no sentido de que uma atividade prática, denominada “resposta poética” pelos educadores da Pinacoteca do Estado de São Paulo, não aconteça no espaço expositivo, por exemplo, a experiência do MAE indica que a transversalidade de conceitos e métodos é exequível.

No caso do Museu do Homem Americano, a perspectiva não pode ser tomada de forma simplista ou reducionista. Este museu está inserido em dinâmicas culturais e processos sociais bastante desafiadores, pela forma mesma como se deu a criação do Parque Nacional Serra da Capivara, pelos motivos expostos no capítulo 01 da dissertação, e pela insurgência de novos atores nos processos de pesquisa científica. Este panorama não deve ser encarado somente a partir dos traumas e fissuras ocorridas no passado, nem deve ignorar estes mesmos traumas e fissuras.

Outro conjunto perspectivo, diz respeito à maneira muito própria que a Arqueologia se configura como disciplina, do exterior para nosso país, e neste das capitais para seu interior, e suas articulações com a Museologia e com a Educação, o que foi abordado no capítulo 3 dessa dissertação. O objeto de estudo da Arqueologia fez parte da gênese do Museu, e este por sua vez, teve a Educação como propósito, em complexas variações de acepções e metodologias.

A análise sobre a atual (2009/2015) exposição permanente do Museu do Homem Americano, que empreendemos no capítulo 02, evidencia que a educação não é uma das prioridades da FUMDHAM, ou melhor, que a Fundação não estabelece como prioridade uma política interna que constitua um programa de ação para o Museu, mesmo este sendo uma das “pontas” de maior visibilidade do organograma da organização. Esta situação é revelada não apenas pela ausência de projetos de linha educacional para o Museu, apresentados para Editais externos, quanto na forma como a exposição é pensada e realizada. Justiça seja feita, a Fundação Museu do Homem Americano é um importante apoiador do curso de graduação em Arqueologia e Preservação Patrimonial oferecido pela UNIVASF, e dos cursos da UFPI e UFPE. Várias instituições universitárias recorrem à Fundação quando seus alunos necessitam de apoio de infraestrutura para aplicação de suas pesquisas no Parque Nacional. No entanto, claramente, esta atuação pode ser considerada como indireta e não pode ser de maneira alguma caracterizada como a Educação no Museu, segundo os conceitos apresentados nesta dissertação.

O que é preciso fazer é “empoderar” o Museu dentro do organograma da Fundação, e isso só será possível na medida em que a organização compreender a função que o museu possui para a mobilização transformadora dos sujeitos que há tantos anos é perseguida por sua principal agente, Doutora Niéde Guidon. Um dos caminhos para essa requalificação estatutária do Museu perpassa seu caráter educacional e cultural. Assim, a Educação para este museu assume um fluxo transformador em direção interna e outro em direção externa.

O Museu do Homem Americano deve ser encarado não apenas como a parte visível das reservas técnicas ou da pesquisa científica, o que de fato ele é, mas também como vetor do conhecimento sobre o passado pré-histórico e histórico que as populações locais detêm. Ou seja, existe uma demanda passiva de públicos que aguarda que o Museu possua capacidade (logística, de recursos humanos, e etc.) para atendê-la. Segundo Sara Barriga:

A noção de que as instituições culturais são locais de emancipação da sociedade, fundadores de consciências críticas e agentes construtivos de mudanças nos vários campos do conhecimento e das expressões, constitui o fundamento que justifica a atualização da sua função educativa (BARRIGA, 2007).

A contrapelo, é fundamental que o museu tenha em vista seus limites. Segundo o texto desenvolvido para projeto executivo do Museu do Tempo a ser instalado no Uruguai, inspirado pelo físico e museógrafo catalão Jorge Wagensberg, o aporte educativo do museu tem sim limitações:

“La visita a um museo, útil y suportable física y psicológicamente, no pasa de 4 horas. Un museo no puede competir en aprendizaje y enseñanza con una escuela o una facultad universitaria, y sus programas de sesenta o setenta horas. No está prohibido enseñar ni aprender, pero se se toma como prioridad, lo que resulta es una mala escuela o una mala universidad. Informar, informa mejor internet, y es superfluo ofrecer en un museo lo que el ciudadano tiene o acabará teniendo en casa. Formar es un proceso continuo y no hay duda de que forma mejor la familia o la vida misma”. La prioridad de un museo moderno según Wagensberg es entonces lo que el llama el punto de partida de todo proceso cognitivo: estimular en sus visitantes el querer conocer. La enseñanza, investigación, capacitación, información, protección del patrimonio, y popularización son también cometidos de un museo de ciencia, pero no su prioridad. (MUSEO DO TEMPO, s/d)

O envolvimento das comunidades no planejamento participativo, visando a eficiência (qualidade dos processos) e a eficácia (qualidade do resultado), abre a possibilidade para o desenho de uma nova política de comunicação:

Em síntese, a política é o ideário; o programa é a sustentação conceitual, grandes tópicos, principais estratégias organizadas em linhas de atuação para segmentações de público. O projeto implementa o programa, é a etapa anterior à realização. A programação é a operacionalização e o sistema é o conjunto que atua em sinergia, expressão da política de comunicação. O Programa de Educação é parte do Programa de Comunicação e é um entre outras que compõem do Plano Museológico (CURY, 2013).

Existe a possibilidade de gestar o caráter educativo do Museu do Homem Americano a partir de seus públicos, ou seja, através da articulação com as pessoas para seu engajamento nos processos decisórios para a co-criação de suas ações. Os valores institucionais devem necessariamente coincidir com o desejo de planejamento participativo, segundo Nina Simon (2010), se estruturam na confiança nas habilidades de pessoas de fora da organização e na capacidade de resposta às ações e contribuições dos participantes. Segundo a mesma autora, há três principais razões para instituições culturais se engajarem em projetos co-criativos:

- To give voice (e ouvir atentamente) and be responsive to the needs and interests of local community members

- To provide a place for community engagement and dialogue
- To help participants develop skills that will support their own individual and community goals⁶⁰

Ao Museu do Homem Americano cabe reinventar-se em suas matrizes de gestão, de política, de planejamento, de metas, objetivos, missão e a definição da responsabilidade perante as comunidades em que se insere. Espera-se que este museu, pertencente à “zona de cruzamento entre o lazer e a aprendizagem”, assuma seu papel como “interface de comunicação com as audiências e como lugar privilegiado para a construção de saberes e o estabelecimento de relações duradouras e exigentes.

