

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

KIMBERLY TERRANY ALVES PIRES

## **EXPOGRAFIA DA AUSÊNCIA**

**A exposição da Galeria do Parthenon no Museu da Acrópole  
como uma narrativa para a repatriação**

Porto Alegre

2020

KIMBERLY TERRANY ALVES PIRES

**EXPOGRAFIA DA AUSÊNCIA**

**A exposição da Galeria do Parthenon no Museu da Acrópole como uma  
narrativa para a repatriação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para Mestrado na Linha de Pesquisa: Museus, Museologia e Coleções.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dra. Fernanda Carvalho de Albuquerque

Porto Alegre

2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

Reitor Carlos André Bulhões Mendes

Vice-Reitora Patrícia Pranke

**FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

Diretora Karla Maria Müller

Vice-Diretora Ilza Maria Tourinho Girardi

**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO**

Chefia Samile Andréa de Souza Vanz

Chefia Substituta Rene Faustino Gabriel Junior

**COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO**

Coordenação Luisa Durán Rocca

Coordenadora Substituta Fernanda Carvalho de Albuquerque

**CIP - Catalogação na Publicação**

Alves Pires, Kimberly Terrany  
EXPOGRAFIA DA AUSÊNCIA: A exposição da Galeria do Parthenon no Museu da Acrópole como uma narrativa para a repatriação / Kimberly Terrany Alves Pires. -- 2020. 214 f.  
Orientadora: Fernanda Carvalho de Albuquerque.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Mármore do Parthenon. 2. Repatriação. 3. Exposição. 4. Museu da Acrópole. 5. Museu Britânico. I. Carvalho de Albuquerque, Fernanda, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Departamento de Ciências da Informação

Rua Ramiro Barcelos, 2705

Bairro Santana

Porto Alegre - RS

Telefone (51) 33085067

E-mail: fabico@ufrgs.br

KIMBERLY TERRANY ALVES PIRES

## **EXPOGRAFIA DA AUSÊNCIA**

### **A exposição da Galeria do Parthenon no Museu da Acrópole como uma narrativa para a repatriação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para Mestrado na Linha de Pesquisa: Museus, Museologia e Coleções.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dra. Fernanda Carvalho de Albuquerque

Aprovado em 02 de dezembro de 2020.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Fernanda Carvalho de Albuquerque (Orientadora) - UFRGS

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Ana Carolina Gelmini de Faria - UFRGS

---

Profa. Dr<sup>a</sup> Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes – UFSC

---

Profa Dr<sup>a</sup> Vanessa Barrozo Teixeira Aquino - UFRGS

## AGRADECIMENTOS

*Para o desenvolvimento e conclusão deste trabalho foram muitas as pessoas e instituições que participaram de todo este processo. E para estas serei eternamente grata por todo aprendizado!*

*Aos meus pais, Marcelo Antonio Pires e Aida Teresinha Alves Pires, que sempre foram os principais incentivadores em toda minha formação, despertaram em mim a curiosidade pelo conhecimento e foram sempre entusiastas das minhas pesquisas. Estiveram presentes em todos os eventos, palestras e exposições da minha formação acadêmica e profissional. Obrigada pelo grande esforço que fizeram para que eu pudesse ter as oportunidades que tive até hoje. Eu amo muito vocês!*

*À minha irmã, Dafne Marcelle Alves Pires, por ser minha grande parceira para vida e por compreender que em alguns momentos a mana não poderia estar presente. Foi leitora da minha dissertação e me auxiliou com todo seu conhecimento de língua portuguesa. Ensinou-me e aprendeu durante todo meu processo investigativo. Obrigada por estar comigo e sempre ter um tempinho para ler aquelas últimas páginas da dissertação. Eu amo você infinitamente!*

*Ao meu companheiro Ícaro Estivalet Raymundo, que sempre ouviu com atenção as minhas discussões e dilemas sobre museus, exposições, curadoria, arte e repatriação. Sou grata pela paciência, carinho, constante validação e estímulo sobre a importância de meu trabalho. Que nossa parceria seja eterna!*

*À minha família, tios, tias, primos, primas, sogro, sogra e avó. Pelo incentivo nos estudos e por estarem sempre presentes a cada nova conquista.*

*Aos professores do curso de Museologia e do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio, que fizeram parte da minha trajetória acadêmica, pela imensa sabedoria e relatos de experiências que foram inspiradores.*

*À minha estimada orientadora Fernanda Carvalho de Albuquerque, que aceitou participar do desafio que se configurou esta pesquisa, me passou tranquilidade durante todo o processo, mesmo em momentos em que tivemos que repensar muitas das estratégias para execução desse projeto. Obrigada pela troca de pensamentos e conhecimento, pelo diálogo com o campo das artes. Sou grata pela parceria e constante incentivo. Foi um prazer ter sido sua aluna e orientanda.*

*À minha banca examinadora, Ana Carolina Gelmini de Faria, Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes e Vanessa Barrozo Teixeira Aquino, por gentilmente*

*aceitarem o convite e demonstrarem tanto interesse pela temática, dedicando tempo e atenção para meu trabalho.*

*À Karine Lima da Costa, obrigada por me incentivar a pesquisar esta temática, que possamos manter uma parceria para novas descobertas acadêmicas, eventos e viagens.*

*Às minhas amigas, companheiras de trabalho e futuras mestras em Museologia e Patrimônio, Alahna Santos da Rosa e Julia Maciel Jaeger, obrigada pela parceria em todos os momentos, pelo incentivo em tantos projetos, por não hesitarem a cada nova demanda que surge em nosso trabalho, pelas boas conversas acompanhadas de cerveja e xis em Canoas, pela amizade e cumplicidade. Somos uma equipe muito preciosa, que nossa parceria museológica renda muitos frutos! Amo vocês!*

*Aos amigos que acompanharam minha trajetória, obrigada por compreenderem minha ausência, incentivarem a continuar e persistir nos meus objetivos.*

*Ao Museu da Acrópole na Grécia, que fez a gentileza de me presentear com o catálogo da instituição. Meu muito obrigada!*

*À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, pela oportunidade de poder cursar e também lecionar, em um espaço que propõe uma formação de qualidade e transformadora.*

*A todos, o meu eterno obrigada!*

*Toda obra de arte carrega a certeza de sua perda como parte essencial de sua natureza, o que torna seu lugar em nosso mundo frágil e contingente.*

Rick Geroski

## RESUMO

Esta pesquisa busca compreender como o rapto da cultura material é problematizado na atualidade pelo campo museal, a partir da análise da exposição proposta na Galeria do Parthenon, no Museu da Acrópole, que apresenta uma das coleções mais icônicas no cenário da repatriação: os Mármore do Parthenon. O trabalho identifica as estratégias expográficas presentes nessa proposta, que trazem à tona a sensibilização para o discurso da repatriação. O Museu Britânico, instituição que tem posse da maior parte da coleção dos Mármore do Parthenon, elabora um discurso de defesa e de permanência desses objetos por relacioná-los a artefatos da cultura universalista, enquanto o Museu de Acrópole, instituição que reivindica o retorno das peças ao território grego, defende a presença da coleção como importante elemento nacional e utiliza diversos argumentos para defender visualmente essa necessidade. A investigação centrou-se na metodologia de análise documental e bibliográfica, consultando fontes como livros, artigos, catálogo físico, *site* da instituição, visita virtual à exposição, vídeo institucional e filme. Para o embasamento teórico, foram trabalhados conceitos como o de patrimônio cultural, musealidade, exposição, curadoria e repatriação, contribuindo para estabelecer um diálogo com a produção de autores do campo da Museologia e do Patrimônio Cultural, como Cristina Bruno, Ivo Maroevic, Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, Ângela Garcia Blanco, Marília Xavier Cury, Luiz Carlos Borges, Marília Braz Botelho, Karine Costa e Vasiliki Kynourgiopoulou. A investigação ressaltou a importância das exposições no contexto dos discursos sobre repatriação. Conclui que a construção do novo museu integra uma estratégia utilizada para neutralizar os argumentos contra a repatriação. Além disso, a experiência da exposição confronta a presença e a ausência dos elementos do patrimônio cultural. O Museu da Acrópole apresenta, assim, a ideia de uma expografia da ausência, criando uma relação única com a paisagem, arquitetura, espacialidade e a coleção, em uma proposta expositiva que constrói e reforça a narrativa sobre a necessidade da repatriação, influenciando movimentos semelhantes em outras instituições e países.

Palavras chaves: Mármore do Parthenon. Repatriação. Exposição. Museu da Acrópole. Museu Britânico. Musealidade. Patrimônio Cultural.



## ABSTRACT

This research seeks to comprehend how the abduction of material culture is questioned nowadays in the museal field, stemming from the analysis of the exposition proposed in the Parthenon Gallery, in the Acropolis Museum, which presents one of the most iconic collections in the repatriation scenario: the Parthenon Marbles. This work identifies the expographic strategies in the draft, which brings up the repatriation discourse sensitization. The British Museum, institution that holds the major part of the Parthenon Marbles collection, devises a discourse for the defense and sojourn of those objects by relating them to artifacts of an universalist culture, while the Acropolis Museum, institution that claims the return of the pieces to greek ground, defends the presence of the collection as an important national element and uses several arguments to visually defend this needing. The investigation focused on the methodology of bibliographic and documental analysis, consulting sources as books, articles, catalogues, institutional sites, virtual visits to the exhibition, and institutional videos and films. For the theoretical base were used concepts like cultural heritage, museal value, exhibition, curatorship and repatriation, contributing for setting dialogue with the production of authors from Museology and Cultural Heritage, as Cristina Bruno, Ivo Maroevic, Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, Ângela Garcia Blanco, Marília Xavier Cury, Luiz Carlos Borges, Marília Braz Botelho, Karine Costa and Vasiliki Kynougiopoulou. The investigation highlighted the importance of the exhibitions in the context of repatriation discourses. Furthermore, the experience of the exhibition confronts the presence and absence of the cultural heritage elements. The Acropolis Museum thus presents the idea of an absence expography, creating a singular relation with the landscape, architecture, spatiality and the collection, in a exhibition proposal that constructs and reinforce the narrative about the needing of the repatriation, influencing similar movements in other institutions and countries.

Key-words: Parthenon Marbles. Repatriation. Exhibition. Acropolis Museum. British Museum. Museal Value. Cultural Heritage.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagem da campanha <i>I am Greek and I want to go home</i> .....	16
Figura 2 - Imagem da campanha “ <i>If Elgin was in</i> ” .....	16
Figura 4 - Cerimônia de restituição do machado cerimonial de pedra .....	53
Figura 5 - Manto de plumas Tupinambá.....	54
Figura 6 - O Abaporu.....	55
Figura 7 – Mona Lisa ou A Gioconda .....	56
Figura 8 - Pintura O Casamento Desigual.....	58
Figura 9 – Moái da Ilha de Páscoa.....	63
Figura 10 – Fachada do Museu Machu Picchu – Casa Concha.....	66
Figura 11 - Posição das Esculturas do Templo do Parthenon.....	74
Figura 12 - Ilustração do Parthenon com a localização e dimensão da estátua de Atenas .....	75
Figura 13 - Detalhes dos frisos que passavam pelos quatro lados do prédio dentro da colunata.....	76
Figura 14 - Representação completa dos Mármore do Parthenon. Esculturas pedimentais, métopas e frisos representados em vermelho encontram-se hoje no Museu Britânico [tradução livre] .....	77
Figura 15 - Melina Mercouri.....	82
Figura 16 - Logo da Premiação Melina Mercouri para a salvaguarda e a gestão das paisagens culturais.....	84
Figura 17 - Vista da Galeria do Parthenon .....	87
Figura 18 - Fachada do Museu da Acrópole .....	87
Figura 19 - Vista aérea do Parthenon e do novo Museu da Acrópole.....	89
Figura 20 - Imagem do corte feito pela equipe de Lorde Elgin nos frisos do Parthenon.....	91
Figura 21 - Cena capturada do filme, galeria do Parthenon do Museu da Acrópole .	94
Figura 22 - Exposição Turismo Grego.....	96
Figura 23 - Exposição Cinzel e Memória - A contribuição do artesanato de mármore para a restauração dos monumentos da Acrópole.....	101
Figura 24 - Análise das cores das esculturas.....	102

Figura 25 - Área das escavações no subsolo do Museu .....	103
Figura 26 - Escavações no Museu da Acrópole .....	103
Figura 27 - Tela de Archibald Archer, a sala temporária de Elgin .....	106
Figura 28 - A frente norte da Montagu House e jardins.....	108
Figura 29 - Planta baixa do pavimento térreo do Museu Britânico .....	110
Figura 30 - Esculturas do Parthenon exibidas no Museu Britânico (1923).....	111
Figura 31 – Inauguração da exposição Tesouros de Tutancâmon – 1972.....	114
Figura 32 - Cartazes de Exposições Internacionais .....	116
Figura 33 - Exposição no <i>States Hermitage Museum</i> .....	117
Figura 34 - Folheto do Museu Britânico sobre as Esculturas do Parthenon.....	121
Figura 35 - Folheto do Museu Britânico sobre as Esculturas do Parthenon.....	121
Figura 36 - Volumes dos pavimentos (andares).....	145
Figura 37 - Museo de la Cultura Teotihuacana .....	148
Figura 38 - Ala da sala com visto para Acrópole .....	149
Figura 39 - Instalação dos Frisos (vista oeste e sul) .....	151
Figura 40 - Instalação das Métopas .....	152
Figura 41 - Instalação do Frontão .....	153
Figura 42 - Reconstituição do Acrotério do Templo do Parthenon .....	154
Figura 43 - Planta Baixa e Circuito do Museu da Acrópole .....	156
Figura 44 - Tipos de Circulação no Espaço Expográfico.....	158
Figura 45 - Réplicas complementando a sequência dos frisos .....	165
Figura 46 - Legendas com ilustração ao lado.....	167
Figura 47 - Legenda para os objetos que estão ausentes .....	167
Figura 48 - Frontão Oeste .....	169
Figura 49 - Encaixe da parte traseira das Métopas no suporte aéreo.....	170
Figura 50 - Maquete do Frontão no Hall.....	171
Figura 51 - Planta Baixa do Teto: Iluminação da Galeria do Parthenon.....	174
Figura 52 - Teto da galeria, exemplo dos corredores de luz artificial e natural .....	174
Figura 53 - Textos complementares em suportes de acrílico .....	176
Figura 54 - Texto na entrada da Galeria do Parthenon .....	177
Figura 55 - Textos expográficos .....	178
Figura 56 - Textos complementares em suportes de acrílico .....	179
Figura 57 - Legendas dos Frisos.....	180

Figura 58 - Legenda do Frontão, instalada em suporte no balcão (indicado na seta vermelha) .....	181
Figura 59 - Posicionamento recomendado para informações .....	182
Figura 60 - Posição das legendas nas Métopas.....	182
Figura 61 - Métopa posicionada no chão .....	183
Figura 62 - Imagem do Catálogo apresentando a identificação dos elementos e sequência dos frisos.....	185
Figura 63 - Legenda dos Frisos no catálogo .....	186

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2 PATRIMÔNIO CULTURAL: A MUSEALIDADE DA COLEÇÃO DOS MÁRMORES DO PARTHENON PARA O DISCURSO DE REPATRIAÇÃO</b> ..	24
2.1 O Patrimônio Cultural e a Musealidade .....	24
2.2 Exposição e Repatriação .....	37
<b>3 PROTEÇÃO INTERNACIONAL AO PATRIMÔNIO CULTURAL: TEMPOS DE GUERRA E PAZ</b> .....	43
3.1 Casos contemporâneos: novos posicionamentos .....	52
<b>4 A TRAJETÓRIA DA COLEÇÃO DOS MÁRMORES DO PARTHENON</b> .....	71
4.1 A Coleção dos Mármores do Parthenon e sua história .....	72
4.2 O Pedido de Repatriação Grego .....	80
4.3 A Criação do Museu da Acrópole e o Tratamento da Coleção .....	85
4.4 O Museu Britânico e a Coleção dos Mármores do Parthenon .....	104
<b>5 CURADORIA E EXPOGRAFIA NA GALERIA DO PARTHENON</b> .....	128
5.1 Origens da Curadoria .....	128
5.2 A Exposição Museológica como um Meio de Comunicação .....	136
5.3 A Exposição da Galeria do Parthenon e a Estratégia da Ausência ...	143
5.3.1 <i>A Espacialidade no Discurso Expográfico</i> .....	144
5.3.2 <i>A Museália, as réplicas e a narrativa expográfica</i> .....	161
5.3.3 <i>Elementos expográficos: A cor, a luz, o mobiliário e outros elementos fundamentais para a construção de sentido</i> .....	171
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	188
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	194
<b>APÊNDICES</b> .....	210

## 1 INTRODUÇÃO

A ausência tem sido associada, histórica e filosoficamente, à imagem da sombra. (SILVEIRA, 2009)<sup>1</sup>

Os grandes acervos que apresentam a história mundial são, na maioria, originados a partir de saques e espólios de guerra que, posteriormente, foram incorporados a diversos museus. Todavia, é inegável que muitos deles só sobreviveram às ações do homem e do tempo, porque integravam essas grandes coleções pertencentes às instituições, que trabalharam na divulgação e salvaguarda das peças. Esta pesquisa pretende compreender como o rapto da cultura material é problematizado na atualidade pelo campo museal<sup>2</sup>, analisando a exposição proposta na Galeria do Parthenon, no Museu da Acrópole<sup>3</sup>, a partir de uma das coleções mais icônicas no cenário da repatriação: os Mármore do Parthenon.

No início do século XIX, o embaixador britânico junto ao Império Otomano, Thomas Bruce, conhecido popularmente como Conde ou Lorde Elgin, foi enviado para Atenas, na Grécia. A viagem tinha como objetivo a negociação do apoio da Grã-Bretanha na guerra Franco-Turca. Impactado com a dimensão artística dos mármore ainda presentes na Acrópole, ele decidiu negociar as peças com o Império Turco, que tinha poder sobre o território grego. Primeiramente, recebeu a autorização para a realização de moldes das peças, no entanto, algumas fontes alegam que a partir de subornos, entre 1801 a 1804, as esculturas foram retiradas da estrutura original e enviadas a Londres, na Inglaterra, permanecendo até 1816 sob sua posse. Nesse período, para saldar o pagamento de dívidas, ele resolveu vendê-las ao governo inglês, que acabou por encaminhar as peças ao Museu Britânico<sup>4</sup>.

Para a realização dessa aquisição, foi consultado um comitê do parlamento

<sup>1</sup> SILVEIRA, Regina. **Linha de Sombra**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009, p. 36.

<sup>2</sup> “Sendo considerada como adjetivo ou como substantivo, a palavra [museal] apresenta duas acepções: (1) O adjetivo “museal” serve para qualificar tudo aquilo que é relativo ao museu, fazendo a distinção entre outros domínios (por exemplo: “o mundo museal” para designar o mundo dos museus); (2) Como substantivo, “o museal” designa o campo de referência no qual se desenvolvem não apenas a criação, a realização e o funcionamento da instituição “museu”, mas também a reflexão sobre seus fundamentos e questões [...]” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.54).

<sup>3</sup> Nome original: The Acropolis Museum. Dionysiou Areopagitou 15, Athina 117 42, Grécia. Neste trabalho utilizarei o nome traduzido para português, Museu de Acrópole. Para mais informações: <http://www.theacropolismuseum.gr/en>. Acesso em: 29 de mai. 2018

<sup>4</sup> Nome original: The British Museum. Great Russell St, Bloomsbury, London WC1B 3DG, Reino Unido. Neste trabalho utilizarei o nome traduzido para português, Museu Britânico. Para mais informações: <http://www.britishmuseum.org/>. Acesso em: 29 de mai. 2018.

inglês, que argumentou que o país seria um “asilo” para a proteção contra a degradação dessas peças, que sofriam grande descaso durante o domínio turco. A Grécia só viria a se tornar um país independente por volta de 1830. Outro argumento defendido pelo parlamento inglês foi a compra integral da coleção, pois se entendia que as obras detinham valor enquanto um conjunto, sendo um crime separá-las. Situação que ocorreu com objetos de outros países, como por exemplo, o caso do Egito, onde as peças foram espalhadas pelo mundo.

Esta coleção, composta de um grupo de esculturas retiradas do Parthenon e de alguns outros templos da Acrópole, é mundialmente conhecida pelo termo “Mármore de Elgin”, que neste trabalho serão intencionalmente referenciados como “Mármore do Parthenon”. Ela é composta de aproximadamente metade dos frisos do Parthenon, uma cariátide<sup>5</sup> inteira, algumas métopas<sup>6</sup>, partes das colunas dóricas, figuras pedimentais<sup>7</sup> e outras peças isoladas. A coleção também foi formada da retirada de moldes de peças de outros templos que compõem a Acrópole.

A partir de 1865, já havia uma pequena construção nas proximidades da Acrópole, conhecida como o primeiro Museu da Acrópole. Aproximadamente 100 anos mais tarde, esse prédio recebeu uma ampliação, com o objetivo de melhorar a infraestrutura do espaço e ampliar seu acervo, incorporando peças que estavam nos arredores dos templos e também das novas escavações arqueológicas. A modificação da estrutura do museu já tinha a intenção de reivindicar os objetos que haviam sido levados do território de origem, entretanto, o Museu Britânico permaneceu argumentando que a Grécia não possuía um espaço adequado para preservar os mármore (KYNOURGIOPOULOU, [s.a]).