Pensamos que o contributo dessa dissertação seja apontar caminhos possíveis para o Museu de Arqueologia no sentido de orientar processos outros para a concepção da Educação no âmbito do museu. A multidisciplinaridade, característica da disciplina arqueológica, pode ser reconfigurada pela transversalidade que a Arte Educação desempenha.

⁶⁰ • Dar voz (e ouvir atentamente) e responder às necessidades e interesses dos membros da comunidade local; • Fornecer um lugar para o envolvimento da comunidade e para o diálogo; • Ajudar os participantes a desenvolver habilidades que irão apoiar as suas próprias metas individuais e comunitárias (tradução nossa)

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. *O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte*. História, Ciência e Saúde – Manguinhos. Rio de Janeiro, v. 12, Pp. 31-53, 2005.
- _____. *Estudos de público: a avaliação de exposição como instrumento para compreender um processo de comunicação*. In: Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. São Paulo, v. 5, Pp. 325-334, 1995.
- ALVES, Márcia Angelina. *Teorias, Métodos, técnicas e avanços na Arqueologia Brasileira*. In: Canindé, Xingó, nº 2, dezembro de 2002.
- Antropofagia une obras no Pavilhão da Bienal. Folha de São Paulo. São Paulo, Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/especial/2011/bienal60anos/cartaz-24.shtml>>. Acessado em 25 de janeiro de 2016.
- ARANTES, A. A. (org.). *Produzindo o passado: estratégia de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ARAÚJO, Adauto. FERREIRA, Luiz Fernando. *A contribuição da paleoparasitologia para a questão da origem do homem na América*. In: Revista USP, São Paulo, nº 34, junho/agosto de 1997, p. 58-69.
- ARENDRT, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Edusp, Pioneira, 1989.
- ARRUDA, M. B. *Ecologia e antropismo na área do município de São Raimundo Nonato e Parque Nacional Serra da Capivara (PI)*. Tese de Mestrado. Brasília: Instituto de Ciências Biológicas – Departamento de Ecologia – UNB – Brasília (DF), 1993.
- AZEVEDO, Maria do Rosario. *Mediação cultural na contemporaneidade: os museus*. Dissertação (mestrado) - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2003, 154p
- AZEVEDO NETTO, C. et al. *Arqueologia do Cariri*. Relatório Final/CNPQ/Edital Universal, 2007.
- _____. *Preservação do patrimônio arqueológico - reflexões através do registro e transferência da informação*. Ciência da Informação, Brasília, IBICT, v 37, n 3, set/dez, 2008b, p. 7-17
- _____. *Memória, Identidade e Cultura Material: a visão arqueológica*. In: Revista Vivência, Natal, n. 28, p 265 – 276, 2005.
- BAHN, Paul; RENFREW, Colin. *Arqueología: Teorías, Métodos, y práctica*. Madrid: Editora Akal, 1998.
- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. Perspectiva. São Paulo, 1991.

- _____. *Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Recortes e colagens: influência de John Dewey no ensino da arte no Brasil*. São Paulo: Autores Associados, 1982.
- _____. *Arte-educação: conflitos/acertos*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- _____. *História da Arte-Educação*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- _____. SALES, H. M. *O ensino da arte e sua história*. São Paulo: MAC, 1990.
- _____. *Teoria e prática da Educação Artística*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- _____. *Arte-Educação: leituras no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1997.
- _____. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- _____. *John Dewey e o ensino da Arte no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2001.
- _____. *Inquietações e mudanças no Ensino da Arte*. São Paulo: Cortez, 2002.
- _____. *Som, gesto, forma e cor*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.
- _____. *Arte/Educação contemporânea*. São Paulo: Cortês, 2006.
- _____. *Ensino da arte: memória e história*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARBOSA, Ricardo José Neves. *As pinturas rupestres da área arqueológica Vale do Catimbau – Buíque, Pernambuco: estudo das fronteiras gráficas de passagem*. 2007. Dissertação (Mestrado em Arqueologia e Conservação do Patrimônio) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2007.
- BARRETO, C. *Uma breve história da Arqueologia no Brasil*. In: REVISTA USP, São Paulo, n.44, p. 32-51, dezembro/fevereiro 1999-2000.
- BARRIGA, Sara. *Plano de Ação Educativa: Alguns contributos para a sua elaboração*. In: BARRIGA, Sara. SILVA, Susana Gomes. *Serviços Educativos na Cultura*. Coleção Públicos nº 2. Setepés, 2007.
- BARROS, José Sidiney. FERREIRA, Rogério Valença. GUIDON, Niéde. SILVA, Augusto J. de C. L. Pedreira. *Projeto Geoparques. Geoparque Serra da Capivara – PI*. Ministério das Minas e Energia. CPRM, Brasília, 2011.
- BASTOS, Rossano Lopes. *Arqueologia pública no Brasil – novos tempos*. In: MORI, V.H. et al (org.). *Patrimônio: atualizando o debate*, São Paulo, 9ª SR/IPHAN, 2006, p. 155-168.
- BELIANI, Elisama. *As contribuições da museologia para a preservação e musealização do Parque Nacional da Tijuca*. Dissertação (Mestrado). UNIRIO/MAST MCT&I, 2012. 196f.

- BERGER, J. *Modos de ver*. Lisboa: Martins Fontes, 1982.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BICHO, N. F. *Manual de Arqueologia Pré-Histórica*. Lisboa, Edições 70, 2006, p.514
- BINFORD, Lewis R. *Debating Archaeology – Studies in Archaeology*. 9ª edição, San Diego, Academic Press, 1992.
- BOËDA, Eric. *Levallois: Uma construção volumétrica, vários métodos, uma técnica*. In: Canindé 7, Junho de 2006, Xingó, MAX.
- BORGES, Leonardo Moraes. *Caracterização das Temáticas de Caça nos Sítios com Grafismos Rupestres na Área Arqueológica Serra da Capivara – PI*. Dissertação. Recife – PE. 2012. Disponível em: <<http://minhateca.com.br/Leonardo.Morais.Borges/Documentos/Arqueologia/Bibliografia+monografia/PIBIC+-Leonardo+Borges,112937725.pdf>>. Acessado em: 18 de novembro de 2015.
- BOTTOMORE, Tom (ed.). *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 10. edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BOYLAN, Patrick. *Defining Museums and Galleries*. ICOM International Committee for the Training of Personnel (ICOM-ICTOP). Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0ahUKEwjMrZ7Mk8_KAhUJCpAKHb_SDAYQFggwMAI&url=http%3A%2F%2F203.71.172.50%2Ffeip%2Ffiles%2FTemp%2F36d756da-31bb-4f56-9479-954cb680ba25.doc&usq=AFQjCNH4u6bIAphB5tJ2KTFRVKhnd63t3w&sig2=kZM0GWwynU2YB0gSE4BxJw&cad=rjt> Acesso em 05 de maio de 2015.
- BRASIL. *Lei nº 9.985 de 18 de julho de 2000*. Regulamenta o art. 225, § 1o, incisos I, II, III e VII da Constituição Federal, institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/port/conama/legiabre.cfm?codlegi=322>>. Acesso em 18 de abril de 2015.
- _____. *Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937*. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm>. Acessado em: 09/05/2014.
- _____. *Lei nº 3.924, de 26 de julho de 1961*. Dispõe sobre os monumentos arqueológicos e pré-históricos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L3924.htm>. Acessado em: 09/05/2014.