Desde sua independência, a Grécia manifesta a importância de tal coleção para sua nação, reivindicando que haja a devolução desses objetos ao seu território. O primeiro pedido oficial ocorreu em 1982, quando a ministra da Cultura da Grécia, Melina Mercouri, que atuou nesse cargo de 1981 a 1989, exigiu a restituição da coleção junto ao Comitê Intergovernamental<sup>8</sup>. Depois dessa data, muitos foram os agentes e campanhas que envolveram essa temática, como o grupo *The*

<sup>5</sup> “Soporte em forma de estatueta feminina que cumple la función de una columna o um pilar. Su uso en la antigüedad era escaso. El único ejemplo que se conserva es el Erecteion em la Acrópolis de Atenas” (POTHORN, 1986a, p.228).

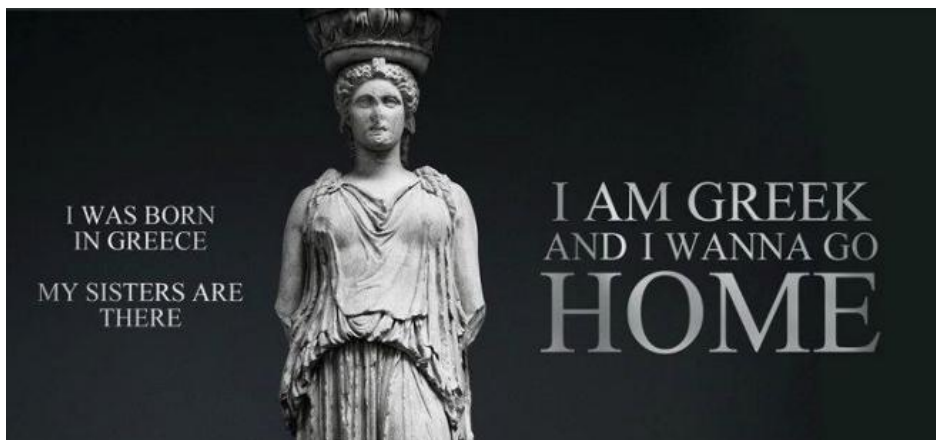
<sup>6</sup> “En el entablamento del orden dórico, espacio comprendido entre dos triglifos” (POTHORN, 1986c, p. 241).

<sup>7</sup> São as esculturas instaladas principalmente no frontão do Parthenon. Para mais informações: Disponível em: <http://www.theacropolismuseum.gr/en/content/pediments-2>. Acesso em: 12 de dez. de 2017.

<sup>8</sup> O Comitê Intergovernamental foi criado em 1978, para a Promoção do Retorno dos Bens Culturais aos seus Países de Origem ou sua Restituição em caso de Apropriação Ilícita. O comitê tem caráter consultivo e auxilia nas discussões propostas pela UNESCO.

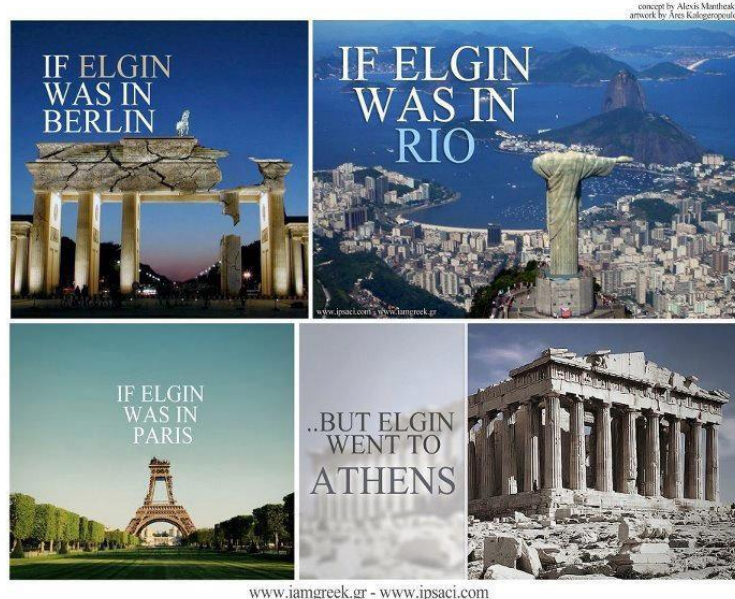
*Independent Voluntary Movement for the Repatriation of the Looted Greek Antiquities* (O Movimento Voluntário Independente para o Repatriamento das Antiguidades Gregas Saqueadas), que em 2012 criou uma campanha internacional chamada *I Am Greek and I Want to Go Home*<sup>9</sup> (Sou grego e quero ir para casa) (Figura 1), que obteve versão atualizada em 2019 com a chamada *If Elgin was in* (Se *Elgin* tivesse ido a) (Figura 2) indicando a possível destruição de vários monumentos do mundo.

**Figura 1 - Imagem da campanha *I am Greek and I want to go home***



Eu nasci na Grécia. Minhas irmãs estão lá. Eu sou grega e quero ir para casa [tradução livre]. Fonte: Acervo Digital<sup>10</sup>.

**Figura 2 - Imagem da campanha "*If Elgin was in*"**



Se *Elgin* tivesse ido a Berlim. Se *Elgin* tivesse ido ao Rio. Se *Elgin* tivesse ido a Paris. Mas ele foi a

<sup>9</sup> Assista ao vídeo no link: <https://www.youtube.com/watch?v=7swmq0VROUk>. Acesso em: 19 de dez. de 2017.

<sup>10</sup> Acervo digital. Disponível em: [https://ellaniapili.blogspot.com.br/2015/08/blog-post\\_543.html](https://ellaniapili.blogspot.com.br/2015/08/blog-post_543.html). Acesso em: 08 de dez. de 2017.



Atenas [tradução livre]. Fonte: Acervo digital<sup>11</sup>.

Nessa vertente, com o objetivo de dar visibilidade ao caso, foi realizado o filme *Promakhos* (no original, *The First Line*), dirigido e escrito pelos irmãos Coerte Voorhees e John Voorhees, filhos de um dos advogados que trabalhou no caso da repatriação da coleção. O longa foi disponibilizado em grandes redes de *streaming*, como a *Netflix*. O intuito nesta pesquisa é tomá-lo como um documento importante para divulgação e contextualização no âmbito mundial.

Em 2005, uma reunião realizada na Grécia pelo Comitê Internacional para Reunificação das Esculturas do Parthenon promoveu o alinhamento de vários países a respeito da situação dos mármores e das possíveis articulações a serem empreendidas. Atualmente esta organização conta com a cooperação de aproximadamente 25 países, dentre eles: Austrália, Bélgica, Brasil, Chile, Canadá, Chipre, Finlândia, Alemanha, Grã-Bretanha, Itália, Nova Zelândia, Rússia, Sérvia, Espanha, Suécia, Suíça, Estados Unidos e outros.

Em sintonia com esse movimento internacional, o governo grego propôs a construção de um novo edifício para o museu, projetado pelo arquiteto Bernard Tschumi e pelo engenheiro Michael Photiades, tendo como principal característica sua ligação com a espacialidade local e a preservação dos sítios arqueológicos. O primeiro concurso para escolha do projeto foi realizado em 1976, no entanto, foi preciso três edições até a escolha do projeto que mais se adequava às necessidades da proposta, principalmente em relação às fundações da edificação, que não poderiam prejudicar a arqueologia da região.

Em 2009, com a inauguração do novo Museu da Acrópole, criado para ser um marco cultural da identidade nacional, localizado aos pés da colina onde estão as ruínas da Acrópole em Atenas, novamente a discussão reverberou nas mídias internacionais. De acordo com Lage (2016, p. 67-68), “[...] O novo Museu foi construído com o intuito de abrigar e reunir todos os mármores, se estabelecendo como um dos melhores museus do mundo”. Ainda assim, o Museu Britânico continuou posicionando-se contra o retorno das peças, alegando que sua proteção só foi mantida graças à salvaguarda proporcionada pela instituição inglesa e defendendo que seu potencial como um patrimônio mundial estava sendo valorizado

---

<sup>11</sup>Acervo digital. Disponível em: [https://br.pinterest.com/pin/347903139936496827/?autologin=true&nic\\_v2=1a3vEWlHs](https://br.pinterest.com/pin/347903139936496827/?autologin=true&nic_v2=1a3vEWlHs). Acesso em: 27 de out. de 2020.

por estar neste espaço, por ele ser um dos locais mais visitados no mundo, tendo ingresso gratuito, o que possibilitaria o universalismo desse conhecimento.

Outro diferencial do novo Museu da Acrópole é sua proposta expográfica, que dialoga com a espacialidade da edificação, elaborada a partir de grandes espaços límpidos e com paredes externas transparentes, em vidro. A vista decorrente da localização do prédio é um ponto forte do projeto, pois o visitante está em constante diálogo com a paisagem local e pode observar a colina onde se encontram as ruínas da Acrópole. A Galeria do Parthenon foi projetada coincidindo visualmente e geometricamente com a localização do templo na colina. Desta forma, conforme Kynourgioupoulou ([s.a.], fl.14): “Em todo o museu é possível ao visitante estar em constante contato com a arqueologia, não em um ambiente estático, mas cercado por edifícios modernos e contemporâneos”.

A partir desse cenário, um questionamento que emerge na contemporaneidade é o papel dos museus enciclopédicos, como se caracteriza o Museu Britânico. Trata-se de instituições que tiveram seus anos de glória e foram muito importantes para a produção de conhecimento da humanidade nos últimos séculos.

A discussão aqui proposta indaga a consagração desses espaços museais de caráter enciclopédico, geralmente constituídos de espólios de guerra e expedições, que apresentam coleções fora de seu contexto original, este tipo de exibição acaba por impossibilitar reflexões no mesmo nível, em que a experiência do objeto em contexto original pode proporcionar. Assim, é possível observar, nas últimas décadas, um movimento favorável à valorização das culturas locais, como a criação dos museus nas proximidades de sítios arqueológicos, museus comunitários, ecomuseus, entre outros, em contraponto aos modelos mais clássicos de museu. Algumas vertentes radicais defendem mesmo a extinção dos museus de caráter enciclopédico, alegando que fazem parte de um grupo de instituições antigas e ultrapassadas, que reforçam o modelo tradicional dos museus nacionais dos países colonizadores.

A Grécia já obteve apoio internacional em favor de sua causa, portanto diversos países compreendem que esses objetos são elementos fundamentais da paisagem e história dessa nação. O pedido de repatriação realizado em 1982 por Melina Mercouri, então Ministra da Cultura, é considerado a primeira solicitação oficial de repatriação no mundo. A partir de suas negociações, outros países

também foram incentivados a participar desse movimento, como é o caso do Egito, promovendo pedidos de devolução de peças importantes para a cultura nacional, tais como a Pedra de Roseta e o Busto de Nefertiti, atualmente integrantes de acervos na Inglaterra e Alemanha, respectivamente. Além disso, este país criou um novo prédio para a guarda desse acervo, o Grande Museu Egípcio<sup>12</sup>, que tinha previsão de inauguração para 2018. Com os atrasos da obra, a nova data para abertura é 2021. Assim, esta se torna mais uma instituição museológica que, dentro de seu cenário, visa padrões de excelência na preservação e segurança dos bens culturais (BORGES; BOTELHO, 2010; COSTA, 2018). Portanto, o que percebemos é um movimento ou uma tendência à criação de novas instituições museológicas. Entretanto, esta medida não vem sendo suficiente para convencer os países e instituições para efetivarem a repatriação dos bens.

Além da criação dos museus, pode-se observar outro fator de grande influência e sensibilização na comunidade internacional: as exposições. O espaço expográfico tem grande potencialidade na criação e visualização de discursos. Neste contexto, o Museu da Acrópole configura-se como uma instituição de grande influência no cenário e nas metodologias de exibição, apresentando uma organização que demonstra a incompletude de sua coleção exposta.

Apesar desse tema não ser recorrente no campo museológico, principalmente do ponto de vista acadêmico, é de extrema importância no campo ético e prático da profissão. Esta pesquisa surgiu da relação interdisciplinar desenvolvida entre a minha formação concomitante nos cursos de bacharelados em Arquitetura-Urbanismo e Museologia. O estudo desta temática iniciou-se em meu trabalho de conclusão do curso de Bacharel em Museologia (UFRGS), com o foco nos discursos reproduzidos para a repatriação da coleção dos Mármores do Parthenon<sup>13</sup>. Neste novo trabalho, a intenção é aprofundar algumas discussões e focalizar no processo de criação de exposições com este acervo que atualmente continua em disputa.

Desta forma, para a realização da pesquisa, uma hipótese é colocada. A exposição de longa duração proposta pelo Museu da Acrópole tem papel

---

<sup>12</sup> Nome original The Grand Egyptian Museum. El Remayah Sq.,Cairo-Alex. Road, Pyramids, Giza, Egypt. Neste trabalho utilizei o nome traduzido para português, Grande Museu Egípcio. Para mais informações: <<http://gem.gov.eg/index/AboutGEM.htm>>. Acesso em: 10 de mai. de 2019.

<sup>13</sup> PIRES, Kimberly Terrany Alves. A defesa de uma presença: A disputa pela repatriação dos Mármores do Parthenon. 2017. 86p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) - UFRGS, Porto Alegre. 2017.

fundamental na apresentação do debate sobre a repatriação no cenário internacional. Ela dispõe as peças autênticas, organizadas em uma espacialidade semelhante à original no templo, possibilitando assim a evidência dos objetos ausentes nos conjuntos, como por exemplo o projeto escultural das métopas. Em contraste, o Museu Britânico apresenta essas peças há mais de 200 anos sem relação com a espacialidade que a cerca, reforçando, na atualidade, ideias de domínio sobre outras culturas e colonialismo, onde o discurso expográfico decorre de forma linear, não permitindo a identificação das ausências na coleção.

O objetivo desta pesquisa é, portanto, compreender como o rapto da cultura material é problematizado na atualidade no campo museal, discutindo a expologia e a expografia do Museu da Acrópole. Em particular, a apresentação da coleção dos mármores na Galeria do Parthenon, bem como a construção de uma narrativa na exposição para o pedido de repatriação desse acervo. Para tanto, esta pesquisa se aprofundou nos processos que ocorreram a partir de 2009, com a inauguração do Museu da Acrópole, permeando os debates sobre sua criação e as influências na atualidade.

Os objetivos específicos são contextualizar os processos de repatriação ao longo da história, a partir de vários exemplos significativos em diferentes instituições e países; compreender a história da trajetória da coleção dos Mármores do Parthenon, a musealidade e a utilização que receberam em cada instituição; demonstrar quais foram as estratégias expográficas utilizadas para representar a ausência dos objetos na concepção expológica do Museu da Acrópole; e por fim, identificar se de fato esta exposição apresenta um argumento pró-repatriação dos bens culturais.

A pesquisa visa articular diferentes autores e colaborar com as discussões sobre repatriação, que aparecem de forma evidente na produção de autores das áreas da Arqueologia, da Antropologia, do Direito, da Arquitetura e da História. Propõe-se, portanto, a imersão de uma nova área na construção científica desse debate, a Museologia.

Para organização desta discussão, alguns conceitos são elencados como fios condutores, como patrimônio cultural (CONVENÇÃO PARA A PROTECÇÃO..., 1972; GUARNIERI, [s.a.] 2010) e a musealidade (MAROEVIC, 1997). A condução da investigação aborda ainda as noções de exposição e de curadoria (BLANCO, 1999; BRUNO, 2008; GONÇALVES, 2004), bem como os principais conceitos e

metodologias envolvidos na concepção e montagem de mostras (CURY, 2006; FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, 2012). Por fim, recorre-se também a autores que na contemporaneidade trabalham com debates relacionadas às repatriações e restituições dos bens culturais (BORGES; BOTELHO, 2010; COSTA, 2018; KYNOURGIOPOULOU, [s.a.]).

Em termos metodológicos, esta pesquisa possui cunho qualitativo, sendo consultada documentação indireta, realizada a partir da coleta de dados de fontes documentais e bibliográficas. O objetivo deste estudo é principalmente exploratório, proposto a partir da análise e interpretação de um estudo de caso. São consultadas fontes como o catálogo do Museu da Acrópole, filme e vídeos realizados sobre a temática, reportagens, matérias de jornais, *sites* dos museus grego e britânico, visita virtual à exposição grega, dentre outros. Planejou-se realizar uma visita *in loco*, entretanto, devido ao cenário de pandemia, que se intensificou no mês de março de 2020, não foi possível a realização da viagem<sup>14</sup>.

Diante dessa impossibilidade, solicitou-se a realização de uma entrevista por e-mail com o diretor da instituição grega ou com profissionais responsáveis pela curadoria da coleção estudada. Porém, mesmo com o retorno das atividades e das possibilidades virtuais, a instituição não atendeu ao pedido da entrevista, mas generosamente enviou o catálogo atual da exposição.

Para a realização desta investigação foi utilizado um mapeamento bibliográfico de fontes publicadas até o momento sobre o assunto. Principalmente com um recorte de 2009 em diante, quando o caso voltou a ter grande visibilidade na mídia, por conta da inauguração do Museu da Acrópole, instituição que legitimou o pedido de devolução da coleção, e especialmente a partir de 2015, quando uma série de casos apresentando pedidos de devolução de objetos apareceram nas mídias internacionais, reforçando a discussão e pressionando as instituições mais conservadoras.

Assim, a pesquisa procedeu em duas etapas: a primeira contou com o levantamento bibliográfico sobre os conceitos chave que embasam a pesquisa, bem como sobre casos envolvendo pedidos de repatriação, além de um apanhado sobre a história do Museu da Acrópole e do Museu Britânico, e suas relações com a

---

<sup>14</sup> A instituição teve suas atividades suspensas durante alguns meses (março a junho), e mesmo após retornar, houve a impossibilidade de visitar o Museu, pois a União Européia não aceitava passageiros oriundos do Brasil, em função do alto índice de contaminação da COVID-19.

temática da repatriação, a partir do acervo investigado. A segunda etapa constituiu a análise da proposta expográfica do Museu da Acrópole, a partir de diferentes abordagens sobre a temática das exposições e recursos expográficos e tomando por base a visita virtual à exposição, o vídeo institucional, o filme anteriormente comentado, imagens e informações presentes no site do Museu, bem como o seu catálogo. Coletou-se dados referentes à exposição, como questões sobre o projeto arquitetônico e espacial, iluminação, acessibilidade, mobiliário, suportes, textos, cores, relações entre objetos, construção da narrativa expográfica e conservação do acervo em exibição.

Tais informações foram coletadas e analisadas enquanto estudo de caso, método de pesquisa que utiliza dados qualitativos a partir de eventos reais. Conforme Yin (2009) o objetivo desse tipo de estudo é a possibilidade de explicar, explorar ou descrever fenômenos contemporâneos inseridos em seu próprio contexto, sem esquecer-se da representatividade. Este tipo de estudo geralmente é profundo e exaustivo e utiliza um ou poucos objetos, permitindo maior detalhamento dos fatos (FREITAS; JABBOUR, 2011). Tal metodologia ainda sofre muitas críticas, principalmente quando tenta estabelecer generalizações, a partir da análise de poucos casos (FLYBJERG, 2006; THOMAS, 2010). Assim, esta pesquisa terá o cuidado de não generalizar o caso, entendendo, contudo, que o estudo e análise dessa experiência pode levantar questões e problemáticas relevantes ou até mesmo possíveis abordagens para se olhar para fenômenos semelhantes.

A partir desse método de pesquisa, três abordagens podem ser tomadas, visando o objetivo do estudo: exploratória, explicativa e descritiva. Para esta investigação, optou-se por realizar um estudo de caráter primordialmente exploratório, que conforme Gil (1994) propõe compreender um fenômeno ainda pouco estudado ou aspectos específicos de uma teoria ampla, ainda que algumas questões vinculadas às abordagens explicativas e descritivas possam ser utilizadas, visando identificar os fatores que determinam ou contribuem para a ocorrência dos fenômenos, explicando suas causas e descrevendo suas características.

A proposta do título deste trabalho “Expografia da Ausência” propõe chamar a atenção para a incompletude da coleção dos Mármores do Parthenon, que estão majoritariamente divididos entre duas exposições, sendo que a estratégia do Museu da Acrópole é evidenciar a ausência a partir da espacialidade e da organização do acervo exibido. A fim de apresentar a expografia da ausência, este trabalho é

constituído por quatro capítulos de desenvolvimento. No primeiro capítulo, temos a construção da estrutura conceitual principal e operacional da pesquisa. No segundo capítulo, discorre-se sobre a história da proteção internacional dos bens culturais e apresentam-se exemplos significativos sobre o tema da repatriação, com processos de pedidos, devoluções e construção de novas instituições. No terceiro capítulo, é relatada a trajetória da coleção dos Mármore do Parthenon, desde sua retirada da estrutura do templo até sua exposição nos museus e atividades relacionadas à temática. Também são apresentados os principais agentes que pesquisam, debatem e divulgam a “posse” dos mármore. O quarto capítulo, por fim, aprofunda os conceitos de curadoria e exposição, a fim de identificar e analisar as estratégias utilizadas na exposição da Galeria do Parthenon, visando perceber quais elementos trazem à tona a discussão sobre repatriação a partir do espaço e do objeto.

## 2 PATRIMÔNIO CULTURAL: a musealidade da coleção dos mármore do Parthenon para o discurso de repatriação

O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Marx Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura de significado. (Cliford Geertz, 1978, p. 15).

A coleção dos Mármore do Parthenon é icônica no cenário das repatriações mundiais. Motivou o primeiro pedido oficial e ainda não obteve uma resolução que agrade a ambos os lados. Para aprofundar a discussão sobre esse caso, é necessário conhecer alguns conceitos, aspectos históricos e exemplos que nos permitirão compreender o contexto dessa história que ainda causa tanta polêmica e tensão nas relações diplomáticas internacionais.

Neste capítulo, é realizado um mapeamento bibliográfico sobre os principais conceitos abordados e utilizados nesta pesquisa, como por exemplo, a repatriação e 'suas relações com conceitos oriundos da Museologia, principalmente patrimônio cultural e musealidade, sempre presentes nas disputas por repatriação de bens culturais. A condução conceitual da pesquisa evidencia a importância e pertinência na contemporaneidade dos debates sobre o assunto e sua relevância como tema de caráter essencialmente diplomático na relação entre países. Os principais conceitos tratados neste capítulo são: patrimônio cultural, musealidade, exposição e repatriação, seguidos de alguns conceitos operacionais para cada categoria.

### 2.1 O Patrimônio Cultural e a Musealidade

Para iniciarmos a discussão, é importante a definição de *patrimônio cultural*, este que é validado a partir da consolidação de diferentes valores observados pela sociedade. Para refletir sobre a importância cultural de uma materialidade, é necessário estar em constante relação com o conceito de patrimônio cultural, este que em um primeiro momento nos parece estar ligado à proteção de monumentos, mas que está longe de apenas comportar esse significado. A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO define o patrimônio cultural como particular e universal. Sendo assim, a identidade de uma



nação é construída com base em seu patrimônio cultural natural (CONVENÇÃO PARA A PROTEÇÃO..., 1972) e também por seu patrimônio imaterial, conceito posteriormente expandido (UNESCO, 2003). Neste caso em particular, a coleção dos Mármore do Parthenon, além de se tratar de um patrimônio cultural da Grécia, é apontada como bem de importância na representatividade da cultura ocidental, sendo caracterizada como patrimônio mundial. Para a autora Guarnieri (2010a, p.121), o conceito “[...] se caracteriza em duas palavras: patrimônio cultural é questão de consciência histórica.”

No entanto, diferente do que muitos possam pensar, a categoria de patrimônio cultural tem diversas problemáticas e está em constante movimento de criação. Conforme o arquiteto e urbanista Leonardo Castriota (2009), a manutenção e preservação do patrimônio cultural depende do trabalho realizado com os diversos suportes de memória, mais comumente com edifícios e espaços, bem como documentos, imagens e palavras. Da mesma maneira, a ampliação desse conceito depende da incorporação de novas perspectivas, estas oriundas de diversos profissionais e também da população, usuária e produtora do patrimônio. Além disso, o autor declara:

[...] não se pode também esquecer a dinâmica própria do patrimônio cultural, que não pode ser percebido como uma coleção de objetos afastados da vida, devendo ser visto como um suporte para um processo contínuo de produção da própria vida (CASTRIOTA, 2009, p. 86 - 87).

Esta definição vem ao encontro das ações de aproximação da comunidade grega com seus bens culturais, como as atividades realizadas pelo Museu da Acrópole, a serem apresentadas no terceiro capítulo.

Seguindo essas concepções, o antropólogo Xerardo Pereira Pérez (2009) apresenta a importância da patrimonialização, que pode ser definida como um processo de valoração e legitimação dos bens culturais.

[...] Na atualidade, o patrimônio cultural é um debate sobre os valores sociais e a patrimonialização é um processo de atribuição de novos valores, sentidos, usos e significados a objetos, às formas, modos de vida, saberes e conhecimentos sociais. Dessa forma, é necessário entender o patrimônio cultural no seu contexto sociocultural e econômico específico. A patrimonialização é um processo que está intimamente associado à institucionalização da cultura, portanto, obedece a uma estratégia instrumental e pragmática. Ela é também um mecanismo de afirmação e legitimação da identidade de um grupo, ou de algumas versões da identidade, o que não está isento de lutas, conflitos, dialéticas e

negociações. Isto significa entender este processo como um “identificar-se com...”. Do mesmo modo, a patrimonialização também se pode entender como um processo de ativação de memórias, sempre ligadas aos processos de esquecimento (2009, p.147)<sup>15</sup>. [tradução livre]

Além disso, há outros agentes no processo de patrimonialização, como a sociedade civil, os políticos e o mercado, que atribuem valor ao patrimônio cultural. Conforme Pérez (2009, p.148), “[...] a patrimonialização é um mecanismo de afirmação e legitimação da identidade de determinados grupos e subgrupos sociais em luta com outros ou também em luta interna ao próprio grupo”. Essas demandas estão de certa forma ligadas ao turismo cultural, refletindo bastante nos processos de repatriação. Consequentemente, diversos agentes sociais tomam posição na construção de discursos legitimadores dos processos de institucionalização dos bens e expressões pelos quais eles têm interesse. Todavia, nem sempre esses processos se articulam de forma pacífica.

Outro aspecto interessante é resultado de uma mudança contemporânea de paradigmas que surgiu com a concepção de que todo patrimônio deve ser um “monumento”, transformada posteriormente na ideia de “bem cultural”, que quebra a dicotomia entre a concepção de uma cultura culta e uma cultura popular (PÉREZ, 2009). Todavia, de acordo com Susan Pearce (1992), professora emérita de estudos de museus na Universidade de Leicester, o termo “bens” vem da teoria da produção e tem maior proximidade com o valor de mercado atribuído ou valor de troca. Por isso, esta definição poderia aproximar o tratamento da cultura material ao de uma mercadoria. No entanto, antropólogos trabalham para demonstrar que a discussão apenas econômica relacionada aos bens culturais é muito rasa, pois a ela devem ser incorporadas as dimensões sociais, culturais e políticas. Assim, a cultura material está pautada na criação de valores: “[...] a ideia crucial é de que a seleção ou o ato de selecionar é que torna uma parte do mundo natural em um objeto ou fragmento museal” (PEARCE, 1992, [n.p]).

---

<sup>15</sup> [...] Na actualidade, o património cultural é um debate sobre os valores sociais e a patrimonialização é um processo de atribuição de novo valores, sentidos, usos e significados a objectos, as formas, a modos de vida, saberes e conhecimentos sociais. Desta forma, é necessário entender o património cultural no seu contexto sociocultural e económico específico. A patrimonialização é um processo que está intimamente associado à institucionalização da cultura, portanto, obedece a uma estratégia instrumental e pragmática. Ele é também um mecanismo de afirmação e legitimação da identidade de um grupo, ou de algumas versões da identidade, o que não está isento de lutas, conflitos, dialécticas e negociações. Isto significa entender este processo como um “identificar-se com...”. Do mesmo modo, a patrimonialização também se pode entender como um processo de activação de memórias, sempre ligadas aos processos de esquecimento (2009, p.147).

Gonçalves (1996), em seu texto *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*, alerta para um processo vivenciado pelos elementos do patrimônio, o distanciamento dos objetos no tempo e no espaço que os transforma em “objetos de desejo” ou também poderíamos chamar de “objetos autênticos”, que merecem ser resgatados e preservados como representantes do patrimônio cultural de um grupo ou nação. Esta estrutura de desejo está bastante presente nos discursos sobre os patrimônios nacionais, estes objetos são escolhidos para dar estabilidade, permanência e continuidade para as histórias de um país. O Museu da Acrópole com sua proposta nacionalista pode estar retornando a esta dinâmica de consolidação dos símbolos, muitos deles já perdidos e restabelecidos na contemporaneidade como marcos da história da Grécia.

Dessa forma, os objetos refletem vivências e simbolismos, são atribuídos sentidos a eles e assim são criadas e percebidas as “auras”<sup>16</sup> dos artefatos, na sua condição de ícone, representante único e fundamental para comunicar determinadas experiências culturais. Geralmente esses valores ultrapassam sua função prática, transbordando seu uso (DOHMANN, 2013). Conforme Marshall Sahlins (2003, p. 170 apud Dohmann, 2013, p. 36), “[...] nenhum objeto, nenhuma coisa é ou tem movimento na sociedade humana, exceto pela significação que os homens lhe atribuem”. Assim, o objeto pode assumir diversas configurações e utilidades, dependendo apenas de uma cadeia de valores empregues em relação a ele. Assim, os mármores que faziam parte estruturante de uma edificação para adoração religiosa transformam-se em peças fragmentadas envoltas em diversos valores, como autenticidade, unicidade e historicidade. Esses são apenas alguns deles, que os fazem pertencer a partir de então ao contexto museológico, onde definitivamente perdem seu valor de utilidade para receber um valor museal.

Valores como o de autenticidade em diversos casos trazem debates delicados ao campo dos museus. Conforme Chaumier ([s.a.], p.03), “[...] o objeto de museu carrega a marca da autenticidade de coisa verdade”. A cópia, réplica, se opõe a essa definição. Esse cenário foi historicamente apresentado dentro das instituições de Belas Artes, onde a diferença entre o autêntico e o não autêntico causa grandes debates, muitos estudos para seu reconhecimento e uma mudança determinante no valor dos objetos, seja no âmbito de legitimação ou no âmbito econômico.

---

<sup>16</sup> Conceito abordado no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamin, em 1955.

Ainda é relativamente recente, na história da arte, o conceito de autêntico, e ele está ligado à inserção dos objetos dentro das instituições museológicas, principalmente nos últimos séculos. Os romanos realizavam cópias de obras gregas, a arte medieval dificilmente recebia autoria, principalmente aquelas empregadas no cenário religioso. Estes são apenas alguns exemplos que demonstram como a noção de autêntico não tinha grande importância até meados do século XV. Além disso, a prática artística de muitos pintores baseava-se em realizar cópias. Nesse contexto, os museus estão cheios de obras autênticas, mas que na verdade são cópias de telas mais antigas (CHAUMIER, [s.a.]).

Ao longo do tempo, os museus foram espaços que legitimaram peças e as tiraram da circulação trivial do mercado, dispendo-as em um lugar de destaque nas sociedades. Entretanto, se observarmos as definições mais recentes dessa categoria, podemos ver que são instituições que têm como objetivo a comunicação, logo, o substituto, cópia ou réplica pode ser interessante para esta função. No entanto, ainda são raras as instituições que defendem esse posicionamento, e muito se questiona sobre serem ou não museus os espaços que trabalham unicamente com réplicas. Esse debate ainda é recente e permeado por definições variadas (CHAUMIER, [s.a.]).

Os Mármore do Parthenon foram por um longo período material de estudo para as Escolas de Belas Artes do mundo. Até o princípio do Século XX, tanto os Mármore do Parthenon como outras peças históricas e artísticas foram copiadas e estudadas por diversas instituições pelo mundo. Assim sendo, era solicitado aos museus, como por exemplo, o Museu Britânico e mais recentemente o Museu da Acrópole, a liberação para a realização de réplicas de estudo dentro das universidades. Durante uma breve pesquisa, foram encontradas, na Argentina e no Uruguai, algumas réplicas da coleção dos mármore, obtidas dos acervos do Museu Britânico e do Museu da Acrópole. A Escola de Belas Artes Brasileira<sup>17</sup>, antigamente localizada no Rio de Janeiro, tem réplicas de acervos oriundos do Museu do Louvre e do Museu do Vaticano. Apesar do debate contemporâneo sobre o uso de réplicas e a possibilidade de maior aproximação que as mesmas conferem aos visitantes, entende-se que este caso de disputa não será resolvido por esses meios, pois as

---

<sup>17</sup>Atualmente é o Museu Nacional de Belas Artes. Localizado na Avenida Rio Branco, 199 – Cinelândia. Para mais informações: <https://mnba.gov.br/portal/>. Acesso em: 12 de dez. 2020.

instituições museológicas agregam diversos valores aos objetos, sendo essa coleção um símbolo de poder, mas também geradora de discursos e narrativas museais múltiplas.

Nesse panorama, começam a se apresentar os principais agentes da investigação: as instituições de salvaguarda. Dois museus, com missões e visões distintas, além de tipologias. A instituição que reivindica os mármore, o Museu da Acrópole, apresenta e propõe uma expografia que representa os primórdios da identidade nacional grega. Um modelo de arquitetura contemporânea, mas que ainda segue os ideais de um Museu Nacional. De outro lado, a instituição que atualmente tem a posse do acervo, o Museu Britânico, apresenta um discurso de coleção universal, muito presente em museus do século XIX. Dessa maneira, ele também poderia ser classificado como um modelo de Museu Nacional, já que é o mais antigo representante de seu país, com presença predominante de um acervo histórico/artístico e carregando a nacionalidade em seu nome. No entanto, como sua abordagem tendenciosamente pretende apresentar um acervo que conta a história de todas as civilizações, neste trabalho optou-se por caracterizá-lo como um Museu Enciclopédico.

Considerando que os templos da antiguidade, os gabinetes, galerias e antiquários e os museus enciclopédicos deixaram contribuições para a ideia de museu, presente neste século, constata-se que o homem, ao longo do tempo, não deixou de lado a preservação de seus vestígios e, de uma maneira ou de outra mesmo privilegiando as marcas das elites, o museu é um fenômeno mundial (BRUNO, 1997, p. 25).

Assim, outro conceito fundamental para esta investigação, que explica a presença desses objetos dentro dos Museus e que recebe caráter diferenciado conforme sua tipologia, é o valor de *musealidade*, que baliza esse sistema e permite que esses objetos, entendidos como patrimônios, pertençam a instituições museológicas. Portanto, o primeiro passo desta pesquisa é compreender a musealidade empregada pelos museus em relação à coleção dos Mármore do Parthenon, entendida como patrimônio cultural. A musealidade representa a propriedade que tem um objeto material de documentar uma realidade, é o valor imaterial ou a significação do objeto, que nos oferece a causa ou razão de sua musealização (MAROEVIC, 1997, [s.n.t]). O processo de musealização modifica o estatuto do objeto, do valor de uso original para um valor simbólico, e conforme o

museólogo Ivo Maroevic (1997, [s.n.t]), “[...] permite aos objetos viver dentro de um contexto museológico”, com o desafio de comunicar através da materialidade. De acordo ainda como o mesmo autor, o museu transformou-se em um dos espaços responsáveis por abordar o fenômeno do patrimônio cultural, tendo em vista, principalmente, aspectos de sua conservação e interpretação.

Em consonância com esse autor, Desvallées e Mairesse (2013, p.57), apresentam a musealização como uma operação “[...] de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal”, ou seja, uma museália - objeto de museu. Este que pode receber valores e interpretações diferentes, resultado da instituição que a salvaguarda e dos discursos reproduzidos pela mesma. Alinhada a essa perspectiva, a autora Guarnieri ([1990], 2010, p. 204) salienta que “[...] é através da musealização de objetos, cenários e paisagens que [constituem] sinais, imagens e símbolos, que o Museu permite ao Homem a leitura do Mundo”. Assim, os museus são espaços para construção e compartilhamento de conhecimento, experiência e desenvolvimento de uma educação para a preservação do patrimônio.

Todavia, a produção de sentidos está também vinculada a uma imagem institucional de valores. De um lado, temos uma instituição que apresenta uma narrativa universal, e de outro, uma que vê esses elementos como únicos para uma cultura nacional, sem excluir, no entanto, uma leitura universal. A ideia de objetos de valor universal está pautada em eventos ainda bastante recentes, como é o caso da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural, em 1972, realizada pela UNESCO, ocasião em que foi formulado o conceito de Patrimônio Mundial de Valor Universal Excepcional, que inscreveu desde 1987 a Acrópole como um Patrimônio Mundial. O manual produzido no evento prevê 10 critérios para classificação, sendo que o sítio arqueológico da Acrópole contempla 5 deles<sup>18</sup>. Além disso, o manual de referência *Gestão do Patrimônio Mundial*:

---

<sup>18</sup> “Critério (I): A Acrópole ateniense é a expressão suprema da adaptação da arquitetura a um sítio natural. Esta grande composição de estruturas maciças perfeitamente equilibradas cria uma paisagem monumental de beleza única, constituída por uma série completa de obras-primas arquitetônicas do século V a.C: o Partenon de Iktinos e Kallikrates, com a colaboração do escultor Pheidias (447-432); a Propylaia de Mnesikles (437-432); o Templo de Athena Nike de Mnesikles e Kallikrates (427-424); e Erechtheion (421-406).

Critério (II): Os monumentos da Acrópole ateniense exerceram uma influência excepcional, não apenas na antiguidade greco-romana, durante a qual foram considerados modelos exemplares, mas também nos tempos contemporâneos. Em todo o mundo, os monumentos neo-clássicos foram inspirados por todos os monumentos da Acrópole.

Critério (III): Do mito ao culto institucionalizado, a Acrópole ateniense, por sua precisão e diversidade, apresenta um testemunho único às religiões da Grécia antiga. É o templo sagrado do qual surgiram lendas fundamentais sobre a cidade. A partir do século VI aC, mitos e crenças deram origem a templos, altares e votivas

[...] introduziu na legislação internacional a ideia de que uma parte do patrimônio do mundo era tão importante que tinha valor para toda a humanidade, e a responsabilidade por sua gestão ia além da esfera nacional, ainda que a responsabilidade primária coubesse à nação que abrigasse o bem (GESTÃO..., 2016, p. 34).

O crescimento e incorporação de novos patrimônios culturais à dimensão de importância mundial auxiliaram, em alguma medida, os discursos de instituições com interesse em acervos enciclopédicos. É nessa perspectiva que o Museu Britânico apoia seu discurso, no enaltecimento da importância da permanência de instituições que preservem a história da humanidade. Um documento que exemplifica este posicionamento é a “Declaração sobre a Importância dos Museus Universais - DIVUM”, assinada por diretores de 19 grandes instituições museológicas europeias e norte-americanas, em 2002, como uma forma de resistência à devolução de peças reivindicadas. De acordo com essa declaração, os “[...] museus não servem apenas aos cidadãos de uma nação, mas às pessoas de todas as nações” (REALI; REALI, 2012, doc. eletr.), sendo o Museu Britânico um dos principais entusiastas dessa declaração internacional.

O deslocamento dos bens culturais para dentro das instituições museológicas deveria promover a mudança da perspectiva do museu-templo, estanque no tempo, que dificilmente promove reflexões sobre novos contextos da materialidade, para o museu-laboratório, local de investigação e construção de novas versões e conceitos (MENESES, 1994), ou até mesmo para o museu-fórum, local de constante debate e diálogo. Para o profissional museólogo, conforme Guarnieri ([1990] 2010), as ideias de cultura, patrimônio e preservação são desenvolvidas como uma cadeia operatória, o que, durante sua formação profissional, o torna habilitado a refletir tecnicamente sobre esses processos. Conforme o Decreto Nº 91.775 (1985), Art. 3º,

---

correspondentes a uma extrema diversidade de cultos, que nos trouxeram a religião ateniense em toda a sua riqueza e complexidade. Athena foi venerada como a deusa da cidade (Athena Polias); como a deusa da guerra (Athena Promachos); como a deusa da vitória (Athena Nike); como a deusa protetora dos ofícios (Athena Ergane), etc. A maioria de suas identidades são glorificadas no templo principal dedicado a ela, o Parthenon, o templo da deusa-padroeira.

Critério (IV): A Acrópole ateniense é um excelente exemplo de um conjunto arquitetônico que ilustra fases históricas significativas desde o século XVI aC. Em primeiro lugar, foi a Acrópole Mycenaean (Civilização Helladic tardia, 1600-1100 aC), que incluiu a residência real e foi protegida pela Fortificação Mycenaean característica. Os monumentos da Acrópole são estruturas distintamente únicas que evocam os ideais do século V clássico aC e representam o ápice do desenvolvimento arquitetônico grego antigo.

Critério (VI): A Acrópole está diretamente e tangivelmente associada a eventos e idéias que nunca desapareceram ao longo da história. Seus monumentos ainda são testemunhos vivos das conquistas de políticos gregos clássicos (por exemplo, Themistokles, Perikles) que lideram a cidade para o estabelecimento da Democracia; o pensamento de filósofos atenienses (por exemplo, Sócrates, Platão, Demóstenes) e os trabalhos de arquitetos (por exemplo, Iktinos, Kallikrates, Mnesikles) e artistas (por exemplo, Pheidias, Agorakritus, Alkamenes). Esses monumentos são o testemunho de uma parte preciosa do patrimônio cultural da humanidade” (UNESCO, 1987, doc. eletr.)

que versa sobre as atribuições da profissão no Brasil, o museólogo deve “[...]coletar, conservar, preservar e divulgar o acervo museológico”. Assim, é importante perceber a atuação e importância desse profissional na visibilidade e construção de narrativas nas exposições dos museus.

Outro aspecto significativo é que, a partir da definição do ICOM (2001), emerge uma ideia importante: de que o museu é uma instituição permanente a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, não apenas uma simples “coleção” ou um armazém de peças e objetos, mas um equipamento a serviço da comunidade à qual pertence. Outro movimento observável é o alargamento do número de instituições que se denominam museus, pois esta nomeação faz parte de uma etiqueta social de maior prestígio e apelo comercial. Podemos considerar que os museus se tornaram um forte atrativo turístico e de rentabilidade econômica, relacionados a uma “museomania” ou uma febre de museus, como exemplifica a rede de filiais do Guggenheim, instaladas em diversos continentes, recebendo o selo e a marca de uma instituição já consagrada no campo museal internacional (PÉREZ, 2009).

Conforme Monserrat Iniesta (1994, p.18 apud Pérez 2009, p. 184), o museu seria um instrumento para interpretação das culturas, assim como uma “[...] reprodução simbólica da sociedade, um gerador de imagens culturais que refletem a dinâmica dialética das hegemonias”. Na perspectiva antropológica, Claude Lévi-Strauss (1973) apresenta o museu como um espaço que dá continuidade ao trabalho do campo antropológico, principalmente os que atuam como laboratórios ou seminários.