_____. *Decreto nº 83.548, de 05/06/1979*. Cria no Estado do Piauí, o Parque Nacional da Serra da Capivara, com os limites que especifica e dá outras providências. Disponível em: <http://www.icmbio.gov.br/portal/images/stories/imgs-unidades-coservacao/portarias/Decreto_Cria%C3%A7%C3%A3o_Parna_Serra_da_Capivara_Pl.pdf>. Acessado em 24/05/2014.

_____. *Decreto nº 84.017, de 21 de setembro de 1979*. Aprova o Regulamento dos Parques Nacionais Brasileiros. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D84017.htm>. Acessado em: 09/05/2014.

_____. *Lei nº 6.938, de 31 de agosto de 1981*. Dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, seus fins e mecanismos de formulação e aplicação, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6938.htm>. Acessado em: 09/05/2014.

_____. *Resolução CONAMA nº 1, de 13/06/1988*. Publicada no DOU, de 15 de junho de 1988, Seção 1, páginas 10845. Dispõe sobre o Cadastro Técnico Federal de atividades e instrumentos de defesa ambiental. Disponível em: <http://www.mma.gov.br/port/conama/legislacao/CONAMA_RES_CONS_1988_001.pdf>. Acessado em 24/05/2014.

_____. *Lei nº 8.746, de 9 de dezembro de 1993*. Cria, mediante transformação, o Ministério do Meio Ambiente e da Amazônia Legal, altera a redação de dispositivos da Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/leis/1989_1994/L8746.htm#art1>. Acessado em: 09/05/2014.

_____. *Lei nº 9.985, de 18 de julho de 2000*. Regulamenta o art. 225, § 1º, incisos I, II, III e VII da Constituição Federal, institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/port/conama/legiabre.cfm?codlegi=322>>. Acessado em: 09/05/2014.

_____. *Portaria nº 128, de 14 de dezembro de 2010*. Cria o Conselho Consultivo do Parque Nacional Serra da Capivara - PI. Disponível em: <http://www.icmbio.gov.br/portal/images/stories/imgs-unidades-coservacao/portarias/PARNA_Serra_da_Capivara_port_128_de_14_12_10.pdf>. Acessado em: 10/05/2014.

_____. *Plano de Desenvolvimento Integrado do Turismo Sustentável Polo das Origens – Piauí*. Teresina: SETUR PI, 2013. p. 256.

_____. *Lei nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996*. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/lei9394_ldbn1.pdf>. Acessado em: 18 de abril de 2014.

BRITO, Fatima. *Experimentando a mediação: desafio constante*. In: MASSARANI, Luísa (Ed.) Workshop sul americano e Escola de mediação em Museus e Centros de Ciências. Rio de Janeiro: Museu da Vida/ Casa de Oswaldo Cruz/ Fiocruz, 2008, p.37-

BRITO, Maria Cecilia Wey de. *Unidades de Conservação intenções e resultados*. São Paulo, Annablume: FAPESP, 2003.

BRUNO, Cristina. *Arqueologia e antropofagia: a musealização de sítios arqueológicos*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. nº 31. Brasília: IPHAN/MinC, 2005, p.235-247.

_____. *Musealização da Arqueologia - alguns subsídios*. Texto digitado. 2007a.

_____. *Musealização da Arqueologia - antecedentes e conexões*. Texto digitado. 2007b.

BUCO, Cristiane de Andrade. *O Caso da Serra da Capivara, vinte anos de socialização do conhecimento através da arte educação*. Revista Alter Ibi, Volume 1, 2014, p. 34-45.

CABRAL, Magaly. Educação Patrimonial x Educação Museal? In: TOLENTINO, Átila Bezerra (org.). Educação patrimonial: reflexões e práticas. João Pessoa: Superintendência do IPHAN na Paraíba, 2012.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. 22ª ed. São Paulo: Palas Athena, 2004 [1988].

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland & Other Stories*. New York: Barnes & Nobles Collectible Classics, 2010.

_____. *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. New York: Barnes & Nobles Collectible Classics, 2010.

CARVALHO, Stela Maria Souza. *Acessibilidade do Turismo no Parque Nacional Serra da Capivara – PI*. In Turismo e Análise. Vol. 23, n. 2, agosto 2012. P. 437-463.

CATARINA, E. F. da Silva e LIMA, F. H. B. *A preservação dos registros documentais de arqueologia*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n.33, 2007.

Casa do Patrimônio Serra da Capivara. Disponível em: <<https://www.blogger.com/profile/08867318565909667781>>. Acessado em: 14 de dezembro de 2015.

CHAGAS, Mário. *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.31, 2005. pp.15-25.

_____. *Diabruras do saci: museu, memória, educação e patrimônio*. In: MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia. Rio de Janeiro, v.1, n.1. 2004.