No entanto, muitos sujeitos ainda vêem essas instituições como um espaço para congelar ou fossilizar as culturas. A mudança lenta da ideia de museu como panteão, espaço que cristaliza os objetos e as identidades, de caráter permanente e ainda imutáveis, não condiz com as necessidades atuais da sociedade. As antigas exposições, que chegavam a ser exibidas por mais de 10 anos, não compreendem o apelo necessário de uma coletividade que vive permeada por tecnologia, experiências rápidas e mutáveis. Assim como outras instituições, o museu é cada dia mais obrigado a se repensar e se movimentar.

Na atualidade, vivemos um momento de crise nos sistemas de financiamento das instituições culturais, principalmente no cenário brasileiro, onde uma parcela significativa dos museus pertence ao poder público. A cada dia temos menos



investimentos econômicos das administrações públicas para estas instituições, sendo necessário o museu criar formas para rentabilização e auto-sustentabilidade. As grandes exposições, como as *blockbusters*, com temáticas de apelo popular, acervos inéditos e alta performance de tecnologia, surgem nessa vertente, com a possibilidade de fidelizar o grande público, trazendo uma fonte de renda de grande impacto para as instituições. Outro ponto observável é a crescente presença de profissionais vindos do marketing e gestão financeira, que vêm ao encontro das políticas de privatização neoliberais e pressionam os museus a entrarem nas leis do mercado, quando a administração pública cada vez menos se responsabiliza pela manutenção desses espaços (PÉREZ, 2009).

Nesse contexto, surge uma expressiva parceria entre o turismo e os museus, cenário no qual despontam algumas instituições museológicas que são legítimos santuários de peregrinação para seus países, como por exemplo, o Museu do Louvre, na França. De acordo com Choay (1994), muitos museus acabam se convertendo em uma espécie de centro comercial, ao mesmo tempo em que muitas lojas, espaços e cidades se museificam. Conforme a Carta de Turismo Cultural, realizada pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios - ICOMOS durante reunião em Bruxelas, em 1976, a definição de Turismo Cultural seria:

O turismo cultural é aquela forma de turismo que tem por objetivo, entre outros fins, o conhecimento de monumentos e sítios histórico-artísticos. Exerce um efeito realmente positivo sobre estes tanto quanto contribui - para satisfazer seus próprios fins - a sua manutenção e proteção. Esta forma de turismo justifica, de fato, os esforços que tal manutenção e proteção exigem da comunidade humana, devido aos benefícios sócio-culturais e econômicos que comporta para toda a população implicada (CARTA DE TURISMO CULTURAL - ICOMOS, 1976, p. 02).

Embora a natureza cultural do turismo seja antiga, a ligação entre turismo e cultura é recente, e mais ainda o conceito de “turismo cultural”. Os profissionais da área cultural tendiam a compreender o turismo como uma atividade banal e superficial, que não era eficaz na concretização de ligações do turista como os bens culturais. Todavia, isto mudou muito nas últimas décadas, com uma atuação mais interdisciplinar entre as duas áreas (PÉREZ, 2009).

Não pode existir turismo sem cultura, daí que possamos falar em cultura turística, pois o turismo é uma expressão cultural [...]. Além do mais, o turismo pode ser pensado como uma das atividades que mais tem

fomentado o contato intercultural entre pessoas, povos e grupos [...] (Idem, 2009, p.108)<sup>19</sup>. [tradução livre].

Conforme Pérez (2009, p. 206), “[...] num estudo de Myercough (1986, p. 311) sobre os visitantes estrangeiros do Reino Unido, demonstrou-se que 75% deles visitam museus, 40% teatros ou concertos e 20% cinemas”. Isso demonstra a importância das instituições museais para a captação de público para o turismo cultural. Assim, o Museu Britânico desponta como a sexta instituição museológica mais visitada no mundo<sup>20</sup>, alegando esse tipo de dado para sua argumentação contra a repatriação dos Mármore do Parthenon.

Outro elemento fundamental para o turismo cultural é o consumo dos “lugares de memória” (NORA, 1984) ou “monumentos de lembrança” (LE GOFF, 1984, p. 38). Esses lugares acabam por atrair os turistas pelo seu valor histórico, artístico ou de vivência. Entendido por Candau (2002, p. 68) como “turismo da memória”, isso se materializa na composição entre o sítio arqueológico da Acrópole e o Museu da Acrópole, espaços que apresentam esse lugar de memória como uma experiência única e insubstituível, que só poderia ser proporcionada nesse local.

No campo museológico, nas últimas décadas, ocorreram mudanças estruturantes em relação à definição e propósito das instituições. Conforme Mairesse (2012, p. 50), “[...] a inclusão social deveria ser apresentada como uma função real do Museu: o museu ‘adquire, conserva, comunica e expõe’, mas também ‘inclui, estimula o turismo, participa do desenvolvimento econômico’”. A ideia não é nova, no entanto, no atual contexto, parece uma premissa prioritária, devido à mudança de paradigma proposta pela Nova Museologia<sup>21</sup>, que desloca a tríade museológica para “coleção-museu-público”, centrando as preocupações no visitante do museu e não mais nas coleções, como anteriormente (modelo baseado na tríade documentar-preservar-comunicar). Para o autor, estamos prestes a assistir o

---

<sup>19</sup> Não pode existir turismo sem cultura, daí que possamos falar em cultura turística, pois o turismo é uma expressão cultural [...]. Além de mais, o turismo pode ser pensado como uma das actividades que mais tem fomentado o contacto intercultural entre pessoas, povos e grupos. [...] (PÉREZ, 2009, p.108).

<sup>20</sup> Aproximadamente 6,4 milhões de visitantes estiveram no Museu Britânico em 2016, no ranking internacional o museu está em 6º lugar em visitas no mundo. Disponível em: <https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/os-10-museus-mais-visitados-do-mundo/>. Acesso em: 30 de ago. 2017.

<sup>21</sup> A Nova Museologia é um termo desenvolvido na segunda metade do século XX, deslocando a tríade museológica para o patrimônio – território - comunidade. A Nova Museologia entende a importância da interdisciplinaridade, reconhece os ecomuseus e museu comunitários, e compreende a Museologia de forma ativa com integração da população em suas ações.

desenvolvimento e aplicação de um esquema diferente, onde no centro das instituições estará o público e não mais as coleções, sugerindo a possibilidade de um futuro de museus com menos objetos (MAIRESSE, 2012).

No entanto, conforme Mairesse (2012), o princípio do museu como lugar de comunicação a partir da materialidade não se coloca em perigo. Imagina-se que, na realidade, serão acrescentadas novas funções ao museu, além das existentes no modelo mais tradicional, como, por exemplo, o acréscimo do modelo M-M (Marketing e Mediação), elementos ligados ao trabalho direto com o público, que adquire uma importância crescente no campo museal. Não se trata apenas de comunicar informações ao público (o turista ou consumidor), mas priorizá-lo como elemento central para o funcionamento da instituição. O conceito de mediação está diretamente ligado às atividades de comunicação (educativo, visitas guiadas, entre outras), no entanto, não se limita a isso. Muitas vezes, é a partir dela que se cativam novos públicos ou se dá autonomia aos visitantes, no momento de conhecerem as exposições (MAIRESSE, 2012).

Ainda sobre questões relacionadas ao turismo e museus, a abordagem e interação com o público são elementos centrais. O historiador José Meneses, salienta que o turista deve ser incentivado a criar relações de experiência. O público não deve ser apenas exposto aos bens culturais, mas deve ser estimulado a pensar, a partir deles, para compreender a “dinâmica da cultura visitada” (2006, p. 21-22). Desse modo, pode-se defini-lo como um turismo “experiential”. O turista que recomenda os espaços visitados geralmente teve “prazer na apreensão problematizadora” (Idem, 2006, p. 22-23), pois se entende que o atrativo ultrapassou uma curiosidade momentânea. Os produtos massificados geralmente não trabalham com essa lógica, são consumidos e logo após esquecidos, o que está longe da concepção e ideal de uma experiência museal. O atrativo turístico só é mantido na medida em que incorpora uma gama de significados. Nesse sentido, as ações educativas e culturais elucidam e consolidam esse processo. Conforme o autor, “[...] a construção cultural de outro tempo continua sendo viva e vivida, e a sua memória a projeta para a contemporaneidade” (2006, p. 22 - 23).

Mas o homem não prescinde de monumentos arquitetônicos, escultóricos e pictóricos na fundação de marcos históricos, artísticos e técnicos. Continua a construí-los e a deixá-los como documentos de seu tempo. Memoriais, museus, arcos, obeliscos, estelas (além de avenidas e viadutos) são construídos e demolidos para dar vazão ao ato comemorativo. Esse ato é

dinâmico e valoriza a diversidade que essa dinâmica de valorização dá às edificações do homem. Destroem-se construções para edificar outras que marcam o feito, a necessidade e a vontade humanos (MENESES, 2006, p. 32).

Outro aspecto importante do turismo é seu entendimento enquanto mecanismo de produção e consumo de bens simbólicos sociais. O tempo de lazer é um status social, assim como o tempo de consumo atualmente. De acordo com Pérez (2009, p.14), na “[...] perspectiva teórica, o turismo é um sistema de produção e consumo de tempo de lazer, [...] conotado de signos e atributos sociais”. Os lugares turísticos são materializados em diferentes elementos, dos quais “condensam versões das identidades que não estão isentas de tensões, conflitos e negociações – um terreno de luta simbólica” (2009, p.16). Assim, pode-se constatar que o turismo inevitavelmente ainda reflete interesses de apenas uma parcela da sociedade. Ele funciona como um aparato de afirmação política, originando representações, manipulando símbolos e reforçando em muitos casos uma dominação e controle político local. Portanto, o turismo pode ser um dos motores para mudanças locais, no entanto, os reais fatores são a promoção da identidade cultural em um mundo global e a exposição a essas identidades (PÉREZ, 2009).

A comunidade grega luta pelo direito de apresentar seus elementos culturais e ser beneficiada pelo turismo decorrente dessa apresentação, como fator importante da economia local. As instituições estudadas nesta pesquisa são elementos importantes do cenário do turismo nacional em seus países, assim como do turismo mundial. Conforme a Organização Mundial do Turismo (OMT), em 2004, 40% das viagens no mundo tiveram motivação cultural, totalizando cerca de 305 milhões de viagens. Todavia, essas pesquisas usam uma definição bastante alargada da concepção de Turismo Cultural (PÉREZ, 2009).

Assim, há uma relação bastante próxima entre o turismo e os museus. Para Meneses (2006, p. 21), as interpretações conduzidas a partir desses dois elementos possibilita a “monumentalização dos eventos e musealização das existências”. Estas muitas vezes exibidas à população, seja em espaços de memoriais, exposições ao ar livre ou apresentações/mostras em museus e galerias. Nesse contexto, é importante ressaltar que a apresentação da musealidade, definida como o significado aderido às peças em contexto museológico, se evidencia nas exposições, outro conceito fundamental para esta investigação.

## 2.2 Exposição e Repatriação

As exposições no campo museal são planejadas como meios de comunicação. De acordo com Blanco (1999, [s.n.t], [tradução livre]), “[...] em primeiro lugar, preocupa-se com a construção da mensagem por meio de objetos, conceituados como signos ou suportes de significados que transcendem sua materialidade”. Em consonância, o autor Vasconcellos (2007, p.21 - 22) define exposição como modo de “contato direto com a cultura material [...], [sendo esta] uma experiência única que não pode ser oferecida por nenhuma outra instituição”.

Outro conceito importante nessa operação é o de coleção. Conforme o filósofo e historiador Krzysztof Pomian (1984, p. 53), esta seria um “[...] conjunto de objetos fora do circuito das atividades econômicas, submetido a uma proteção especial, disposto em local fechado e exposto ao olhar”. É a partir dessa definição que neste trabalho utilizaremos o termo “Coleção dos Mármores do Parthenon”. Assim, o objeto em exposição relaciona a linguagem/discurso engendrando o mundo invisível. São as coleções que dão origem aos acervos dos museus, que têm como principal produto visível a *exposição*, inserida na tríade de atividades museológicas: preservação, pesquisa e comunicação. Assim, o contato do público com os objetos do museu se dá por meio das exposições, que são concebidas dentro de seu panorama teórico e prático, respectivamente: Expologia e Expografia.

Portanto, em termos conceituais, as exposições são planejadas em dois eixos, que permeiam a teoria e a prática. Estas são concebidas pelos conceitos de expologia, compreendido como a formulação de uma narrativa das exposições, que abrange a concepção teórica, envolvendo princípios museológicos, comunicacionais e educacionais. E a expografia, que de acordo com Cury (2006) daria forma à expologia, abrange aspectos de planejamento, metodologia e técnica para o desenvolvimento da materialização da forma. Retornaremos a estes conceitos de forma exemplificada no quarto capítulo.

A relação entre a expologia e a expografia, no espaço museal pode ser interpretada, conforme Vasconcellos (2007), representando o contato direto com a cultura material, construída e oferecida de forma singular por cada instituição museológica. Assim, os objetos recebem significação de acordo com os modos

como são utilizados. Sendo maleáveis as narrativas a que são sujeitados, eles serão lidos de acordo com a disposição que se apresentam dentro da espacialidade, a partir da sua estrutura de montagem e textos que o cercam.

Para compreender o cenário das exposições que apresentam a Coleção dos Mármore do Parthenon, temos que retornar às origens das metodologias expositivas. Assim, pode-se identificar um didatismo expositivo já apresentado nas primeiras exposições universais, que ocorreram na metade do século XIX. Conforme Oliveira (2017, p. 41-42), “[...] as visibilidades exercitadas nas exposições universais colaboravam para geração não só de novos mercados para as grandes metrópoles européias, mas principalmente para a divulgação de modelos e modos de viver adequados ao capitalismo expansionista”. Fundamentadas nessas dinâmicas, apareceram às primeiras exposições de caráter enciclopédico, que davam lugar para o exótico, o estrangeiro, e tinham como preceito apresentar uma história cultural global. Desse modo, é iniciada a trajetória expositiva da Coleção dos Mármore do Parthenon em solo estrangeiro (Alemanha, França e Inglaterra, atualmente).

Seria ingênuo, sem dúvida, supor que um museu é apenas uma coleção neutra de conhecimento humano, em vez de, digamos, **um instrumento do colonialismo** [...] os museus disseminam o conhecimento – por sua própria organização, por exemplo, juntando alguns objetos, separando outros, dando destaque a uns em detrimento de outros. Nesse sentido, “**o espaço fala**”, embora seja mais exato dizer que algumas pessoas enviam mensagens a outras por meio da disposição dos objetos. Por vezes, a disposição é motivo de controvérsias, evidenciando decisões geralmente tomadas nos bastidores (BURKE, 2012, p. 123)[grifo da autora].

As exposições, conforme a historiadora da arte Guasch (2000, p. 06), são um fenômeno “poderoso e eficaz instrumento de poder cultural”. Essa definição se aplica muito bem ao cenário dos museus. Assim, percebe-se que as exposições são narrativas construídas de forma intencional, presentes entre a disposição espacial e nas estratégias de comunicação. De acordo com Davallon (2010, p. 21), “[...] esse arranjo é feito para um público e visa, portanto, produzir um efeito sobre ele [...]”. Dessa maneira, a mesma coleção pode produzir significados diferentes, dependendo da narrativa construída. Sendo assim, as citações abaixo dão conta de apresentar uma caracterização da exposição dos dois museus em questão.

No Museu da Acrópole, a exposição estabelece uma correspondência analógica direta com o contexto de origem. A disposição das peças

corresponde à sua localização no edifício e às relações espaciais que, no sítio, estabeleciam entre si. (OS MÁRMORES..., 2016, doc. eletr.)

No Museu Britânico, estão expostos objetos originais, seguindo um formulário museográfico tradicional: colocação à altura do olhar do visitante; enquadramento sóbrio com paredes e pavimento em pedra, sem outra decoração para lá de alguns apontamentos neoclássicos; baias fixas, delimitando a zona de aproximação do visitante/observador; espaço vazio interrompido por bancos rudimentares em madeira e atris com informação de sala; iluminação difusa, com focos zenitais apontados às peças. (OS MÁRMORES..., 2016, doc. eletr.)

Logo, são bastante observáveis as diferenças entre as propostas espaciais e visuais das duas instituições, que proporcionam compreensões e experiências diversas ao visitante, ainda que tratando de um mesmo conteúdo, materialidade e temporalidade.

Sendo assim, percebe-se, no cenário de concepção das exposições na contemporaneidade, a imagem expoente de um novo profissional: o curador. Este que já há tempos é definido como um conservador e especialista em determinadas coleções, responsável por procedimentos de controle, organização e administração. O conceito de curador também está imbricado na perspectiva de produção de conhecimento a partir de coleções e acervos museológicos, reverberando os reflexos da importância dos museus nos meios das instituições científicas e culturais (BRUNO, 2008). Em suma, Maria Cristina Bruno propõe:

[...] que o conceito de curadoria surgiu influenciado pela importância da análise das evidências materiais da natureza e da cultura, mas também pela necessidade de tratá-las no que corresponde à manutenção de sua materialidade, à sua potencialidade enquanto suportes de informação e à exigência de estabelecer critérios de organização e salvaguarda (BRUNO, 2008, p.19).

Atualmente, o curador é o profissional que organiza, supervisiona e dirige exposições, seja em museus, espaços culturais ou outros. Ele também pesquisa a coleção e organiza formas de extroversão do acervo para além das exposições, como os chamados programas públicos dos museus. No panorama técnico, os cursos de formação para esse profissional são escassos, principalmente em se tratando do cenário brasileiro, o que faz com que muitas pessoas que executam esta função acabem por aprendê-la nas práticas do dia-a-dia. Além disso, se espera que este profissional transite em um campo interdisciplinar que envolve, conforme Alves (2010, p. 43-44), noções conceituais de “[...] reflexão, tomada de partido, arquitetura,

produção, montagem de exposição, design de interiores e gráfico, contabilidade, iluminação, conservação, setor educativo, editoração e publicação”.

O curador é, quase sempre, a figura responsável pelo discurso expográfico, sendo que, muitas vezes esta narrativa é construída em conjunto com a equipe. Portanto, é responsabilidade do curador evitar a máscara da neutralidade, rever hierarquias forjadas por “consensos” e contribuir para o debate de valores que nem sempre coincidem com os do mercado cultural (ALVES, 2010). Assim, este profissional tem a obrigação de manifestar no ambiente das exposições uma “[...] visão crítica e analítica, indagar seus pressupostos, seus métodos, suas especificidades enquanto veículo e recurso expressivo de ordem narrativa e interpretativa [...]” (CARVALHO, 2012, p. 48). O exercício da curadoria é, portanto, um movimento intencional, que envolve escolhas, proposição de relações e reflexões e tomada de partido.

Também é importante pensar sobre um conceito secundário, entretanto operacional desta investigação, que é a definição de discurso, aqui compreendido como o fio condutor, dentro das exposições, que constrói as narrativas apresentadas ao público. Estas mensagens são envoltas e permeadas de posicionamentos ideológicos e políticos. Conforme o sociólogo Bourdieu (1998), as relações de comunicação são de modo inseparável, sempre, relações de poder, que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material e simbólico acumulado pelos agentes, estes que podem ser percebidos pelas figuras das instituições e curadores.

Portanto, esta pesquisa aponta para uma área com poucas referências e análises, principalmente partindo da comparação de propostas expográficas, que permeiam questões artísticas, históricas e de contextos políticos diplomáticos. Conforme Oliveira (2017, p. 39 - 40), “[...] o estudo historiográfico das exposições ainda está em plena construção de seus objetos de estudo, abordagens, dimensões e inter-relações com outras disciplinas”. Por isso, esta é uma lacuna a ser encarada, na medida em que a exposição é um dos produtos mais importante das instituições museológicas.

Outro conceito central para ser alinhado junto à exposição será o de *repatriação*, trata-se da devolução de objetos, neste caso bens culturais, ao país de origem. Finalmente esta investigação pretende compreender como este último conceito aparece e pode ser debatido no meio expográfico.



Por muito tempo, os museus adquiriram seus acervos de forma indiscriminada, recebendo objetos especialmente por doações que lhes pareciam não oferecer nenhum elemento de controvérsia, tornando-se instituições absolutamente acumuladoras e passivas. A ausência de orientações sobre parâmetros para aquisição e descarte de acervos foram o motor para a manutenção dessa postura nas mais diversas instituições, acompanhada da fragilidade da produção acadêmica em torno desse assunto. Somente agora novos debates são incorporados, alguns oriundos da escassez de recursos, que fizeram com que os museus racionalizassem a presença de objetos em suas coleções, além das questões de legitimidade de posse das peças (CÂNDIDO, 2018).

Portanto, os museus e seus profissionais são elementos importantes nesta discussão, pois são agentes de preservação da memória - função que os tornam extremamente zelosos e muitas vezes apegados aos discursos que constroem. Como consequência desse protecionismo, são relevantes os conceitos de repatriação e restituição, que definem a devolução dos objetos ao seu local de origem. O impasse apresentado em cenários em que se solicita a repatriação de peças pode ultrapassar estatutos jurídicos, privilegiando debates em torno da legitimidade da reivindicação (BORGES; BOTELHO, 2010).

Porém, o que poderia definir a legitimidade de um pedido? Segundo o antropólogo James Clifford<sup>22</sup> (2016, p.21 apud COSTA, 2018, p.107-108), esses questionamentos de legitimidade são um método de compreensão da tensão existente nos processos de repatriação: de quem? Quais comunidades (definidas por classe, nacionalidade, raça) têm direito sobre eles? Assim, a questão da repatriação ganha fôlego no cenário pós-colonial.