- CHANDA, J. *Ver al otro a través de nuestros propios ojos: problemas en la educación multicultural: el estado de la pedagogía artística multicultural*. In: JORNADAS CAIXA FÓRUM. Barcelona, 2002.
- CHILDE, V. Gordon. *Introdução à Arqueologia*. 2ed. Men Martins, Portugal: Publicações Europa América, 1977.
- CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2001.
- CLARKE, David L. *Arqueologia Analítica*. 2ª Edição, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 1984.
- COSTA, Marlene dos Santos. *Educação Patrimonial no Parque Nacional Serra da Capivara – Pl. Trabalho de Conclusão de Curso (licenciatura)*. São Raimundo Nonato, UESPI, 2011.
- COSTA, Robson Xavier da. *Percepção ambiental em museus Paisagens de arte contemporânea: a legibilidade dos museus no Inhotim/Brasil e em Serralves/Portugal avaliada pelo público/visitante*. Tese (doutorado). Natal, UFRN, 2014.
- COUTINHO, Rejane Galvão. Questões sobre a formação de mediadores culturais. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia.
- CURY, Isabelle (Org.). *Cartas patrimoniais*. 2 ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- CURY, Marília Xavier. *Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção*. Tese apresentada a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor, São Paulo. 2005.
- _____. *Manual de Concepção, Planejamento e Montagem de Exposição*. São Paulo: MAE/USP, 1997.
- _____. *Educação em Museus: Panorama, Dilemas e algumas ponderações*. In: Ensino Em Re-Vista, v.20, n.1, p.13-28, jan./jun. 2013.
- DANTAS, M. *Antes*. In: GUIDON, N. *Antes – Histórias da Pré-história*. São Paulo: CCBB, 2004.
- DAVALLON, Jean. *A mediação: a comunicação em processo?* In: Revista virtual Prisma de Ciências da Informação e Comunicação [on line], nº 4, jun, 2007. Disponível em: < http://prisma.cetac.up.pt/edicao_n4_junho_de_2007, p. 3-36>. Acessado em: 08 de junho de 2012.
- Declaração de Santiago. Princípios de Base do Museu Integral*. In: SCHEINER, T. (org.). Caderno de Textos No. 01 - Museologia 03. RJ: UNIRIO, 1999. Pré-ed. 2a. Pré-ed. Revisada, nov. 2002.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (dir.). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, Pinacoteca do Estado, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

- DIAS, Claudete M. Miranda. *Da pré-história à sociedade escravista colonial*. In: NASCIMENTO, Alcides; VAINFAS, Ronaldo. História e historiografia. Recife: Edições Bagaço, 2006, p. 79
- DIAS, Marjori Pacheco. *Novos Métodos Curatoriais Aplicados aos Materiais Arqueológicos: da intervenção ao acervo*. In: Revista LEPA – Textos de Arqueologia e Patrimônio VOL. I, 2013, Santa Maria, RS: Laboratório de Estudos e Pesquisas Arqueológicas Editores. Jul 2013/Jun2014. Disponível em <<http://coral.ufsm.br/lepa/revista/rev1/rev1art7.pdf>> Acesso em 15/03/2015.
- DIAS, Ondemar. *PRONAPA - Uma História da Arqueologia Brasileira Contada Por Quem A Viveu*. Série História da Arqueologia. IAB, Belford Roxo, jan. 2014. Entrevista concedida a Jandira Neto.
- DIEGUES, Antônio Carlos S. *O mito moderno da natureza intocada*. São Paulo: Hucitec NUPAUB/USP, 1994.
- DONDIS, D. *A Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DUDELY, N (org.). *UICN - Directrices para la aplicación de las categorías de gestión de áreas protegidas*. Grand, Suíça: UICN, 2008.
- DUNNELL, Robert C. *Classificação em Arqueologia*. São Paulo, EDUSP, 2007.
- ECO, U. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- EFLAND, Arthur. *The entwined nature of aesthetic: a discourse on visual culture*. In: Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research in Art Education, v45 n3 p234-251 Spr. 2004.
- EMPERAIRE, L. 1989. *Vegetação e Flora*. In IBAMA, Plano de Manejo do Parque Nacional da Serra da Capivara, São Raimundo Nonato – PI. Brasília: FUMDHAM, 2008, pág. 61-206.
- FABRIS, Annateresa. *Redefinindo o Conceito de Imagem*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 217-224, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100010&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 10 de fevereiro de 2016.
- FALK, J. DIERKING, L.D. *The museum experience*. Washington, DC. 1992.
- FAURE, E. et al. *Learning to Be. The World of Education Today and Tomorrow*. Paris, UNESCO/Harrap, 1972.
- FOGAÇA, Emílio. *Instrumentos líticos unifaciais da transição Pleistoceno-Holoceno no planalto central do Brasil*. Individualidade e especificidade dos objetos técnicos. Canindé nº 3, dezembro de 2003, Xingó, MAX.
- _____. *Um objeto lítico, além da forma, a estrutura*. In: Canindé 7, Junho de 2006, Xingó, MAX.

_____. BOËDA, Eric. *A antropologia das técnicas e o povoamento da América do Sul Pré-Histórica*. In: *Habitus: Revista do Instituto de Pré-História e Antropologia*. V. 4, n. 2. Goiânia: UCG, p. 673- 684, 2006.

FONTES, Adriana e GAMA, Rita (Orgs). *Reflexões e experiências: Coleção Arte & Tecnologia: 1º Seminário Oi Futuro: Mediação em Museus Arte e Tecnologia*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Oi Futuro: Livre Expressão, 2012, 116p.

FONTES, Mauro Alexandre Farias. SILVA, Lucas Braga da. *Queimaram ossos na Toca do Alto do Capim*. Cadernos do Lepaarq. Vol. XI | nº22 | 2014 | ISSN 2316 8412. Disponível em: <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/view/3905>>. Acessado em: 29 de março de 2014.

FREIRE, F. *Construindo Saberes da Mediação na Educação em Museus de Ciência: o caso dos mediadores do Museu de Astronomia e Ciências Afins/Brasil*. Revista Brasileira de Pesquisa em Ensino de Ciência, vol. 2(2), Pp. 77 – 88, 2002.

FREIRE, P. *Ação Cultural para a liberdade e outros escritos*. Coleção O mundo hoje, v. 10, 6º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. 30ª.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

FUMDHAM. *Parque Nacional Serra da Capivara – Piauí – Brasil*. São Raimundo Nonato: Fundação Museu do Homem Americano, 1998.

_____. *Patrimônio Natural: Fronteira Ecológica*. 2014. Disponível em: <http://fumdam.org.br/patrimonio_natural.html>. Acessado em: 25 de novembro de 2014.

_____. *Relatório Anual de Atividades. Vol. I e II*. FUMDHAM: São Raimundo Nonato, 2009. Disponível em <http://www.fumdam.org.br/relatorios_anuais/Relatorio%202009%20Vol%20I.pdf>. Acessado em: 14 de março de 2015.

_____. *Relatório Anual de Atividades. Vol. I*. FUMDHAM: São Raimundo Nonato, 2011. Disponível em: http://www.fumdam.org.br/relatorio_fumdam_2011.pdf>. Acessado em: 14 de março de 2015.

_____. *Relatório Anual de Atividades. Vol. II*. FUMDHAM: São Raimundo Nonato, 2011. Disponível em: <http://www.fumdam.org.br/relatorios_anuais/relatorio_anul_2010_vol2_ilustracoes.pdf>. Acessado em: 14 de março de 2015.

_____. *Estatuto Fundação Museu do Homem Americano*. São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 18 de julho de 2005.