Dentro desse contexto de disputa e globalização referente à Coleção dos Mármore do Parthenon, no caso do Museu da Acrópole e do Museu Britânico, Kynourgiopoulou ([s.a.]) evidencia-se que a repatriação histórica não é apenas para fins nacionalistas, mas por razões existenciais. Para o autor, o patrimônio cultural só pode ser compreendido a partir da memória cultural, que estaria ligada a uma identidade coletiva. A principal argumentação, nesse caso, é identificar que a

---

<sup>22</sup> CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. In: **Periódico Permanente**, n. 6, 2016. p. 1-37.

ausência desse bem cultural apresenta forte impacto para o patrimônio cultural do país e sua identidade.

Conclui-se que os objetos falam muito sobre nossa identidade, através da tendência humana de atribuir significados à materialidade. De acordo com Dohmann (2013, p. 33-34), “[...] estamos intimamente envolvidos com os objetos que amamos, desejamos ou com os que presenteamos ou outros. Marcamos nossos relacionamentos com objetos [...]”. A partir deles fabricamos nossa auto-imagem, cultivamos e aperfeiçoamos relações, lembramos do passado, retrocedemos no tempo e os utilizamos como tijolos que ligam o passado ao futuro (WEINER, 1987, p. 159, apud DOHMANN, 2013, p. 33- 34).

De forma encadeada, este capítulo apresentou os conceitos fundamentais para os debates propostos, articulados a partir dos exemplos demonstrados na sequência da pesquisa. Resumidamente, a investigação apresenta o conceito de *patrimônio cultural* como uma grande categoria de análise, exemplificando isto a partir da Coleção dos Mármores do Parthenon. Tal acervo está dividido entre grandes instituições pelo mundo, tendo sua maior parcela pertencente ao Museu Britânico. Quando questionamos a importância desse acervo nessas instituições, indagamos qual é o *valor de musealidade* atribuído às peças por cada uma delas, o que demonstra as diversas intencionalidades em se ter a posse de determinados objetos. Outra discussão que também lança luz sobre o tema estudado, ainda que não seja central, é o conceito de *turismo cultural*, relacionado às dinâmicas de divulgação e comunicação do campo dos museus.

O espaço de contato do público com estes acervos são as *exposições*, entendidas na Museologia como um meio de comunicação, estas passam pela concepção expológica e expográfica. Portanto, o profissional curador desponta como agente fundamental na construção do discurso apresentado ao visitante e na forma de exibi-lo espacialmente. A partir dessas narrativas, pretende-se identificar como o conceito de *repatriação* permeia a exposição de longa duração da Galeria do Parthenon do Museu da Acrópole.

No próximo capítulo, será apresentada uma breve história do processo de concepção e legislação criada internacionalmente para proteção dos bens culturais pelo mundo, assim como exemplos de casos e medidas tomadas para ampliação do debate sobre a posse e a proteção do patrimônio cultural.

### **3 PROTEÇÃO INTERNACIONAL AO PATRIMÔNIO CULTURAL: Tempos de Guerra e Paz**

Este capítulo traz uma breve história da criação das leis, convenções e eventos que balizam a proteção dos bens culturais no cenário mundial e, em um segundo momento, apresenta discussões a partir de alguns processos de repatriação, especialmente aqueles que têm como consequência a criação de novas instituições e exposições. O capítulo mapeia algumas pesquisas, artigos e livros que permeiam a discussão sobre repatriação e exposições. Não foram encontrados estudos aprofundados sobre a relação entre discursos pró repatriação, ou que pelo menos aludem ao tema, e projetos expográficos.

A criação das leis, convenções e eventos que balizaram a proteção dos bens culturais durante os períodos de guerra e paz evidencia a trajetória da proteção jurídica ao patrimônio mundial. Os Mármores do Parthenon foram retirados da Grécia antes da criação de uma lei nacional, pois o fato ocorreu antes da independência do país. Assim, as leis criadas posteriormente não puderam ser aplicadas ao caso, sendo esta uma disputa que ainda busca nos dias de hoje uma solução baseada em acertos diplomáticos entre os países envolvidos. Além disso, o cenário mundial, no período da retirada, não apresentava leis e acordos internacionais efetivamente seguidos, apenas algumas poucas normativas para os momentos de conflito.

Um dos primeiros marcos documentais da proteção aos bens culturais ocorreu em 1648, com o tratado de Vestfália e o fim da Guerra de Trinta Anos, conflito que ocorreu no território europeu. Nele, foi estipulada a primeira obrigação de restituição de bens privados e culturais, que durante os períodos de guerra não poderiam ser penhorados. Nessa linha, outro marco importante foi a Revolução Francesa, em 1789, quando a monarquia elaborou termos de proteção ao patrimônio nacional. A partir desse momento foram criadas as categorias de “bens culturais” e “monumentos históricos”, que deveriam receber proteção do poder público. Essa proposta era fortemente influenciada pela profusão de uma onda nacionalista na Europa, entre os séculos XVIII e XIX (ROBICHEZ, 2015).

Durante o século XIX, pode-se perceber que os tratados de guerra começaram a incluir a preocupação com os bens culturais e a proteção do patrimônio, sendo esta também uma estratégia de delimitação das zonas de conflito.

Esses documentos limitavam os lugares de confrontos e de possível destruição, alegando que, se atingidas determinadas regiões, seriam causados danos ao patrimônio cultural local. Os primeiros tratados enfatizavam a proteção de obras de arte, acervos científicos e bibliotecas. Os bens culturais artísticos sempre estiveram em foco. Alguns episódios emblemáticos de subtração desses artefatos foram as dominações napoleônicas e as capturas feitas pelos exércitos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Os raptos das obras artísticas nesses períodos eram vistos como forma de diminuir a importância da identidade cultural do inimigo, e de elevar o domínio sobre ele (DAMASCENO, [s.a]).

A primeira grande repatriação de bens culturais ocorreu após um desses episódios, na Era Napoleônica. Esse período teve como característica notória a apropriação de bens culturais, levados dos territórios conquistados para enriquecimento do acervo do Musée Napoléon (hoje chamado de Museu do Louvre), em Paris (BISCHOFF, 2004). De acordo com o historiador Peter Burke (2010, doc. eletr.), “[...] o Louvre só pôde expor os objetos roubados por Napoleão por poucos anos: a queda de Napoleão, em 1815, levou à devolução dos artefatos”. Entretanto, muitos exemplares de seu acervo foram introduzidos em outros momentos por meios duvidosos, o que faz da instituição, ainda nos dias de hoje, um dos principais focos quando o assunto é pedidos de repatriação.

Nesse sentido, percebeu-se a necessidade da criação de normativas que fossem ratificadas por vários países e que inibissem condutas desse tipo no cenário mundial. O primeiro evento que se apropriou da discussão sobre a proteção aos bens culturais retirados ilicitamente do contexto de origem foi a Convenção de Haia, de 1899, seguida das Convenções de Haia de 1907 e 1954. De acordo com Costa (2018, p. 102), as Convenções de Haia e outras nacionais de seu período “[...] buscavam encontrar os meios para regular a guerra e proteger objetos e instituições”. É importante compreender o cenário internacional no momento desses eventos: os dois primeiros anteriores a eclosão da Primeira Guerra Mundial e o seguinte no período da Guerra Fria, que não proporcionou embate direto no território dos países líderes do confronto (Estados Unidos e Rússia), porém causou uma divisão administrativa, social, cultural e física em países como a Alemanha, a Coreia e o Vietnã.

Durante o evento de 1954 foram criados alguns protocolos que podem ser vistos no vídeo realizado pela UNESCO, denominado *“Cultural Heritage in Armed*

*Conflict: The 1954 Hague Conventions and its Two (1954 and 1999) Protocols*<sup>23</sup>. O primeiro artigo da convenção realizou uma definição do termo “bem cultural”, já buscando maior abrangência:

[...] bens móveis e imóveis (como monumentos, sítios arqueológicos e objetos de interesse histórico, artístico ou arqueológico); edifícios com o objetivo de conservar e expor os bens culturais móveis (como arquivos, bibliotecas e museus); e os “centros monumentais”, que possuam um número considerável de bens a serem preservados (CONVENÇÃO..., 1954, p. 08 - 09).

Após a Segunda Guerra Mundial, novas questões foram evidenciadas, caracterizando um movimento internacional de proteção aos bens culturais. Durante a década de 1970, um novo perigo estava sendo debatido: os eventos internacionais começaram a centrar forças em evitar o tráfico ilícito de bens culturais. Dessa forma, os países começaram a providenciar legislações locais específicas para a circulação e retirada de bens culturais do território nacional (DAMASCENO, [s.a]). Na sequência, em 1972, a convenção da UNESCO alargou sua definição de patrimônio e proteção, acrescentando o patrimônio natural. Nesse evento, o grande objetivo foi criar uma rede de ajuda internacional para a manutenção dos bens considerados de interesse mundial, que estavam em constante risco, fosse por falta de infraestrutura local para sua preservação ou por atentados e roubos (CONVENÇÃO..., 1972).

Subsequentemente, em 1978, foi organizado o Comitê Intergovernamental para a Promoção do Retorno dos Bens Culturais aos seus Países de Origem ou sua Restituição em caso de Apropriação Ilícita, ação de caráter consultivo para ajudar os Estados membros da UNESCO a debater e trazer possíveis soluções para esses impasses. Dessa forma, os Estados membros podem requerer acervos que tenham sido retirados ilicitamente de seus territórios.

Na contemporaneidade, um assunto em voga no cenário mundial são as reivindicações pós-coloniais de países que solicitam a devolução de seus patrimônios culturais, retirados dos territórios de origem devido a espólios de guerra, invasões, colonizações e tráficos ilícitos de bens culturais. De acordo com a historiadora e museóloga, pesquisadora do caso de repatriação das peças egípcias, Karine Costa, esse movimento possibilitaria a esses povos criarem suas próprias

---

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=mqdgj1aPHqs>. Acesso em: 29 jan, 2020.

narrativas perante a história mundial. “A perspectiva pós-colonial tensiona à crítica e à desconstrução de algumas narrativas naturalizadas, também na esfera do patrimônio cultural” (COSTA, 2018, p. 101). Muitos desses casos resultam em pedidos de repatriação ou restituição, que na maioria das vezes envolvem governos e instituições tradicionais museológicas.

É importante entendermos como foram compostas as coleções expostas nos grandes museus que apresentam artefatos da história mundial. Seus acervos museológicos são oriundos de doações, legados, transferências, compras e algumas vezes de circunstâncias ilegais, como espólios de guerra e saques, mais recorrentes antes das convenções mundiais de proteção. Essas aquisições ilícitas ocorrem comumente quando as instituições nem estiveram a par das informações da trajetória passada dos artefatos e os agregam às coleções sem a documentação devida sobre sua origem. Muitos museus de caráter enciclopédico adquiriram acervos ao longo dos anos sem saber da procedência das peças, embasados nas explorações arqueológicas e nas políticas de países colonialistas (COSTA, 2018).

Todavia, uma problemática na atualidade é a situação dos acordos internacionais que não são retroativos. Sendo assim, existe uma grande dificuldade em solucionar solicitações referentes a apropriações anteriores ao período de construção desses documentos, como é o caso da Grécia e do Egito. A concepção e o consenso sobre a ilegalidade das colonizações só ocorreram no cenário mundial após os anos 1960, com a adoção da Resolução das Nações Unidas sobre a descolonização. Por consequência, os objetos que saíram dos países anteriormente a esta data não necessariamente devem seguir as regras acordadas e ficam no “limbo internacional”, entre leis nacionais conflitantes. É senso comum entre a comunidade internacional de museus o desencorajamento da obtenção de acervo por tráfico ilegal ou meios pouco documentados. No entanto, deve-se reconhecer que esses objetos foram adquiridos em épocas passadas e são reflexo dos contextos sociais, geográficos e políticos de seu tempo (COSTA, 2018). Conforme Ferreira (2014, p.123), além das condições legais, há “[...] implícita a essa declaração [...] uma concepção em relação aos povos das ex-colônias de que não existe o interesse por parte deles no acesso à cultura e que seriam incapazes de fruir o mesmo”. Assim como foi declarado pelo ex-diretor do Museu Britânico, David Wilson, a respeito do pedido de repatriação grego, ele justificou que a população se esforça para estabelecer uma identidade nacional, quando são meramente um povo

“ex-colonial” (KYNOURGIOUPOULOU, [s.a.], fl.8). Dessa maneira, como afirma Costa:

Percebemos que as questões que envolvem a propriedade do patrimônio cultural, embora comumente proclamado como pertencente a todos os indivíduos, estão delimitadas por esferas e contextos bastante específicos, nos quais os museus são parte integrante. No que concerne à problemática da repatriação, a noção de propriedade cultural foi construída em associação direta com as esferas e relações de poder e domínio, vigentes em cada contexto de apropriação cultural. Aos objetos apropriados foram atribuídos diferentes significados que condiziam com o seu momento histórico, o que atualmente está sendo contestado pelo movimento da repatriação e da restituição, pois estes apontam para a inversão desses domínios já consolidados (COSTA, 2018, p. 116).

Atualmente o maior acordo internacional utilizado para o combate ao tráfico de bens culturais é a Convenção das Nações Unidas Contra o Crime Organizado Transnacional, também conhecida como Convenção de Palermo<sup>24</sup>, aprovada pela Assembleia Geral da ONU, que entrou em vigor em 2003. A convenção não trata especificamente dos crimes voltados ao patrimônio cultural, todavia, alguns artigos abrangem a possibilidade de proteção ao patrimônio, bens culturais religiosos, assim como obras de arte, dentro do contexto da cooperação internacional para efeitos de confisco. Além disso, o acordo traz alguns avanços importantes, como a “[...] tipificação criminal na legislação nacional de atos como a lavagem de dinheiro, a corrupção, a obstrução da justiça e a participação em grupos criminosos organizados” (DAMASCENO, [s.a], doc. eletr). No entanto, uma polêmica bastante discutida no bloco europeu é a burocratização e o engessamento que essas políticas causam para a movimentação das obras, sua saída do país de origem, divulgação e também intercâmbio cultural. Contudo, o tráfico de bens culturais está na atualidade ainda elencado como um dos principais no ranking mundial de crimes organizados, abaixo apenas do narcotráfico, tráfico de pessoas e animais.

Esta situação expõe uma grande problemática histórica, pertinente à circulação dos bens culturais, alertando que em muitos países da Europa existem legislações nacionais que limitam esse tipo de procedimento, com a finalidade de proteção ao patrimônio. Os acervos com pedidos de devolução dificilmente são transportados para outras instituições ou países, e quando feito isto, são

<sup>24</sup> BRASIL. **DECRETO Nº 5.015, DE 12 DE MARÇO DE 2004.** Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2004/decreto/d5015.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5015.htm). Acesso em: 29 jan. 2020.

acompanhados, documentados e vigiados, e raramente levados aos países que os reivindicam, seja pelo famoso roubo da Monalisa<sup>25</sup>, no Museu do Louvre, com especulações de motivos patrióticos, ou pelas facções de contrabando de antiguidades e objetos de arte. Regiões como o Oriente Médio, a América Latina e o continente Africano são alvos desse cenário e acabam por fornecer materiais vendidos nestes mercados ilegais.

Alguns países que compõem o Oriente Médio estão na mira do tráfico de bens culturais, de acordo com o arqueólogo Sam Hardy, especialista em tráfico ilícito de antiguidades. Em entrevista para o El País, ele relatou que "[...] as redes criminosas e as máfias estão explorando o caos para saquear e roubar. Grupos armados estão saqueando peças e contrabandeando-as para financiar a compra de armas ou diretamente para trocá-las por elas" (MARTÍNEZ, 2019, doc. eletr.).

Esses eventos também foram fundamentais para o pensamento desenvolvido na criação das conhecidas “cartas patrimoniais”, sendo a primeira delas de 1933, a Carta de Atenas<sup>26</sup>, realizada durante uma assembleia do Congresso Internacional da Arquitetura Moderna – CIAM. O documento já versa sobre a importância da criação de uma legislação em prol da salvaguarda do patrimônio cultural: “os valores arquitetônicos devem ser salvaguardados (edifícios isolados ou conjuntos urbanos)”; “serão salvaguardados se constituem a expressão de uma cultura anterior e se correspondem a um interesse geral...” (CARTA DE ATENAS, 1933, p. 25).

Conforme citado anteriormente, esses eventos e discussões no cenário mundial foram fundamentais para a criação de leis nos diferentes países. Cada país desenvolve sua própria legislação para tutelar os cuidados com os bens culturais. No caso brasileiro, é o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937<sup>27</sup>, que organiza a proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional, regulamentando o tombamento dos bens materiais. Assim, estes devem ser inseridos em um dos 04 livros tomo: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas Artes; e Livro do Tombo das Artes Aplicadas. Conforme Carvalho (2011, p.118), a Lei Federal determina “[...] o sujeito de controle do patrimônio histórico. O instituto do tombamento surge para dar ao

<sup>25</sup> Mais informações sobre a história do roubo da Mona Lisa estão descritas nas páginas 56 - 58, desta pesquisa.

<sup>26</sup> **CARTA DE ATENAS.** Novembro de 1933. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>. Acesso em: 28 de jan. de 2020.

<sup>27</sup> **BRASIL. DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937.** Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm). Acesso em: 27 de jan. de 2020.



Estado o direito de proceder ao tombamento de bens de particulares”, no entanto, ele não altera necessariamente a posse do bem, procede apenas com a proibição de sua destruição.

Em 2000 foi elaborada a Lei de Registro de Bens Culturais Imateriais, a partir do Decreto Nº 3.551, de 4 de agosto de 2000<sup>28</sup>, que traz uma nova dinâmica para a documentação e proteção ao patrimônio cultural. Estes podem ser registrados em 04 outros livros: Livro do Registro dos Saberes; Livro de Registro das Celebrações; Livro de Registro das Formas de Expressão; e Livro de Registro de Lugares. Posteriormente, tanto o recurso de tombamento como o de registro de bens culturais foram elaborados e aplicados para a esfera regional e local.

Outro documento importante, influenciado pelos debates de seu tempo, foi o Código de Ética para Museus, realizado na 15ª Assembleia Geral do ICOM, em 1986, na Argentina, posteriormente sendo alterado em 2001 e 2004. O Código orienta a conduta esperada do profissional do campo. De acordo com Costa (2018), os museus devem preservar e promover o seu patrimônio, seja ele natural, cultural, científico, material ou imaterial. Sendo assim, “[...] a noção de gestão é inerente a este dever público e implica zelar pela legitimidade da propriedade desses acervos, por sua permanência, documentação, acessibilidade” (ICOM, 2010, p. 19 - 20). Em consonância, existem dois artigos no Código que remetem a essas preocupações:

4.5. Exposição de objetos de procedência desconhecida: Os museus devem evitar mostrar ou utilizar objetos de origem duvidosa ou sem procedência atestada. Devem estar cientes de que a exposição ou utilização destes objetos podem ser consideradas como uma validação encorajadora do tráfico de bens culturais (CÓDIGO..., 2008, fl. 22).

8.5. Tráfico: Os profissionais de museus não devem jamais contribuir, direta ou indiretamente, para o tráfico ou comércio ilícito de bens naturais e culturais (CÓDIGO..., 2008, fl. 27).

Além disso, nesse documento, questões como a aquisição de acervos museológicos são observadas, identificando esse como um procedimento que deve ser estudado minuciosamente, para identificar se as peças não foram compradas ou exportadas ilegalmente, anteriormente. Dessa forma, teoricamente, todo acervo deve ser amparado por uma documentação completa e bastante rígida de sua trajetória. Infelizmente, esta não é a realidade da maioria dos museus. Em muitos

---

<sup>28</sup> BRASIL. **DECRETO Nº 3.551, DE 4 DE AGOSTO DE 2000.** Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm). Acesso em: 29 jan. 2020.

casos que envolvem repatriação e restituição, essa documentação é inexistente ou incompleta, sem provas concretas, nem da parte do requerente, nem das instituições que reclamam a posse legítima do artefato (COSTA, 2018).

Nesse contexto, é importante ressaltar a importância das ações da Polícia Federal, pois ainda vivemos a triste realidade de roubos aos acervos musealizados. Em 2017, o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM divulgou uma ação em parceria com a Polícia Federal pela busca e apreensão de bens culturais desaparecidos nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. A busca contou com o auxílio da equipe de servidores do Museu Imperial de Petrópolis/RJ. Coube aos seus profissionais o acompanhamento e a fiscalização das embalagens e do transporte dos objetos apreendidos. A missão visou à apreensão de obras que integravam a Coleção Geyer, doada ao Museu Imperial em 1999, que vem sendo investigada desde 2014 pela Polícia Federal. São contabilizados cerca de 120 itens cadastrados no sistema de bens musealizados desaparecidos<sup>29</sup> (ASCOM/IBRAM, 2017). Esse sistema deveria ser conhecido por todos os gestores de museus, para assim contarem com uma vigilância mais efetiva e com ações que auxiliem as buscas da polícia.

Nas últimas décadas, a ONU e a UNESCO apresentaram crescente apelo internacional em favor dos processos de repatriação, junto a órgãos governamentais, intelectuais engajados e a própria população, que torna-se um importante agente responsável pela tomada de conscientização da importância da preservação cultural. Esse engajamento se opõe ao discurso de incapacidade política, econômica, social ou cultural, como condição para impossibilitar nações de preservar e transmitir ao mundo o seu próprio passado através de sua cultura material, possibilitando uma nova versão histórica em tempos de descolonização, movimento importante nos processos políticos e de reparação histórica na atualidade (COSTA, 2018).

A evasão no cenário internacional de bens culturais fez com que o Conselho Internacional dos Museus (ICOM) passasse a desenvolver um mapa do patrimônio cultural em risco. Esse dossiê é nomeado de *Red List*. Em várias edições, são apresentados estudos de bens em vulnerabilidade ou que estão sendo reivindicados

---

<sup>29</sup> Portal para consulta de bens musealizados desaparecidos. Disponível em: [http://sca.ibram.gov.br/cbd\\_publico/](http://sca.ibram.gov.br/cbd_publico/). Acesso em: 28 de jan. de 2020.

pelos países de origem. Essas cartilhas também trazem orientações para os agentes do campo (ALVIM, 2018). O objetivo principal é que a polícia, as instituições museológicas, os antiquários e os leilões possam ter acesso a este material e ajudem a divulgá-lo enquanto agentes contra o tráfico, principalmente em alfândegas e aduanas (COSTA, 2018). Alguns objetos famosos pertencentes a estas listas são:

[...] o busto de Nefertiti, reivindicado pelo Egito; os bronzes de Benin exigidos pela Nigéria; e, recentemente, o “Cilindro de Ciro”, do século XI a.C., que abalou as relações entre o Irã e a Inglaterra – a peça babilônica considerada o mais ancestral documento existente sobre direitos humanos (REALI; REALI, 2012, doc. eletr).

Apesar de pouco divulgado, o Brasil tem artefatos arqueológicos que integram a *Red List Latino Americana*<sup>30</sup> de objetos visados para o tráfico. São exemplares dessa lista as urnas amazônicas, localizadas na região norte do país. Assim, é interessante que todas as alfândegas, agentes aduaneiros, casas de leilões e museus tenham esse documento e possam assim vetar o transporte indevido e ilícito de bens. Atualmente, há 17 listas<sup>31</sup>, que apresentam acervos do Afeganistão, da Colômbia, do Egito, da Síria, do Iraque, do Peru, entre outros. Conforme Maria Ignez Mantovani Franco, presidente do Conselho de Administração do ICOM no Brasil, o Brasil estaria elaborando sua lista para divulgação internacional, que iria compor três diferentes categorias: “itens arqueológicos, fósseis e peças do Barroco” (ALVIM, 2018, doc. eletr.). A lista deveria ter sido divulgada ainda no ano de 2018. No entanto, com a mudança do Governo Federal, mudanças de cargos, aplicação de novas políticas e extinção de setores, departamentos, secretarias e ministérios, a lista ainda não foi liberada para o acesso público.

Cabe lembrar que novas iniciativas são lançadas no contexto internacional. Um exemplo foi a operação iniciada em 2014, fruto de uma parceria entre a UNESCO e a União Européia, com o objetivo de travar a perda do patrimônio cultural na Síria. A ação propôs “[...] reforçar a assistência técnica, as capacidades das partes interessadas nacionais e dos beneficiários, incluindo a formação da polícia e dos funcionários das alfândegas na Síria e nos países adjacentes” (DAMASCENO, [s.a], doc. eletr.), caso a ser apresentado com mais detalhes no

<sup>30</sup> **RED LIST OF LATIN AMERICAN CULTURAL OBJECTS AT RISK.** Disponível em: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/06/RL\\_LatinAmerica.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/06/RL_LatinAmerica.pdf). Acesso em: 27 de jan. de 2020.

<sup>31</sup> Link de acesso para todas as listas em inglês. Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/red-lists/?material=&type=&country=>. Acesso em: 27 de jan. de 2020.

próximo capítulo.

A concisa história da trajetória da proteção aos bens culturais mundiais aqui apresentada, aproxima o debate proposto por esta investigação do contexto nacional, possibilitando entrelaçar a temática e observar suas influências na construção de novos recursos e aparatos para a salvaguarda do patrimônio cultural. Possibilita também o entendimento da complexidade da resolução de casos com características completamente singulares, envolvendo nações com legislações diversas, como será mais bem exemplificado a seguir.

### **3.1 Casos contemporâneos: novos posicionamentos**

Este subcapítulo apresenta casos de repatriação que estão ocorrendo pelo mundo, evidenciando que a temática desta pesquisa é uma problemática atual e explicitando que a criação de novas instituições museológicas vem sendo uma das soluções encontradas para as devoluções dos acervos.

Os processos de restituição são devoluções de um objeto para um grupo que pertence ao território original deste objeto. Essas devoluções costumam acontecer principalmente com peças de origem indígenas e objetos etnográficos. Entretanto, a crescente defesa da importância desses artefatos como patrimônios culturais pertencentes à humanidade acaba por retirar esses objetos de seu espaço de uso e reconfigurá-los em ambientes museais. Esses posicionamentos são constantemente questionados, uma vez que a maioria desses objetos são sagrados para suas culturas e têm fins ritualísticos, pertencentes a comunidades que ainda têm descendentes vivos. Esse foi o caso do machado cerimonial de pedra (Figura 04), devolvido pelo Museu Paulista aos índios Krahô. O processo iniciou em 1986, tendo duração de três anos até a entrega oficial do objeto. A instituição museológica propôs uma cerimônia para devolução do artefato para a tribo (BORGES; BOTELHO, 2010).

**Figura 3 - Cerimônia de restituição do machado cerimonial de pedra**



Foto: Alfredo Rizzuti, 1986. Fonte: BORGES; BOTELHO, 2010, fl.10.

No viés da repatriação, o Brasil já protagonizou algumas pautas que obtiveram pouca divulgação internacional, como o caso do pedido de devolução do Manto Tupinambá (Figura 05), que está sob posse do Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhague. O artefato foi apresentado durante a exposição “Redescobrimto: Brasil 500 Anos e mais”, realizada em São Paulo, em 2000. Os representantes do Tupinambá da Bahia reivindicaram a devolução da peça, todavia foi argumentado que a tribo não teria condições para realizar a salvaguarda do objeto e nenhuma instituição museológica do país se responsabilizou pela segurança e conservação do exemplar. Logo, a solução do impasse foi a permanência do objeto na Dinamarca (BORGES; BOTELHO, 2010).

**Figura 4 - Manto de plumas Tupinambá**



Fonte: Acervo digital<sup>32</sup>.

Outra situação que rendeu grande debate e repercussão foi o destino da tela de Tarsila do Amaral, o *Abaporu* (Figura 06), obra emblemática do modernismo brasileiro. De acordo com a avaliação da museóloga Maria Ignez Mantovani Franco, "[...] quando o *Abaporu* [...] foi para o MALBA (Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, na Argentina), [...] muitas pessoas foram contra. Mas eu acho que aquele é um museu latino-americano, então ter uma peça expressiva ali é significativo" (ALVIM, 2018, doc. eletr.).

A obra pertence ao empresário argentino Eduardo Costantini e foi comprada em um leilão pelo valor de US\$ 1,4 milhão. A tela recebe local de destaque no MALBA, instituição fundada pelo colecionador. O empresário alega que, no ano de 2011, durante um empréstimo para o Brasil, propôs para a presidenta Dilma Rousseff a criação de uma sede brasileira do MALBA, assim poderia ceder a peça para a nova instituição. Seria necessária a junção de um grupo de empresários brasileiros para fundá-la, no entanto não houve resposta sobre a proposta (WEISS, 2014). A obra retornou ao país por meio de empréstimos em mais duas ocasiões na

---

<sup>32</sup> Acervo digital. Disponível em <http://osheroisdobrasil.com.br/contexto-historico/tupinambas/attachment/14-manto-tupinamba/>. Acesso em: 24 de nov. de 2017.

última década: durante os Jogos Olímpicos de 2016, no Museu de Arte do Rio – MAR, no Rio de Janeiro, com a exposição "A cor do Brasil" (JANSEN, 2016); e em 2019 na exposição "Tarsila Popular", no Museu de Arte de São Paulo - MASP, em São Paulo ("ABAPORU"..., 2019).

**Figura 5 - O Abaporu**



Fonte: Acervo digital<sup>33</sup>.

De forma análoga, podemos pensar no caso da obra de arte mais conhecida do mundo, a *Monalisa* ou “*A Gioconda*” (Figura 07), como é chamada pelos italianos. Ela pertence ao acervo do Museu do Louvre, o que atualmente vem causando tensões, principalmente pelo fato das constantes negações de empréstimo à Itália.

A tela foi pintada por Leonardo Da Vinci, um dos mais importantes pintores renascentistas italiano, contudo, no período do nascimento do artista, o país não estava unificado, o que proporciona alguns questionamentos sobre sua real

<sup>33</sup> Acervo digital. Disponível em: [https://ichef.bbci.co.uk/news/660/cpsprodpb/1251F/production/\\_106293057\\_525769e3-ee92-45f0-8f05-c6d154dcca7b.jpg](https://ichef.bbci.co.uk/news/660/cpsprodpb/1251F/production/_106293057_525769e3-ee92-45f0-8f05-c6d154dcca7b.jpg). Acesso em: 30 de jan. de 2020.

nacionalidade. Quando o artista foi contratado pela corte francesa, trouxe a obra consigo para a França. Após sua morte, o Rei Francisco I da França a comprou e a expôs nos salões do Palácio de Versalhes e posteriormente no Louvre.

**Figura 6 – Mona Lisa ou A Gioconda**



Fonte: Acervo digital<sup>34</sup>.

Em 1911, a Monalisa foi roubada por um funcionário do Museu do Louvre, Vincenzo Peruggia. Ele conhecia o frágil sistema de segurança da instituição e tinha sido da equipe que instalou o vidro que protegia a obra. A tela retornou em 1913 para o museu, após ter sido encontrada na Itália. Posteriormente à sua captura, uma das hipóteses foi que Peruggia teria motivação patriótica para realizar o roubo – ele pensava que Napoleão havia roubado a pintura da Itália e que sua missão era levá-la de volta para casa, o que não era uma verdade, já que a obra em questão havia sido comprada pelo rei da França. O furto tornou-se assunto de Estado e despertou discussões apaixonadas na mídia francesa. Foi assim que a Monalisa tornou-se a

---

<sup>34</sup> Acervo digital. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ec/Mona\\_Lisa%2C\\_by\\_Leonardo\\_da\\_Vinci%2C\\_from\\_C2RMF\\_retouched.jpg/200px-Mona\\_Lisa%2C\\_by\\_Leonardo\\_da\\_Vinci%2C\\_from\\_C2RMF\\_retouched.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ec/Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vinci%2C_from_C2RMF_retouched.jpg/200px-Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vinci%2C_from_C2RMF_retouched.jpg). Acesso em: 30 de jan. de 2020.



tela mais famosa do mundo (SORREL-DEJERIN, 2013).

Em 2011, a Itália começou uma campanha juntando assinaturas e enviando cartas ao Ministro da Cultura francês e ao diretor do Louvre, solicitando o empréstimo da obra por algumas semanas. O objetivo era comemorar o centenário da descoberta da pintura em Florença, em 1913, após ela ter sido roubada, uma comemoração bastante estranha, que com certeza causaria algum mal-estar aos franceses. O pedido foi negado, e a obra, desde sua volta ao Museu do Louvre, não pisou mais em solo italiano (EFE, 2013).

Outra polêmica surgiu em 2019, quando o Museu do Louvre divulgou que realizaria uma exposição em homenagem aos 500 anos da morte de Leonardo Da Vinci. Em 2018, algumas mídias divulgaram que o governo italiano de extrema direita teria interesse em cancelar um acordo com os franceses. Esta negociação estava baseada na troca de algumas obras do Rafael, pertencentes ao acervo francês, para o evento de 500 anos de sua morte, completos em 2020 e que seria realizado na Itália. Em defesa, apesar de nenhuma publicação direta do Museu, as duas nações teriam interesse em comemorar este artista, assim a gestão do Louvre teve o cuidado de propor agendas não concorrentes, dando prioridade aos italianos. O Museu do Louvre entende-se legítimo para propor essa mostra, pois é a instituição que mais detém obras do artista em seu acervo. O ex-ministro francês Frédéric Mitterrand fez fortes críticas à decisão dos italianos em insistir no pedido de empréstimo. Para ele, se a “[...] questão da nacionalidade começar a ser determinante para os empréstimos entre os museus, os impasses vão se proliferar” (REDE GAZETA, 2018, doc. eletr).

Alguns grupos, como a Associação Itália Nostra, tentaram impedir os empréstimos das obras de Leonardo Da Vinci ao museu de Paris. No entanto, o Tribunal Administrativo Regional do Vêneto rejeitou o recurso. O argumento da decisão do tribunal partiu da "notável importância global da exposição, à aspiração do país em maximizar seu potencial de sua herança, bem como o valor da cooperação e do intercâmbio entre Estados" (CONJUR, 2019, doc. eletr). Dessa forma, o assunto foi encerrado, mesmo ainda causando certo ruído na comunidade internacional.

O Brasil também apresenta casos em que é o alvo de reivindicações, como o pedido paraguaio pela repatriação do Canhão El Cristiano. O artefato é símbolo da Guerra do Paraguai, obtido como um troféu de guerra. Apesar do histórico pedido de

repatriação, ele ainda não foi devolvido e atualmente pertence ao acervo do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro.

Há ainda outros casos pouco divulgados, como a reivindicação dos herdeiros do colecionador, judeu, alemão, Oscar Wassermann, perseguido durante a Segunda Guerra Mundial. Os familiares solicitam a devolução da pintura *O Casamento Desigual* (Figura 08), de autoria atribuída a um seguidor do artista flamengo Quentin Metsys, e uma coleção de esculturas em bronze do francês Edgar Degas, pertencentes ao atual acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), casos pouco debatidos e que colocam o Brasil como detentor de peças reivindicadas (ALVIM, 2018; MOLINA, 2014). Esses são apenas alguns casos que exemplificam a importância de debates, no âmbito mundial, que venham a sugerir medidas sobre pedidos de repatriação, para serem utilizadas em outras escalas, seja regionais ou locais.

**Figura 7 - Pintura O Casamento Desigual**



Fonte: Acervo digital<sup>35</sup>.

Considerado um dos maiores casos de saques sistemáticos de bens culturais, os nazistas, durante a Segunda Guerra Mundial, realizaram o segundo maior confisco da história cometido contra as coleções pertencentes aos judeus. Um dos

<sup>35</sup> Acervo digital. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Casamento\\_Desigual#/media/Ficheiro:Quentin\\_Metsys\\_-\\_O\\_Casamento\\_Desigual.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Casamento_Desigual#/media/Ficheiro:Quentin_Metsys_-_O_Casamento_Desigual.jpg). Acesso em: 29 de jan. de 2020.

casos conhecidos do período foi o da coleção da família Rothschild, dinastia aristocrática de banqueiros e industriais de Paris. A família mantinha uma grande coleção que estava visada como de interesse pelo governo nazista. Muitas famílias preocupadas com a preservação de suas coleções particulares enviavam seus acervos para propriedades do interior ou para amigos não judeus. Os Rothschild, com o objetivo de proteger suas coleções, encaminharam algumas peças ao Museu do Louvre. O diretor da instituição no período, Jacques Jaujard, falsificou os documentos de doação, colocando datas anteriores à declaração da guerra, pois mesmo que o território fosse dominado por alemães, os objetos não poderiam sair dos museus nacionais. Após este episódio, parte da família conseguiu emigrar para os Estados Unidos e Canadá (FELICIANO, 2013).

Em 1940, contra as políticas de guerra já existentes, o governo nazista emitiu uma ordem que cancelava as cessões ao Estado francês. Dessa forma, os herdeiros da família começaram a ser perseguidos, tiveram suas nacionalidades e bens confiscados, algumas peças foram encontradas em casas de conhecidos da família e outras em depósitos provincianos do Museu do Louvre. O responsável por essa missão foi Alfred Rosenberg. Após a obtenção quase integral da coleção, as peças foram enviadas em caixotes para Goering e Hittler em Berlim (FELICIANO, 2013). Todavia, houve consequências. Essas apropriações foram julgadas pelo Tribunal de Nuremberg<sup>36</sup>, que, conforme Bischoff (2004, p.280), “[...] impulsionou a evolução da proteção internacional do patrimônio cultural, com o julgamento e a condenação de Alfred Rosenberg”, que foi sentenciado ao enforcamento por graves crimes de guerra, dentre eles ofensas contra a propriedade cultural.

Para o professor da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Ivan Coelho de Sá, é evidente a importância da musealização de algumas peças por países europeus, como o caso da Pedra de Roseta, que possibilitou decifrar o conteúdo e o conhecimento dos textos egípcios para o mundo (DIAS, 2011). No entanto, o professor alerta que:

---

<sup>36</sup> “Foi uma experiência extremamente dolorosa para os advogados alemães a defesa de seus clientes, acusados perante o Tribunal de Nuremberg de graves crimes de guerra. Advogar perante o Tribunal dos vencedores em favor dos vencidos era tarefa hercúlea de heróis, pois a Alemanha vencida na Segunda Guerra Mundial estava submetida aos aliados, que instituíram o Tribunal de Nuremberg para julgar os vencidos de guerra”. Alguns do réus deste tribunal e suas sentenças: “As sentenças impostas pelo Tribunal Militar Internacional de Nuremberg foram as seguintes: Goering (morte), Hess (prisão perpétua), Ribbentrop (morte), Keitel (morte), Kaltenbruner (morte), Rosenberg (morte), Frank (morte), Frick (morte), Streicher (morte), Funk (prisão perpétua), Schirach (20 anos de prisão), Schacht (absolvição), Donitz (10 anos de prisão), Raeder (prisão perpétua), Sanckel (morte), Jodl (morte), Borman (morte), Papen (absolvição), Seyss-Ingurart (morte), Speer (20 anos de prisão), Neurath (15 anos de prisão) e Fritzche (absolvição)”. Disponível em: <http://www.oabsp.org.br/sobre-oabsp/grandes-causas/o-tribunal-de-nuremberg>. Acesso em: 15 de out. de 2017.

Os bens culturais, ao serem retirados de seus sítios, sofreram inúmeras barbaridades e mesmo posteriormente, foram submetidos a intervenções inadequadas de conservação e de restauração. Exemplo disto são as métopas e outros elementos de mármore do Parthenon que sofreram processos de limpeza que os deixaram totalmente brancos, descaracterizando-os definitivamente. Mas, sem dúvida, o argumento europeu da preservação é forte e só pode ser contestado na mesma altura, ou seja, o Egito tem que oferecer as mesmas condições de conservação para os acervos que são reivindicados (DIAS, 2011, doc. eletr.).

Para este autor, a questão não é o esvaziamento dos museus com a devolução total destes bens, mas “[...] deve [haver] um processo consciente e cuidadoso, apoiado em documentação e legislação adequadas” (DIAS, 2011, doc. eletr.). Além disso, é necessário seguir normas de conservação para o acondicionamento e transporte das peças.

Atualmente, um passeio por um museu enciclopédico seria equivalente a dar uma volta ao mundo em algumas horas. O Museu Britânico é a instituição mais visitada do Reino Unido, no entanto, o grande apelo para o alto número de visitantes é seu acervo egípcio, grego e romano. A exposição dessa tipologia de museu tem a intenção de apresentar espaços cheios, coleções completas, a partir de uma narrativa universal, apresentando exemplares pertencentes a todos os cantos do mundo. Dessa forma, cabe o questionamento, conforme Martínez (2019, doc. eletr.): “O que seria dos grandes museus europeus se começassem a devolver a arte saqueada no passado para os seus países de origem?”.

Algumas instituições já começaram a dar passos em direção a políticas de repatriação de bens, como é o caso do Rijksmuseum, de Amsterdã, que planeja realizar a devolução de peças frutos de espólios coloniais no Sri Lanka e na Indonésia. Essas medidas vêm ao encontro da reflexão do arqueólogo Sam Hardy, que afirma que essas “[...] antiguidades extraídas de forma ilícitas, como expedições de punição e colonização, são uma intolerável perpetuação da violência colonialista” (MARTÍNEZ, 2019, doc. eletr.).

O continente africano vem ganhando protagonismo no cenário da repatriação mundial. Por muitos séculos, o continente foi explorado por colônias européias, o que permitiu uma grande apropriação de bens culturais. Além da posse dos objetos, as narrativas atualmente também são reivindicadas: “O poder de selecionar, nomear e decidir o significado desses itens faz dos europeus os ‘autores’ da história africana (e isso deve mudar)” (WOLDEYES, 2019, doc. eletr.), visto que tal circunstância

perpetua discursos estereotipados das nações africanas. Alguns museus europeus começaram a refletir sobre essa desconfortável história de violência colonial, todavia, a política do Reino Unido não parece declinar da posse dos tesouros estrangeiros.

Em 2018, o presidente Emmanuel Macron, da França, iniciou uma política de devolução de artefatos artísticos às nações africanas, exemplares retirados de seus territórios de origem durante as colonizações francesas. As nações que devem ter suas peças restituídas são Mali, Benim, Nigéria, Senegal, Etiópia e Camarões<sup>37</sup>.

No entanto, ainda no cenário mundial, são muitos os casos não solucionados, como, por exemplo, o pedido da Angola para a repatriação de esculturas que estão em Portugal (MARTÍNEZ, 2019). Um exemplo importante desse patrimônio são os manuscritos de Geez, totalizando 15 tabots espoliados durante a Batalha de Magdala, em 1868, pelos ingleses. Os tabots são objetos religiosos utilizados por Igrejas Ortodoxas Tewahido da Etiópia. Podem ser tocados apenas por padres e não devem ser exibidos em público (WOLDEYES, 2019), porém não é assim que são conduzidos nas instituições britânicas às quais atualmente pertencem.