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

- _____. *A Importância da Teoria Arqueológica Internacional para a Arqueologia Sul Americana: O Caso Brasileiro*. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Teoria Arqueológica na América do Sul. Primeira Versão*. Vol. 76. Campinas: UNICAMP, 1998a. p. 13 – 32.
- _____. *Arqueologia, História e Arqueologia histórica no Contexto Sul-Americano*. In: FUNARI, P. P. A. (org.). *Cultura Material e Arqueologia Histórica*. Campinas: UNICAMP, 1998b. p. 7 – 34
- GALARD, Jean. *Seminário Internacional sobre Ação Educativa em Instituições Culturais*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.
- GATÈ, Jean-pierre. *Educar para o sentido da escrita*. 1. ed. Bauru: EDUSC, 2001.
- GEERTZ, Clifford. *Local knowledge - Further essays in interpretative anthropology*. Princeton: BasicBooks, 1983.
- GODOI, Emilia Pietrafesa de. *O Trabalho da Memória: o cotidiano e história no sertão do Piauí*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.
- GOMBRICH, E. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1993.
- GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: IPHAN, 2002.
- GORDON, César. SILVA, Fabíola. *Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica Xikrin-Kayapó no Museu de Introdução Arqueologia e Etnologia/SP*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 36, julho-dezembro de 2005, p. 93-110.
- GRASSI, Ernesto. *Arte e Mito*. Trad. M. P. dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- GRINDER, A. L., MCCOY, E. S. *The good guide. A sourcebook for interpreters, docents and tour guides*. Scottsdale: Ironwood Publishing, 1998.
- GRINSPUM, Denise. *Educação para o Patrimônio: Museu e escola – Responsabilidade compartilhada na formação de públicos*. São Paulo: s.n., 2000. Tese de doutorado – Faculdade de Educação/Universidade de São Paulo.
- GUARNIERI, W. R. C. *Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação*. [S/l]. 1980. Pp. 71.
- GUÉRIN, Claude et al. *A Fauna Pleistocênica do Piauí (Nordeste do Brasil): Relações Paleoecológicas e Biocronológicas*. In: FUMDHAMENTOS, São Raimundo Nonato, vol.1, nº 1, pág. 55 - 104, 1996.
- GUIDON, Niéde. Pergunta [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rs.1970@live.com> em 23 de janeiro de 2016.
- _____. VERGINE, Cleonice. VIDAL, Irma Asón. *Sítio da Toca da Baixa dos Caboclos, um abrigo funerário do enclave arqueológico do Parque Nacional Serra da Capivara*. In: *Clio Arqueológica*, nº13. Recife, 1998.

- _____. *Parque Nacional Serra da Capivara: modelo de preservação do Patrimônio arqueológico ameaçado*. In: LIMA, T. A. (org.) Patrimônio Arqueológico: o desafio da preservação. Revista do Instituto Histórico e Artístico Nacional. Brasília, n 33, 2007, pág. 75-93.
- _____. *Relatório CNPq – PRONEX/FUMDHAM 2002*. Fumdam.
- GUIMARÃES, Carlos Magno; NASCIMENTO, Évelin L. M. *De sítio arqueológico a espaço musealizado: possibilidades e limites para a arqueologia mineira colonial*. Anais do Museu Histórico Nacional, v. 38, p. 25-44, 2006. Disponível em: <http://morrodaqueimada.fiocruz.br/pdf/11_sitio.pdf>. Acessado em: 18 de abril de 2015.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HILLMAN, James. *Cidade & Alma*. São Paulo: Estúdio Nobel, 1993.
- HIRATA, Elaine; DEMARTINI, Célia Maria Cristina; PEIXOTO, Denise Cristina; & ELAZARI, Judith. *Arqueologia, educação e museu: o objeto enquanto instrumentalização do conhecimento*. In: Dédalo, n. 27, 1989. São Paulo.
- HODDER, Ian. *Interpretación en Arqueología*. Barcelona: Editora Crítica, 1988. 236p.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge, 1994.
- HORTA, Maria de Lourdes Parreira; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. *Guia básico de Educação Patrimonial*. Brasília: Iphan; Museu Imperial, 1999, p.6.
- _____. *O processo de comunicação em museus*. Cadernos Museológicos. São Paulo, v.1, n.3, 1990.
- HOUSEN, Abigail. *The eye of the beholder: measuring aesthetic development*. s.l: Faculty of graduate school of education of Harvard University, 1983. Diss. (doctoral)
- _____. *Validating a measure of aesthetic: development for museums and schools*. ILVS Review. Massachusetts College of Art, v.2, n.2, p.213-237, 1992. Disponível em: <<http://www.vtshome.org/research/aesthetic-development>>. Acessado em: 18 de dezembro de 2014.
- IABELBERG, R. *Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores*. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- IBAMA. *Plano de Manejo do Parque Nacional Serra da Capivara*. Brasília, 1991.
- IBRAM. Relatório final da pesquisa. O “não público” dos museus: levantamento estatístico sobre o “não ir” a museus no Distrito Federal. Brasília: CPIM/DEPMUS/IBRAM, 2012

- ICOM. *Key Concepts of Museology*. Edited by André Desvallées and François Mairesse. Armand Colin, 2010. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Anglais_BD.pdf>. Acessado em: 18 de novembro de 2015.
- ICOMOS/ICAHM. *Carta de Lausanne, Carta para a proteção e gestão do patrimônio arqueológico*. Brasília: IPHAN, 1990.
- JORGE, Vítor Oliveira. *Responsabilidade social do arqueólogo – como construir um patrimônio para a sociedade democrática?* In: Arqueologia, patrimônio e cultura. São Paulo: Instituto Piaget, 2000. p. 119.
- KOPTCKE, L. *Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil*. In: Chagas, M., (org.) *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 31. Rio de Janeiro: IPHAN, 2005. Pp.184-205.
- _____. (org.). *O Museu e seus Públicos. Negociação e Complexidade – Encontro Sobre a Pesquisa em Educação, Comunicação e Divulgação Científica em Museus - 2001*, Rio de Janeiro: Museu da Vida, Espaço Cultural FINEP, Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2001. 238p
- KRASILCHIK, Myriam; MARANDINO, Martha. *Os espaços sociais de alfabetização científica*. In: KRASILCHIK, M. e MARANDINO, M. *Ensino de ciências e cidadania*. São Paulo: Moderna, 2004.
- _____. *Parceria Museu e Escola como Experiência Social e Espaço de Afirmação do Sujeito*. In: Gouvêa, G., et al. (org) *Educação e Museu – A Construção Social do Caráter Educativo dos Museus de Ciência*. Rio de Janeiro: Access, 2003. Pp. 107-128.
- LAMING-EMPERAIRE, Annete. *Guia para estudo das indústrias líticas da América do Sul*. Curitiba: Universidade do Paraná, 1967.
- LANATA, J. L. *Evolución, espacio y adaptación en grupos cazadores-recolectores*. In: Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 3:3-15, 1993.
- LA SALVIA, Eliany Salaroli. *A Ocupação Pré-Histórica da Área Cárstica do Médio Vale do Rio Piauí e sua relação com o Parque Nacional Serra da Capivara, Coronel José Dias – PI*. Campinas: Unicamp - NEE/Arqueologia, 2009 (Artigo sobre tese de doutorado da autora).
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*, trad. Bernardo Leitão et all, 5ª edição, Campinas, Editora UNICAMP, 2003.
- LEROI-GOURHAN, André. *Evolução e técnicas I – O homem e a matéria*. 1984, Lisboa: edições 70.
- _____. *Evolução e técnicas II – O meio e as técnicas*. 1984, Lisboa: edições 70.

_____. *Pré-História*. São Paulo: Edusp, 1981.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Lugar da antropologia nas ciências sociais e problemas colocados por seu ensino*. In: Antropologia estrutural. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro. p. 385-424. 1989 [1958].

LEVY, Claudia. *Gestão e usos do território: conflitos e práticas sócio espaciais no Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2006.

LUBINSKI, J.W. A favor del conocimiento científico (Los nuevos museos). In: Revista Valenciana D' Estudis Autònoms, n. 23, Segundo Trimestre, 1998, p.295-309.

LIMA, Anny. Material formativo da Exposição Vistas do Brasil. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003. Texto digitado.

LINO, Jailsson Teixeira. *Escritas da Arqueologia Guarani no Sul do Brasil*. In: História e-História. 2009. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=arqueologia&id=32>>. Acessado em 19/12/2015.

LOPES, M. M. *A favor da desescolarização dos museus*. In: Educação e Sociedade, n. 40, p. 443-455, dez. 1991.

MACHADO, Regina. *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004.

MANGUEL, A. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *No Bosque do Espelho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARANDINO, Martha (org.). *Educação em museus: a mediação em foco*. São Paulo, SP: Geenf/FEUSP, 2008. 48 p

MARTIN, Gabriela. *Pré-História do Nordeste do Brasil*. 2.ed. Recife: Universitária/UFPE, 1997.

MARTINS, Luciana. *A constituição da educação em museus: o funcionamento do dispositivo pedagógico museal por meio de um estudo comparativo entre museus de artes plásticas, ciências humanas e ciência e tecnologia*. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, São Paulo, 2011, 390p.

MEDAUAR, Odete. *Direito Administrativo Moderno*. 2ª ed. rev. e atual. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1998, p.360.

MELO, Patrícia Pinheiro de. *Técnicas e Métodos de Escavação: o caso da Toca do Baixão do Perna I*. In: CLIO Série Arqueológica nº 10. Recife, 1994.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Os paradoxos da memória*. In: MIRANDA, Danilo Santos de. Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana. São Paulo: SESC SP, 2007.

_____. *O Campo do Patrimônio Cultural: Uma revisão de premissas*. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009. Brasília, DF: Iphan, 2012.

_____. *Premissas para a formulação de políticas públicas em arqueologia*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Número 33. 2007. Pp. 37-57.

_____. *Educação e museus: sedução, riscos e ilusões*. Ciências e Letras (Porto Alegre), Porto Alegre, n.27, Pp. 91-101, 2000.

Microrregião de São Raimundo Nonato. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Microrregião_de_São_Raimundo_Nonato>. Acessado em: 18/01/2016.

MÖSCH, Carmen. *A Experiência Educativa na Documenta 12*. Fórum Permanente, São Paulo, ago, 2008. Disponível em:
<http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/documenta-12-1/a-experiencia-educativa-na-documenta-12>. Acessado em 15 de maio de 2014.

MUSEU-EDUCAÇÃO: subsídios para o planejamento de atividades educativo-culturais dos museus. s/l: MinC/FN Pró-Memória/PNM, 1970.

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA. Programa de Apoio a Núcleos de *Meio Ambiente*. Brasília, 1988.

MONTEIRO DA SILVA, Sergio F.S. *Terminologias e Classificações usadas para descrever sepultamentos humanos: exemplos e sugestões*. In: Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 15-16: 113-138, 2005-2006.

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Atividades de Férias. Disponível em:<<http://www.intranet.mae.usp.br/modules/educativo/content.php?id=19>>. Acessado em: 15/01/2016.

NOVAES, Roseane Silva. *Patrimônio histórico da Marinha sob o olhar museológico: o Navio- Museu Bauru*. Dissertação (mestrado). UNIRIO/MAST MCT&I. 2011.

OLIVEIRA, Ana Stela de Negreiros de. *Catingueiros da Borracha: Vida de Maniçobeiro no Sudeste do Piauí-1900-1960*. (Dissertação de Mestrado). Recife: UFPE, 2001.

OLIVEIRA, Divino de. *Pesquisa Arqueológica de Campo: métodos e técnicas utilizados pelo IAB, a experiência de um arqueólogo de campo*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização). Pós-graduação em Arqueologia Brasileira. Faculdade Redentor. Belford Roxo, 2013.

OLIVEIRA, Jorge Eremites. *Cultura material e identidade étnica na arqueologia brasileira: um estudo por ocasião da discussão sobre a tradicionalidade da ocupação Kaiowá da terra indígena Sucuri'y*. In: Revista de Arqueologia, 19: 29-49, 2006.

Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/ra/article/view/1667>> Acesso em 14 de março de 2015.

ORSER JR., C. *Introdução à arqueologia histórica*. Trad. P.P.A. Funari. Belo Horizonte: Oficina dos Livros, 1992.

OTT, R. W. *Art in education: an international perspective*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1984.

PALLESTRINI, L.; CHIARA, P. *A utilização da pedra pelo homem pré-histórico do sambaqui Zé Espinho*. In: KNEIP, L.M. (Org.). *Coletores e pescadores pré-históricos de Guaratiba, Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EDUFF – Museu Nacional, Série livro, 5. P. 143-152. 1985.

PARDI, Maria Lúcia Franco. *Gestão de Patrimônio Arqueológico, Documentação e Política de Preservação*. Dissertação apresentada a Universidade Católica de Goiás – IGPA, para obtenção do título de mestre, Goiânia. 2002.

Parque Nacional Serra da Capivara ganha conselho gestor. Fundação Museu do Homem Americano. Disponível em: <http://fumdham.org.br/fumdham_2011/news_fumdham_030.html>. Acessado em: 28 de maio de 2013.