Os argumentos para a permanência desses acervos continuam há décadas sendo os mesmos: as instituições detentoras das peças se consideram “guardiões e conservadores dos tesouros culturais e naturais da humanidade” (WOLDEYES, 2019, doc. eletr.). Entretanto, esse posicionamento demonstra a percepção de que países como a Etiópia, Egito e Grécia não seriam confiáveis para preservar bens que fazem parte de uma herança cultural mundial.

Nesse âmbito, existem algumas tentativas de exibição de peças africanas com narrativas mais sensíveis. O Museu da África Belga, por exemplo, realizou algumas modificações na sua construção expográfica com o intuito de rever sua narrativa racista e neocolonial. Essas novas narrativas só fazem esses museus parecerem mais progressistas e relevantes no cenário globalizado, dado o crescente debate em torno de questões sobre a descolonialidade. Outra tática dessas instituições é divulgar que estão sendo realizadas as digitalizações dos acervos.

---

<sup>37</sup> A oposição entre ingleses e franceses por uma hegemonia cultural e intelectual sempre foi uma questão histórica. As teorias filosóficas, artísticas, entre outras, muitas vezes apresentaram pontos de vista diferentes. Na Museologia, temos uma vertente de pensamento chamada francófona e outra anglosaxã. Da mesma forma, na restauração, em seu surgimento tivemos dois intelectuais proeminentes, John Ruskin (inglês) e Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (francês), para exemplificar apenas alguns casos, de posturas intelectuais divergentes. Dessa forma, não seria diferente no âmbito da discussão sobre repatriação, em se tratando dos dois países que mais possuem pedidos de devolução de objetos. É necessário um pensamento adequado às discussões contemporâneas e, dessa forma, o governo francês desponta com projetos de intencionalidade de devoluções.

Assim, teoricamente, a população mundial poderia ter acesso a eles. Contudo, as traduções dos textos são feitas sempre para idiomas europeus, e só nações com conexão à internet podem ter acesso. Para os demais casos, a única forma de conhecer os acervos é visitando os locais de guarda ou tendo permissão enquanto pesquisador. Ressalta-se que o restabelecimento dessas coleções aos territórios originais significa restituir aos africanos a posição de agentes e produtores da sua própria história e patrimônio cultural (Idem, 2019).

Outro caso emblemático africano, que envolve diferentes instituições museais internacionais, é a devolução das peças egípcias. O arqueólogo e defensor da repatriação egípcia Zahi Hawass solicitou ao Museu Neues, em Berlim, a devolução do busto da Rainha Nefertiti. No entanto, o pedido foi negado, mesmo sendo anterior aos protestos contra o governo egípcio, em 2011. Também incorporam a *Red List* do Egito a Pedra de Roseta e o busto de Ramsés II (ambos estão em museus em Londres); a máscara do Príncipe Kanefer e estátuas de dois arquitetos das pirâmides (estão nos EUA); e o Zodíaco de Dendera (está no Museu do Louvre) (DIAS, 2011).

Para evitar o tráfico, em função do histórico da região, o Egito elaborou a Lei Nacional de Propriedade Roubada (NSPA), de modo a impedir que mais artefatos sejam retirados de seu território. Como exemplo, Costa (2018) explica que a partir das leis locais foi possível condenar o ex-presidente da Associação Nacional dos Comerciantes em Arte Antiga, Oriental e Primitiva, Frederick Schultz, por tráfico ilícito de antiguidades. Sua pena final foi a prisão por 33 meses, uma multa de 50 mil dólares e a devolução de uma peça de baixo relevo (Idem, 2018).

Outro exemplo dirigido ao Reino Unido é a solicitação da Governadora da Ilha de Páscoa, Tarita Alarcón Rapu, pela devolução dos Moáis presentes há mais de 150 anos na coleção do Museu Britânico. O objeto solicitado é uma escultura de pedra, figura de Hoa Hakananai'a'a, de 2,4 metros de altura, com símbolos Tangata Manu entalhados. Dos 13 exemplares que estão fora do país, este é considerado o mais importante, tendo sido subtraído da região em circunstâncias questionáveis, por navegantes europeus. O Governo Chileno esperava sensibilizar a instituição, assim como outros museus na França e nos Estados Unidos (VELARDE, 2018). Conforme o Ministro de Bens Nacionais no Chile, Felipe Ward:

Em várias ocasiões, o retorno do moái foi solicitado, embora não

formalmente. As autoridades do museu, no entanto, sempre responderam que o moái é melhor em Londres do que em qualquer outro lugar<sup>38</sup> (VELARDE, 2018, doc. eletr) [tradução livre].

**Figura 8 – Moái da Ilha de Páscoa**



Fonte: Acervo digital<sup>39</sup>.

Desde 1992, a Ilha de Páscoa é declarada Patrimônio Mundial pela UNESCO. A devolução dessas peças ao povo Rapa Nui seria um símbolo importante de reparação da triste história do furto dos elementos culturais dessa região. Nos últimos anos, algumas normas internas da Ilha sofreram mudanças, devido ao grande número de visitas, totalizando, em 2017, 120 mil turistas. Essa crescente quantidade de visitantes vem causando impactos na conservação dos bens e do ambiente. Um estudo demonstrou que o contínuo aumento das visitas provocaria o fechamento da Ilha em 2023. Se esta tendência for concretizada, seria uma mudança péssima para a economia gerada em torno desse atrativo cultural (VELARDE, 2018).

Comumente, os museus londrinos recebem reivindicações de devoluções de quase todos os continentes: Benin, Iraque, Chile, Egito, Turquia e Grécia são

---

<sup>38</sup> “En varias ocasiones se ha pedido el retorno del moái, aunque no de manera formal. Las autoridades del museo, sin embargo, siempre respondían que el moái está mejor en Londres que en cualquier otro lado”.

<sup>39</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://intriper1.kinsta.cloud/chile-reclama-el-moai-de-la-isla-de-pascua-que-actualmente-exhibe-el-museo-britanico/>. Acesso em: 20 de jan. de 2020.

apenas alguns dos países solicitantes nesse cenário. São tantas as manifestações e petições para essas devoluções, que a partir de outubro de 2018, os museus londrinos iniciaram uma série de palestras mensais que explicam a origem de muitos de seus acervos, para demonstrar à população que suas coleções não são resultado de saques (MARTÍNEZ, 2019). As instituições que detêm essas coleções continuam argumentando que o transporte das obras poderia causar danos aos bens e que as nações não teriam as condições ideais para conservá-las e expô-las ao mundo.

Acompanhando esse movimento de criar novas instituições museológicas para guarda das coleções reivindicadas, o caso a seguir ocorreu entre o Peru e os Estados Unidos, e resultou na devolução de algumas peças dos sítios arqueológicos de Machu Picchu e na criação de uma nova instituição museológica e centro de pesquisa no país de origem da coleção.

Em 2008, a Universidade de Yale aceitou devolver peças que eram de propriedade dos peruanos. Todavia, “[...] ditou regras e impôs inúmeras condições, entre elas a construção de um museu, a escolha do seu curador e a formação de um centro de pesquisas”, relatou o arqueólogo Luis Lumbreras, diretor das pesquisas do Centro Arqueológico Peruano Chavín de Huántar (REALI; REALI, 2012, doc. eletr.). Embora desde 1822 exista uma legislação nacional que proíba a saída de antiguidades do país, as escavações realizadas por Hiram Bingham, em 1911, explorador e político responsável pela descoberta dos assentamentos incas em Machu Picchu, receberam autorização do governo. Assim, os artefatos foram retirados do país e conduzidos aos Estados Unidos. Portanto, diferente da maior parte dos casos de pedidos de restituição, este não se configura como uma pilhagem ou contrabando (Idem, 2012).

Entende-se que a responsabilidade pela demora para a devolução das peças seja devida aos museólogos de Yale, que realizavam a salvaguarda da coleção. É importante ressaltar que, na primeira metade do século XX, não havia cursos de formação de arqueólogos na América Latina. No Brasil, o primeiro curso de formação em nível de graduação surgiu já no século XXI. Assim, personagens históricos como Hiram Bingham, dentro de seu contexto, não são culpados da usurpação dos bens (REALI; REALI, 2012).

Sobre a descoberta e posse das peças, a localização da cidade sagrada dos Incas já não era há muito tempo segredo para muitos peruanos. As primeiras escavações evidenciaram que vários caçadores de relíquias locais já haviam



passado pela cidade. Ela já havia sido citada em mapas e também em correspondências enviadas à National Geographic Society, instituição que patrocinou as escavações da cidade perdida de 1912 a 1915. No entanto, a cidade só entrou no panorama internacional após os relatos publicados na revista National Geographic, por Bingham, em 1913 (REALI; REALI, 2012).

A proposta da nova instituição Museo Machu Picchu – Casa Concha<sup>40</sup> (Figura 10), vinculado à Universidad Nacional de San Antonio Abad Del Cusco, traz uma medida histórica reparadora: “Os fios condutores da exposição são múltiplos e recuperam a história da construção da cidade ritualística de Machupicchu pelo imperador Pachakuti, sua importância religiosa, e finalizam com a redescoberta por Bingham” (REALI; REALI, 2012. doc. eletr.). Conforme o pesquisador, antropólogo e curador do Museu José Balena, a presença das peças em Cusco proporciona maior encantamento ao visitante, pois estão próximas à sua cultura de origem, contando a história de vida dos personagens históricos daqueles espaços (REALI; REALI, 2012).

---

<sup>40</sup> Site do Museu. Disponível em: <https://www.museomachupicchu.com/>. Acesso em: 10 de jan. de 2020.

**Figura 9 – Fachada do Museu Machu Picchu – Casa Concha**



Fonte: Acervo Digital<sup>41</sup>.

De acordo com Balena:

Uma visita ao museu antes da ida a Machu Picchu terá um valor cultural sem precedentes para qualquer turista. Os visitantes aprenderão que a montanha sagrada para qual se dirigiam os incas era o lugar onde interpretavam seu destino e sua identidade. As montanhas funcionavam como antenas dessa energia reveladora (REALI; REALI, 2012. doc. eletr.).

Outra instituição importante nesse panorama é o Grande Museu Egípcio do Cairo, criado para alojar toda a coleção do Museu Egípcio, com a ambição de se tornar o lar das principais peças reivindicadas, a Pedra de Roseta e o busto de Nefertiti, ao Museu Britânico e ao Museu Neues, respectivamente na Inglaterra e Alemanha. O projeto do Museu foi escolhido a partir de um concurso arquitetônico, e o vencedor foi o arquiteto Shih-Fu Peng, da *Heneghan Peng Architects*. A previsão de sua abertura era 2018, no entanto, foi adiada até 2021, em decorrência de atrasos na construção. O Museu está localizado entre as pirâmides e a cidade,

<sup>41</sup> Acervo digital. Disponível em: <http://cuzcoeats.com/machu-picchu-museum-casa-concha-cusco/>. Acesso em: 10 de jan. de 2020.

possibilitando assim a criação de um caminho cultural. Conforme o *site* do museu, o objetivo da nova instituição é tornar-se o maior centro especializado em estudos da história faraônica e local de referência para os egiptólogos, caso bastante semelhante ao da Grécia e do Peru, com o Museu da Acrópole e Museu da Casa Concha (HIDALGO, 2017).

No cenário brasileiro, vale lembrar um pouco sobre a “Casa de História Natural” ou “Casa dos Pássaros”, como é popularmente conhecida<sup>42</sup>. Trata-se do maior expoente de instituição ligada às ciências naturais na América Latina, no século XVIII. Foi criada pelo Vice Rei D. Luiz de Vasconcelos e Souza, no ano de 1781. É questionável se o interesse do Vice Rei foi a criação de um Museu Nacional ou apenas um gabinete de curiosidades, visto que o objetivo da Casa “[...] foi colecionar, armazenar e preparar produtos para serem enviados para Lisboa” (D’ALMEIDA; DANTAS, 2020, p.05). No entanto, convém ressaltar que o envio de materiais científicos, como espécimes, era regulamentado por lei, sendo estes enviados para enriquecer as coleções dos museus de Portugal. Isto antes da chegada da família Real ao Brasil, em 1808? (PAPAVERO & TEIXEIRA, 2013).

Com o término do vice-reinado e a morte do administrador da Casa, Xavier dos Pássaros, a instituição é extinta por D. João VI, em 1813. Alguns autores apontam que possivelmente seu acervo tenha sido incorporado ao Museu Nacional, criado em 1818 (CARVALHO, 1988).

Sobre esta temática, em uma perspectiva histórica, são recorrentes e pouco divulgadas as extrações de materiais do território brasileiro para pesquisas no exterior. Entretanto, o assunto merece grande atenção e preocupação, evidências dessa situação são os casos das constantes retiradas de acervos fósseis e arqueológicos do país. Conforme algumas pesquisas consultadas (ALVIM, 2018; BORGES; BOTELHO, 2010; COSTA, 2018), o Brasil abasteceu e continua abastecendo acervos estrangeiros com peças arqueológicas, etnográficas, fósseis de dinossauros e animais pré-históricos, por conta principalmente do tráfico ilegal. De acordo com o Ministério das Relações Exteriores (MRE), a região do Crato, na Bacia do Araripe (CE), é o maior foco de tráfico ilegal de fósseis, considerada uma área de alerta em relação à evasão de bens nacionais. Desde 1942, pelo Decreto-

---

<sup>42</sup> O nome “Casa dos Pássaros” é oriundo de seu administrador Xavier dos Pássaros, que esteve à frente a instituição desde 1784. O nome talvez venha da afinidade do diretor pelas aves, especialista no preparo de animais empalhados (PAPAVERO & TEIXEIRA, 2013).

Lei 4.146<sup>43</sup>, existe a criminalização da saída de fósseis do território nacional (ALVIM, 2018).

Há quase 10 anos, o governo brasileiro iniciou seu primeiro pedido de repatriação de um fóssil. O exemplar é a tartaruga mais antiga do mundo, a *Santanachelys Gaffneyi*, pertencente atualmente ao acervo da Universidade do Japão. A Procuradoria da República no Ceará entrou com o processo visando à cooperação internacional. Outros fósseis também estão sendo reivindicados na França, Alemanha e Itália. Estima-se que cerca de 30 crânios humanos foram retirados do território nacional e estão distribuídos por museus e universidades pelo mundo, como a Universidade de Copenhague, na Dinamarca, e o Museu de História Natural de Londres, na Inglaterra (ALVIM, 2018). Conforme o procurador da República Rafael Rayol, em entrevista para a BBC Brasil:

Todo mês temos notícias de pessoas que transportam, às vezes até como souvenir, fósseis do Araripe de forma irregular. Há também uma rede internacional de tráfico, e a Europa é o maior mercado. Em geral, os consumidores finais são colecionadores, mas vez ou outra esses itens chegam também a universidades (ALVIM, 2018, doc. eletr.).

O presidente da Sociedade Brasileira de Paleontologia Renato Pirani Ghilardi descreve a estratégia utilizada por muitos pesquisadores externos: "Nas publicações, eles dizem que o material estudado estava perdido em alguma coleção antiga, anterior a 1942 [...] Não achamos que as ciências devam ter fronteiras [...]" (ALVIM, 2018, doc. eletr.). No cenário brasileiro, alguns pesquisadores alertam para a fragilidade dos pedidos, quando não há condições para o recebimento das peças. Lúcio Menezes Ferreira, professor de Departamento de Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), afirma que a "[...] repatriação não é receber apenas por receber, tem que haver um desejo das comunidades locais ou uma demanda dos pesquisadores que justifique o pedido" (Idem, 2018, doc. eletr.). Conforme Danilo Vicensotto, pesquisador da Universidade Federal do Rio Grande, muitas vezes para realizar pesquisas é necessário viajar para outros países, entretanto, ele não é defensor dessas devoluções, pois para o pesquisador, o Brasil não realiza investimentos suficientes, com recursos humanos e infraestrutura, para a conservação dessas peças. Segundo ele, a ciência ainda é considerada como algo

---

<sup>43</sup> BRASIL. **Decreto-Lei 4.146**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/1937-1946/Del4146.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1937-1946/Del4146.htm). Acesso em: 10 de jan. de 2020.

supérfluo para o governo (ALVIM, 2018).

Como comentado anteriormente, podem-se observar solicitações pela repatriação de peças no âmbito nacional, latino americano e internacional. As reivindicações são múltiplas, ambientadas em diferentes contextos, que nem sempre apresentam caráter ilícito. Os casos apresentados nesse capítulo demonstram várias abordagens possíveis para situações de repatriação. Além do Museu da Acrópole, outros países vêm investindo na elaboração de instituições para o recebimento das coleções reivindicadas. Na América Latina, foi criado o Museu Casa Concha, em Cusco, para o recebimento das peças referentes ao sítio arqueológico de Machu Picchu que integravam a coleção do Museu Peabody da Universidade Yale, nos EUA. Na África, o Grande Museu do Cairo emerge cada dia mais exuberante no Egito.

Esse debate torna-se um fenômeno urbano contemporâneo, na medida em que as instituições implicadas estão inseridas em metrópoles e zonas turísticas. A composição de grandes exposições em reservas ambientais, como é o caso dos moais na Ilha de Páscoa, evidencia a importância da experiência do visitante ser contextualizada a partir da cultura material local. E até mesmo o incipiente discurso francês em prol das devoluções de coleções africanas, com uma estratégia ainda não delineada, evidencia a grande demanda de debates e acordos necessários na contemporaneidade como medida de reparação histórica.

No território brasileiro, essas discussões não tomaram grande fôlego até então, pois ainda não houve muito interesse na reconstituição de nossos acervos, retirados do país principalmente no Período Colonial. A conscientização da importância dos museus na construção das identidades nacionais vem se consolidando há décadas. Como, por exemplo, com a criação do Museu Histórico Nacional, em 1922, ícone na apresentação da história do Brasil e seus personagens.

Todavia, é de extrema importância que os profissionais do campo dialoguem sobre essas temáticas e estabeleçam novas práticas no seu cotidiano, em instituições que salvaguardam patrimônios culturais. Deseja-se, nesse sentido, que o debate possa contribuir para ampliar as reflexões sobre as disputas no campo do patrimônio cultural e dos museus. Conforme dados obtidos em pesquisas do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, o território brasileiro já dispõe de mais de três mil museus, sendo que vários deles abrigam acervos de culturas estrangeiras, como por

exemplo o Museu Nacional no Rio de Janeiro, que em 2018 sofreu uma perda inestimável de acervos em decorrência de um incêndio causado por problemas nas instalações elétricas. Dessa forma, os museus não estão isentos de participar desse cenário e necessitarão, no futuro, de profissionais informados e capacitados para interagir com essas problemáticas.

A contextualização com alguns casos de pedidos de repatriação auxilia a compreensão da multiplicidade de opiniões e atitudes tomadas nesta esfera de discussão. A repatriação configura um cenário que evidencia questões desagradáveis historicamente, como roubos, espólios de guerra, tráfico e colonizações exploradoras, onde as vítimas desses processos foram por muito tempo silenciadas. Atualmente o debate ganhou fôlego, áreas científicas do conhecimento como a História, Arqueologia, Sociologia, Antropologia, entre outras, incorporaram a temática dentro do discurso descolonial, demonstrando a importância dessa reparação histórica e social na contemporaneidade.

A repatriação não é um tema simples, e para que possa ser realizada depende de uma série de circunstâncias favoráveis, que nem sempre são os cenários apresentados pelas nações que reivindicam o patrimônio. Neste capítulo, exemplificamos alguns desses casos, como o Machado Krahô e o Manto Tupinambá, também apresentamos outras discussões que ainda se apresentam no nível de debate diplomático, como as das telas do Abaporu e da Mona Lisa. Além disso, demonstramos como o debate da repatriação vem permeando os discursos de políticos, até mesmo de países que são foco dos pedidos de devolução.

As *Red Lists* aumentam a cada dia, sendo incorporadas reivindicações de novos países e regiões. Em consonância, novas instituições são criadas, como os museus do Peru e do Egito, permitindo condições que se tornam argumentos favoráveis para a repatriação. Nesse contexto, o Museu da Acrópole acaba por ser um expoente importante nessa discussão contemporânea, sendo indicado como um incentivador e influenciador das recentes abordagens, como a construção de novas instituições museológicas e de pesquisa, e exposições preocupadas em evidenciar as ausências do patrimônio cultural.

Para compreender melhor os agentes desse debate, no próximo capítulo iremos conhecer um pouco sobre a trajetória histórica da chamada Coleção dos Mármore do Parthenon, e as instituições que preservaram a maior parte desse acervo, mesmo que separadas.

#### **4 A TRAJETÓRIA DA COLEÇÃO DOS MÁRMORES DO PARTHENON**

Este capítulo apresenta a cronologia histórica da retirada dos Mármores do Parthenon e os principais fatos que determinaram sua apropriação e manutenção pelo Museu Britânico. Versa também sobre a criação do Museu da Acrópole, com o objetivo de legitimar o pedido de repatriação, demonstrando quais foram as imbricações políticas e os agentes envolvidos nesse processo. Além disso, caracteriza as mudanças estruturais dessas instituições a partir da visão de seus dirigentes e as atividades propostas a partir desse acervo, entre pesquisas, palestras, oficinas, cursos e exposições. Para tanto, são trazidas publicações realizadas pelas instituições Museu da Acrópole e Museu Britânico, bem como artigos e reportagens de pesquisadores, políticos, diretores e curadores envolvidos com essas duas instituições. Apresentam-se, assim, alguns dos principais agentes desse cenário, os museus e os seus profissionais, que são os produtores dos discursos analisados nesta investigação.