PANOFISKY, E. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa, 1986.

PARENTI, Fabio. *Le Gisement Quaternaire de Pedra Furada (Piauí, Brésil): stratigraphie, chronologie, évolution culturelle*. Édition Recherche sur les Civilisations, Paris. 2001.

PARSONS, M. J. *Compreender a arte*. Lisboa: Presença, 1992.

PATTERSON, T. C. & ORSER Jr, C. E. (Eds). *Foundations of Social Archeology. Selected writings of V. Gordon Childe*. Walnut Creek: Altamira Press, 2004.

PEARCE, Susan. *Museum objects*. In: PEARCE, S. (ed.). *Interpreting objects and collections*. London, Routledge, 1999. p. 9-11.

PENA, B., NEIVA, A. *Viagem Científica pelo Norte da Bahia, Sudoeste de Pernambuco, Sul do Piauí e de Norte ao Sul de Goiás*. In: *Memórias do Instituto Oswaldo Cruz*. Rio de Janeiro: Instituto Oswaldo Cruz. 1916.

PEREIRA JUNIOR, José de Sena. *Nova Delimitação do Semiárido Brasileiro*. Brasília: Câmara dos Deputados, 2007. Disponível em: <<http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/1604>>. Acessado em: 30 de junho de 2014.

PESSIS, A. *Imagens da Pré-história: Parque Nacional Serra da Capivara*. FUMDHAM PETROBRAS, 2003.

PIRES, Maria Coeli Simões. *Da Proteção ao Patrimônio Cultural*. Belo Horizonte: Del Rey, 1994.

- PIAUÍ. Disponível em:
<http://www.cidades.ibge.gov.br/download/mapa_e_municipios.php?lang=&uf=pi>. Acessado em 18/01/2016.
- PIRES, Maria Coeli Simões. *Da Proteção ao Patrimônio Cultural*. Belo Horizonte: Del Rey, 1994.
- PLAZA, Julio. *Arte e interatividade: autor-obra-recepção*. Cadernos da Pós-Graduação, Campinas, v. 4, n. 1, 2000. Disponível em:
<www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf>. Acessado em: 20 de agosto de 2015.
- PNEM. Programa Nacional de Educação Museal. Disponível em:
<<http://pnem.museus.gov.br/sobre-o-pnem/>>. Acessado em 14 de abril de 2014.
- POCHMANN, Márcio. AMORIM, Ricardo (org.). *Atlas da Exclusão Social no Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.
- PODESTÁ, Silvio. *Anteprojeto para o Museu do Homem Americano*. 1987. Disponível em: <<http://podesta.arq.br/index.php/institucionais/153-projeto-museu-do-homem-americano>>. Acessado em: 22 de agosto de 2014.
- POMPA, Maria Cristina. *Parque Nacional Serra da Capivara: um drama social*. São Raimundo Nonato. PGAS/UNICAMP, 1987.
- POULOT, D. *Uma história do patrimônio no ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, 240 p
- Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente*. Disponível em:
<<http://web.unep.org/regions/brazil>>. Acessado em: 10/05/2014.
- PROUS, André. *Arqueologia Brasileira*. Brasília: UnB, 1992.
- _____. *Os artefatos líticos, elementos descritivos classificatórios*. In: Arquivos do Museu de História Natural, v. XI. Belo Horizonte, p. 1-90, 1986/90.
- QUEIRÓZ, T de J.M. 1994. *A Importância da Borracha de Maniçoba na Economia do Piauí: 1900 – 1920*. Teresina, UFPI – APL.
- RANGEL, M. F. *Políticas públicas e museus no Brasil*. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha; NIEMEYER, Maria Lucia; LOUREIRO, Matheus. (Org.). MAST Colloquia - O Caráter Político dos Museus. Rio de Janeiro: MCT, MAST, v. 12, p. 119-135, 2010.
- _____. *A cidade, o museu e a coleção*. In: Liinc em Revista, v. 7, p. 301-310, 2011.
- REIS, Maria Amélia de Souza e PINHEIRO, Maria do Rosário. *Museologia e Patrimônio*- vol. II, nº 1-jan/jun de 2009. P. 40.

- _____. Para uma pedagogia do museu: algumas reflexões. *Museologia e Patrimônio*- vol. II, nº 1-jan/jun de 2009.
- _____. A Descolarização/descolonização dos museus: uma reflexão acerca da pedagogização da prática educativa museológica. In: CONGRESSO ICOFOM-LAM – EDUCACIÓN Y ACCIÓN CULTURAL – CECA, 2011. Quito, Equador: Anais. Quito, Equador: ICOFOM-LAM, CECA, 2012. No prelo.
- RENFREW, C. & BAHN, P. *Arqueología: teorías, métodos y práctica*. 2ª ed. Trad. M. J. M. Rial. Madrid: Akal, 1998.
- RIZZI, Christina Rizzi. *Olho Vivo – Arte-Educação na exposição Labirinto da. Moda: Uma Aventura Infantil* (Tese Doutorado). São Paulo, ECA/USP, 1999.
- RIVIÈRE, Georges Henri. *Seminario regional de la Unesco sobre la función educativa de los Museos*. Rio de Janeiro, 7-30 de septiembre de 1958.
- ROBRAHN-GONZÁLEZ, E. M. Arqueologia em perspectiva: 150 anos de prática e reflexão no estudo de nosso passado. In: REVISTA USP, São Paulo, n.44, p. 10-31, dezembro/fevereiro 1999-2000.
- ROCHA, Jacionira Silva. *A indústria lítica em três sítios arqueológicos do sudeste do Piauí (nota prévia)*. In: Clio Revista do Curso de Mestrado em História. Recife: UFPE, 1984. p. 113-126.
- RÚSSIO, Waldisa. *Museu? Um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento*. Dissertação apresentada à Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo para obtenção do grau de mestre, São Paulo. 1977.
- _____. *Um museu da indústria na cidade de São Paulo*. Tese apresentada na Faculdade de Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo para obtenção do título de doutor, São Paulo. 1980.
- _____. Texto III. IN: ARANTES, Antônio Augusto. (Org.). *Produzindo o passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense. pp.59-78. 1984.
- SALADINO, Alejandra. *Prospecções: o patrimônio arqueológico nas práticas e trajetória do IPHAN*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2010.
- SANTOS, J. C. *O quaternário no Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil: morfoestratigrafia, sedimentologia, geocronologia e paleoambientes*. Tese (Doutorado) programa de Pós-graduação em Geociência da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2007.
- SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. *Museu e educação: conceitos e métodos*. In: SANTOS, M. C. M. *Encontros museológicos*. Rio de Janeiro: MinC; Iphan; DEMU, p. 125-146, 2008.

- SANTOS JUNIOR, Valdeci. *A influência das Cartas Internacionais sobre as Leis Nacionais de Proteção ao Patrimônio Histórico e Pré-Histórico e estratégias de preservação dos Sítios Arqueológicos Brasileiros*. In: Mneme Revista de Humanidades. Caicó. V. 06. N. 13, dez.2004/jan.2005.
- SANTOS, M. C. T. M. *Repensando a Ação Cultural e Educativa dos Museus*. Salvador: Centro Editorial Didático. UFBA, 1990.
- SARDELICH, Maria Emília. *Leitura de Imagens, cultura visual e prática educativa*. In: Cadernos de Pesquisa. V. 36, nº 128, p 451-472, mai/ago, 2006.
- SCHEINER, Tereza Cristina. *Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas*. In: Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan/abr, 2012.
- _____. Apolo e Dioniso no Templo das Musas. Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental. Dissertação de Mestrado. Orientador: Paulo Vaz. RJ: UFRJ/ECO, 1998. 152 p. il.
- _____. Comunicação - educação - exposição: novos saberes, novos sentidos. Semiosfera (UFRJ), v.4-5, 2003.
- _____. *Sociedade, Cultura, Patrimônio e Museus num país chamado Brasil*. Apontamentos Memória e Cultura, Rio de Janeiro, RJ, v. 4, n. 1, p. 14-34, 1993.
- _____. *O Museu como processo*. In: Caderno de diretrizes museológicas. Belo Horizonte: Superintendência de Museus, 2008, p.35-47.
- _____. *Museologia ou Patrimoniologia: reflexões*. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha; NIEMEYER, Maria Lucia; LOUREIRO, Matheus. (Org.). Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas/Museu de Astronomia e Ciências Afins. MAST Colloquia, Rio de Janeiro: MCT, MAST, v.11, 2009.
- _____. *Museu e museologia: definições em processo*. Rio de Janeiro: nov. 2005.
- SCHWARCZ, Lilian K. M. & DANTAS, Regina. *O Museu do Imperador: quando colecionar é representar a nação*. In: Revista do IEB, n. 46, 2008. pp. 123-164.
- SENNA, Cristina. LOPES, Paulo Roberto. *Conservação do Patrimônio Arqueológico no Estuário Amazônico no âmbito do Projeto Bauxita Paragominas/PA*. X Colóquio Internacional de Geocrítica: Barcelona, 2008.
- SILVA, Clódson dos Santos. *Identidade, Território & Patrimônio: Experiências Conflitivas Resultantes do Processo de Desterritorialização na Criação do Parque Nacional Serra da Capivara/Brasil*. VIII Congresso Português de Sociologia. 40 anos de democracia (s): progressos, contradições e prospetivas. Universidade de Évora 14 a 16 de abril de 2014.

SILVA, Thomaz Tadeu da. *Documentos de Identidade: Uma Introdução às Teorias do Currículo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1999.

SIMÕES, Paulo Rodrigo. *Carste e Paleoecologia em São Raimundo Nonato – PI, Brasil*. 13th International Congress of Speleology. Brasília, Distrito Federal, 2001. Disponível em: <http://www.sbe.com.br/anais26cbe/26cbe_305-309.pdf>. Acessado em: 22 de setembro de 2015.

SIMON, Nina. *The Participatory Museum*. Santa Cruz, Califórnia: Museum 2.0, 2010. Disponível em: <<http://www.participatorymuseum.org/>>. Acessado em: 10/01/2016.

SOUZA, Alfredo Mendonça de. *História da Arqueologia Brasileira*. Instituto Anchieta de Pesquisas: Antropologia, (46): 11-157, 1991.

Terceiro Foro Juvenil Iberoamericano Del Patrimonio Mundial, com o tema Arte Rupestre [DVD]. Santillana Del Mar e Zaragoza/ESPANHA: UNESCO, 2011. 4 DVDs: som, color.

TERMINOLOGIA arqueológica brasileira para a cerâmica. Cadernos de Arqueologia, Curitiba, ano 01, nº 01. Paranaguá: UFPR. 1966. p. 119-148.

TRIGGER, B. *História do Pensamento Arqueológico*. São Paulo: Odysseus, 2004.

_____. *Além da História: Os métodos da Pré-História*. São Paulo: Pedagógica e Universitária, 1973. 75 p.

UNESCO. *The Man and the Biosphere (MAB) 1971*. Disponível em <<http://www.unesco.org/new/en/natural-sciences/environment/ecologicalsciences/man-and-biosphere-programme/>>. Acessado em 19 de fevereiro de 2014

_____. *Convenção para a proteção do património mundial, cultural e natural 1972*. Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, Paris. Disponível em <<http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>>. Acessado em 19 de fevereiro de 2014

_____. *Convenção da Diversidade Biológica 1992*. 2ª Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, Brasil. Disponível em <<http://www.cbd.int/convention/text/>>. Acessado em 19 de fevereiro de 2014.

USP. *RESOLUÇÃO nº 5937*, de 26 de julho de 2011. Baixa o Regimento do Museu de Arqueologia e Etnologia. Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?post_type=resolucao&p=8720>. Acessado em 28 de dezembro de 2015.

VALENTE, Maria Esther. *Educação em museu: o público de hoje no museu de ontem*. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, Departamento de Educação, Rio de Janeiro, 1995, 208p.

_____. *Museus de Ciências e Tecnologia no Brasil: uma história da museologia entre as décadas de 1950-1970*. Tese (doutorado) - Universidade

Estadual de Campinas, Instituto de Geociências, Pós-graduação em Ensino de História e Ciências da Terra, Campinas, 2008, 276p.

_____. Educação em museus: a dimensão educativa do museu. In: GRANATO, Marcus; DOS SANTOS, Claudia; LOUREIRO, Maria Lucia (Orgs.). *Museu e Museologia: interfaces e perspectivas*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, v.11, 2009, p. 83-98.

VARINE, H. *As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local*. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

VIEIRA, Jamerson. *Patrimônio Cultural Arqueológico e Museus*. Revista Virtual da AGU. Ano XI nº 110, março de 2011

VIDAL, L. B. SILVA, A. L. *Conclusão: Antropologia Estética: Enfoques Teóricos e Contribuições Metodológicas*. In: *Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética*. VIDAL, L. (org.). São Paulo: Studio Nobel, 1992. Pp. 279-293.

MORAES WICHERS, Camila Azevedo. *A Interface Museologia-Arqueologia: elos e lacunas*. Anais do Workshop ICOFOM LAM 2008, Rio de Janeiro.