A Museologia, enquanto ciência que estuda as relações desses espaços museais e objetos com o ser humano, tem o potencial de alimentar conceitualmente e teoricamente esse contexto, com o conceito de musealidade. Pois são os agentes desses espaços que escolhem, determinam e promovem esses objetos no cenário legitimador das exposições e também são eles os responsáveis pela divulgação dos discursos construídos e apresentados ao público visitante.

Através dos apontamentos e relações propostos a partir do material apresentado, a pesquisa demonstra a influência mundial deste caso, sendo esta uma disputa que já ocorre há mais de 30 anos oficialmente. O material exibido tratará, assim, dos seguintes temas: o histórico da trajetória da coleção dos Mármores do Parthenon, em seu percurso de Atenas a Londres; a criação dos dois museus, Britânico e da Acrópole; os empréstimos e as parcerias museológicas com outras instituições; e os pedidos de devolução.

#### 4.1 A Coleção dos Mármore do Parthenon e sua história

*Você precisa entender o que os Mármore do Parthenon significam para nós. Eles são nosso orgulho. Eles são nossos sacrifícios. Eles são o símbolo supremo da nobreza. Eles são um tributo à filosofia democrática. Eles são nossa aspiração e nosso nome. Eles são a essência do grego*<sup>44</sup>  
Melina Mercouri [tradução livre]<sup>45</sup>

Este subcapítulo apresenta a história do rapto destes elementos da cultura material e suas consequências, baseando-se em autores que defendem as propostas de reunificação dos Mármore do Parthenon. Uma das principais autoras consultadas é Elena Korka, Chefe da Direção Geral de Antiguidades e Patrimônio Cultural do Ministério da Cultura e Esporte da Grécia, desde 2014 (A.C.A.M., 2017). Korka é uma referência internacional na pesquisa sobre a remoção das esculturas da Grécia. Já participou de diversos eventos de cunho internacional, apresentando sua longa pesquisa realizada como tese<sup>46</sup> no Programa de Pós Graduação em História e Arqueologia da Universidade de Atenas (*National Kapodistrian University of Athens*), intitulada “A reunificação das esculturas do Parthenon à luz da nova prática internacional sobre o retorno da propriedade cultural” (*The reunification of the Parthenon sculptures in the light of the new international practice regarding the return of cultural property*).

Além dela, Vasiliki Kynourgiopoulou, arqueólogo, consultor da UNESCO, professor da Universidade de Arcádia em Roma, realiza pesquisas na área de tráfico de antiguidades, que permeiam e auxiliam no debate sobre o mercado dos bens culturais. Em suas palestras, o autor discorre sobre “[...] as razões sociais e políticas de pilhagens, especialmente em zonas de conflito e países em desenvolvimento” (JOHN CABOT UNIVERSITY, 2012, doc.eletr). Dessa forma, “[...] delineou as rotas pelas quais as antiguidades são traficadas para mercados em países ricos” (Ibidem, 2012, doc.eletr.). Ambos são agentes disseminadores dos discursos a favor da

<sup>44</sup> “You must understand what the Parthenon Marbles mean to us. They are our pride. They are our sacrifices. They are the supreme symbol of nobility. They are a tribute to democratic philosophy. They are our aspiration and our name. They are the essence of Greekness” (DASSIN, [s.a], Doc. Eletr, [tradução Livre]).

<sup>45</sup> DASSIN, Jules. *The Parthenon Marbles*. In: **Foundation Melina Mercouri**. [s.a]. Disponível em: <http://melinamercourifoundation.com/en/cultural-heritage/the-acropolis-and-its-monuments-2/>. Acesso em: 06 de junho de 2019.

<sup>46</sup> KORKA, Elena. **The reunification of the Parthenon sculptures in the light of the new international practice regarding the return of cultural property**, 2009. 420p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História e Arqueologia. National Kapodistrian University of Athens, Atenas, 2009.

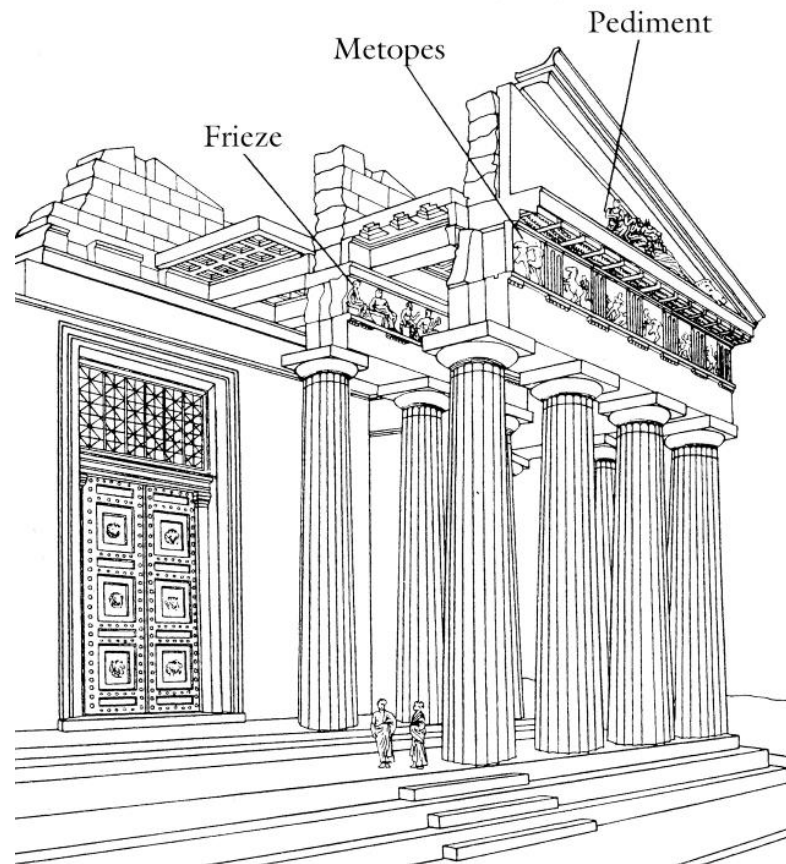


repatriação dos mármores para a Grécia e atuam junto a pesquisadores contemporâneos, desenvolvendo discussões pertinentes para a resolução e o debate de casos como esse.

Para iniciarmos a argumentação sobre a problemática, é necessário conhecer seu contexto histórico e as versões congruentes ou conflitantes escritas sobre ela. Ao longo dos séculos, vários povos deixaram suas marcas na Acrópole, desde governantes helenísticos a invasores romanos e cristãos, responsáveis por uma série de alterações e acréscimos aos templos. O Parthenon, principal templo do complexo arquitetônico da Acrópole, dedicado à deusa Atena, foi ao longo do tempo convertido em igreja cristã (século VI), vivenciou a invasão franca (século XIII-XVI) e otomana (século XV-XIX), foi vítima de bombardeios durante a guerra veneziana-turca (1687), de saques, como os promovidos por Lord Elgin, embaixador britânico (1801-1811), e de destruições ocasionadas durante a revolução grega para a conquista da independência do território (1822-1827) (CHOREMI, [s.a]). Essa longa trajetória dilapidou parte do patrimônio cultural do povo grego, sendo há décadas um caso que proporciona um debate de importância no âmbito das repatriações e restituições mundiais.

O responsável pelo programa artístico-escultural do Parthenon foi Fídias, um dos mais famosos escultores da antiguidade, com a colaboração de seus alunos Agorakritos, Alkamenes, Kolotes, Kresilas e outros grandes artistas (ACROPOLIS MUSEUM GUIDE, 2020). Suas obras desempenham papel central na história da arte ocidental, tendo seu trabalho influenciado artistas modernos como Auguste Rodin. Ele também foi responsável pela criação da estátua colossal de *Athenas Parthenos*, feita em ouro e marfim, que ficava dentro do templo, da qual não se sabe o paradeiro (BRITISH MUSEUM, 2018). Os ícones pertencentes ao Parthenon, chamados de métopas, frisos e esculturas pedimentais apresentadas nos frontões, “eram [feitos] de mármore pentélico e [embelezados] com a adição de acessórios metálicos e pintura” (ACROPOLIS MUSEUM, [s.a]c, doc. eletr). Na Figura 11, é possível observar a localização de cada parte do programa artístico-escultural.

**Figura 10 - Posição das Esculturas do Templo do Parthenon**



Fonte: Acervo digital<sup>47</sup>.

Todo o programa escultural foi baseado na representação de episódios da mitologia grega, demonstrando sequências históricas ou marcando fatos e eventos importantes. Como ilustra a Figura 12, o templo era originalmente colorido. Tal qual as demais esculturas da Acrópole, era pintado geralmente com as cores azul, vermelho e dourado (POTHORN, 1986).

<sup>47</sup> Acervo digital. Disponível em: <<https://blog.britishmuseum.org/an-introduction-to-the-parthenon-and-its-sculptures/>>. Acesso em: 15 de jun. de 2019.

**Figura 11 - Ilustração do Parthenon com a localização e dimensão da estátua de Atenas**



Fonte: Acervo digital<sup>48</sup>.

O autor Pothorn descreve as histórias apresentadas nas ilustrações dos frontões do templo: “Sobre os frontões oriental e ocidental estavam representados, respectivamente, o Nascimento de Atenas, da cabeça de Zeus, e as disputas da deusa com Poseidon pela posse da Ática<sup>49</sup>” (POTHORN, 1986, p.33).

As 92 peças que compõem as métopas, que cobriam todas as laterais do templo, eram blocos independentes, que geralmente incluíam duas figuras intercaladas pelos tríglifos. Suas ilustrações davam continuidade às crônicas mitológicas e simbolizavam as vitórias atenienses.

O lado leste representava a batalha dos deuses do Olimpo contra os Gigantes, que tentaram derrubar a ordem que prevalecia no Monte Olimpo (Gigantomachy). O lado oeste apresentou a luta dos jovens atenienses contra as Amazonas, que ameaçavam até mesmo a Acrópole (Amazonomachy). O tema do lado sul foi a luta dos jovens tessalios (Lapiths) contra os centauros que tentaram sequestrar suas mulheres

<sup>48</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://mundoestranho.abril.com.br/historia/o-que-era-a-acropole-de-atenas/>. Acesso em: 08 de dez. de 2017.

<sup>49</sup> “Sobre los frontones oriental y occidental estaban representados respectivamente, el nacimiento de Atenea, de la cabeza de Zeus, y las disputas de la diosa con Poseidón por la posesión del Atica” (POTHORN, 1986, p.33).

durante uma festa de casamento (Centauromachy). O lado norte ilustrou o Saque de Tróia (Iliou Persis)<sup>50</sup> (ACROPOLIS MUSEUM, [s.a]b, doc. eletr).

Já os frisos rompem com a tradição, demonstrando o povo de Atenas em procissão religiosa, conforme pode ser visto na Figura 13. As festividades representadas nessa parte são as comemorações pelo aniversário da deusa Atenas: um festival com duração de 12 dias com rituais, oferendas, sacrifícios, competições atléticas e musicais. Essa ornamentação se desenrola ao longo dos 160 metros contínuos do friso do Parthenon. De todos os frisos que sobreviveram ao tempo, 50 metros encontram-se no Museu da Acrópole, 80 metros no Museu Britânico, conforme pode ser visto na Figura 14, e o restante está espalhado por outras instituições, como os museus do Louvre, de Palermo, do Vaticano, de Wurzburg, de Viena, de Munique e de Copenhague (ACROPOLIS MUSEUM, [s.a]a).

**Figura 12 - Detalhes dos frisos que passavam pelos quatro lados do prédio dentro da colunata**



Fonte: Acervo Digital<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> "The east side depicted the battle of the Olympian gods against the Giants, who tried to overthrow the order prevailing on Mount Olympus (Gigantomachy). The west side presented the fight of Athenian youths against the Amazons, who threatened even the Acropolis (Amazonomachy). The theme of the south side was the fight of the Thessalian youths (Lapiths) against the Centaurs who attempted to abduct their women during a wedding celebration (Centauromachy). The north side illustrated the Sack of Troy (Iliou Persis)" (ACROPOLIS MUSEUM, [s.a]b, Doc. Eletr).

<sup>51</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/872983/15-detahes-do-parthenon-raramente-vistos/5925c002e58eceb45b0000e0-15-rarely-seen-details-of-the-parthenon-photo>. Acesso em: 15 de jun. de 2019.

**Figura 13 - Representação completa dos Mármoreos do Parthenon. Esculturas pedimentais, métopas e frisos representados em vermelho encontram-se hoje no Museu Britânico [tradução livre]**



**Fig.1. Full display of the Parthenon Marbles. Pediments, metopes and frieze shown in red, are today in the British Museum. (Image from Zei- Zarampouka ,Alice in Marbleland, Kedros 1997)**

Fonte: Acervo digital<sup>52</sup>.

A história do ponto de vista grego apresenta fortes críticas à presença e aos acordos efetuados por Lord Elgin, embaixador britânico responsável pela remoção dos mármoreos, que, realizada de forma rude, causou grandes danos à estrutura do edifício monumental. Se Elgin tivesse apenas recolhido os destroços e partes avulsas geradas após a explosão de 1687, que estavam nos arredores do templo, ou então tirado apenas moldes, como alguns autores especulam ter sido a liberação para a atividade, talvez não recebesse críticas tão severas (CHOREMI, [s.a]).

A remoção dos mármoreos causou graves consequências, como a retirada das cornijas<sup>53</sup>, jogadas diretamente ao chão, e a danificação dos tríglifos, que foram deteriorados nos procedimentos para a remoção das métopas. Definitivamente, a equipe contratada pelo embaixador não tinha preparo técnico para tais atividades. De acordo com Korca ([s.a], doc. eletr), “[...] os meios utilizados foram primitivos: polias, cordas, serras, martelos e cinzéis”. Além disso, no período que se seguiu

<sup>52</sup> Acervo digital. Disponível em: <http://melinamercourifoundation.com/en/cultural-heritage/the-acropolis-and-its-monuments-2/>. Acesso em: 16 de jun. de 2019.

<sup>53</sup> É a parte superior do entablamento (conjunto composto de arquitrave, friso e cornija), é a moldura saliente que serve de arremate superior à fachada de um edifício, ocultando o telhado e impedindo que as águas escorram pela parede.

entre essa expedição e a independência do país tornou-se tradição entre os viajantes carregarem “lembranças” da Acrópole, assim como Lord Elgin fizera, com o intuito de decorar sua casa de campo na Escócia (KYNOURGIOPOULOU, [s.a.]).

Um acontecimento importante foi a independência do país ocorrer logo após a “visita” de Elgin. A partir desse momento, o Estado grego implementou uma política de preservação dos bens culturais para a proteção da Acrópole. O intuito era a conservação do espaço, que durante a guerra da independência, enquanto esteve sitiado, sofrera novos desmantelamentos. Inclusive os gregos tiveram que enviar balas aos turcos para que parassem de destruir os templos, cujos destroços estavam sendo utilizados como munição (KORKA, [s.a.]).

Conforme Korca ([s.a.], doc. eletr), um escritor anônimo de Roma, em 1803, narrou que “[...] não só todas as obras removíveis foram levadas, mas muitas coisas que até então tinham sido consideradas imóveis [...]”. Essa situação, posteriormente, suscitou grandes debates sobre a importância dos direitos culturais internacionais e das convenções relativas às delimitações do que era o patrimônio móvel ou imóvel. O capitel<sup>54</sup> pertencente ao acervo do Museu Britânico faz parte da ala norte do templo e, se fosse devolvido, seria a única coluna da colunata totalmente original. A carta patrimonial que versa sobre conservação e restauração de monumentos e sítios é a Carta de Veneza<sup>55</sup>, elaborada em 1964, que determinou padrões internacionais para a reconstrução de edifícios históricos com materiais originais (Idem, [s.a]) e, ao longo de anos, vem sendo apresentada como documento que baliza a importância da devolução de patrimônio como os mármore gregos.

O responsável pela remoção e transporte das peças que hoje integram o acervo do Museu Britânico foi Giovanni Battista Lusieri (1755-1821), um pintor de paisagens, contratado por Lord Elgin para realizar a logística da retirada das partes dos templos. Foram necessárias 17 viagens da marinha britânica, realizadas, unicamente, para o transporte das antiguidades da Acrópole. Nessas viagens, alguns imprevistos aconteceram, como o naufrágio de um dos navios, na entrada do Porto de Avlaimona, na ilha de Cítera. Algumas peças foram perdidas nesse episódio. Nos anos seguintes, Elgin recuperou a maior parte das esculturas, no entanto, até hoje o governo grego costuma realizar expedições marítimas à procura

<sup>54</sup> É a parte superior, geralmente ornamentada do pilar, pilastra ou similar. Nos estilos: dórico, jônico, coríntio ou compósito.

<sup>55</sup> **CARTA DE VENEZA.** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em: 16 de jun. de 2019.

dos artefatos perdidos (LAGE, 2016). Durante as viagens, houve pouco controle com a conservação das peças. Hoje, com empresas especializadas, não são raros os casos de avarias em objetos de tamanha delicadeza, mesmo que utilizando-se de tecnologia e aparatos adequados para a embalagem e transporte. Ou seja, é de se imaginar os estragos causados naquele período.

Durante os primeiros anos desse acervo em Londres, algumas exposições improvisadas foram organizadas por Lord Elgin, em galpões e jardins de diferentes mansões da burguesia inglesa. Algumas marcas de ferrugem encontradas nas esculturas podem ter sido causadas nesse período, pois era comum a prática de utilizar grampos metálicos para fixar as peças nas paredes dos galpões. Mesmo com higienizações periódicas posteriores, alguns vestígios das más formas de exposição ainda marcam esses objetos (KORKA, [s.a]).

No livro de W. St. Clair (1967)<sup>56</sup> “*Lord Elgin e os Mármore*” (*Lord Elgin and The Marbles*), o autor descreve a aparição de um fungo raro entre as serragens onde estavam acondicionadas as esculturas, desenvolvido principalmente pela umidade dos locais de guarda. Em alguns desenhos da época, é possível ver a grama crescendo em volta dos objetos expostos. Korka ([s.a], doc. eletr.) também apresenta o relato do pintor britânico Benjamin Robert Haydon (1786-1846), que escreveu logo após visitar a exposição dos Mármore em 1807: “Nós entramos em uma cobertura úmida e suja onde os mármore ficavam à vista e ao alcance”. Haydon acrescentou, ainda, em visita de 1815: “[...] eu quase desejei que os franceses tivessem eles, nós não merecemos tais produções. Lá estão eles, cobertos de poeira e pingando de umidade” (idem, [s.a.], doc. eletr.).

Após esses eventos, devido à grande dívida ocasionada pelo pagamento da equipe e da manutenção da expedição, Lord Elgin acabou por vender a coleção ao governo inglês, que ficou sob os cuidados do Museu Britânico. Para a Inglaterra, a possibilidade de expor peças autênticas da arte grega clássica era um grande privilégio. Demonstrava toda sua potência, promovendo expedições em todos os cantos do mundo, explorando o inédito e o exótico de suas colônias. Além disso, o Museu visava tornar-se um centro de pesquisa para estudar a arte antiga e a arquitetura de forma “limpa e segura” (KYNOURGIOPOULOU, [s.a.]).

---

<sup>56</sup> W. St Clair. **Lord Elgin and the Marbles**. London: Oxford University Press. 1967.

[...] O Parlamento Britânico instituiu um comitê em 1816 para examinar o caso e aconselhar sobre a compra das esculturas de Elgin, reunindo e analisando toda a documentação existente. Por fim, o comitê argumentou a favor da compra, caracterizando-a como um “asilo honorável” a ser oferecido a estes monumentos por um país livre (LAGE, 2016, p. 68).

Colocado em votação no parlamento britânico, o resultado foi de 82 votos a favor e 30 contra, em relação à compra da Coleção dos Mármore do Parthenon (FORSSMANN, [s.a]). Dessa forma, a coleção foi institucionalizada pelo governo britânico a partir de 1816, sendo então incorporada ao acervo do Museu Britânico e com isso iniciando sua trajetória na cadeia de ações museológicas.

#### **4.2 O Pedido de Repatriação Grego**

Atualmente, com novas organizações no campo da Museologia e do Patrimônio constituindo um cenário de pesquisas e campanhas internacionais, os países detentores de objetos reivindicados são pressionados por uma mudança de postura nas relações diplomáticas. Neste momento, existem 25 comissões<sup>57</sup> a favor da reunificação da coleção dos Mármore do Parthenon distribuídas em todos os continentes. Países como a França, a Alemanha, os Estados Unidos e a Rússia, que também sofrem solicitações de repatriação, articulam suas organizações em prol da unificação na Grécia, sendo um dos mais significativos o Comitê Britânico, fundado há quase 40 anos por James Cubitt. Pesquisadores do mundo todo alegam que a “[...] exibição separada desta coleção entre Atenas e Londres não beneficia nenhum visitante ou estudioso” (KORKA, [s.a], doc. eletr).

Antes do início dos jogos Olímpicos, em Atenas, foi lançada a campanha “Parthenon 2004”<sup>58</sup>, objetivando persuadir o Museu Britânico a permitir que a coleção dos mármore estivesse exibida durante o evento. Conforme o site organizado para a divulgação da campanha “[...] as Olimpíadas de 2004 proporcionariam uma oportunidade única para o governo britânico de fazer uma contribuição criativa e generosa para o patrimônio mundial” (PARTHENON 2004, 2004, doc. eletr). A campanha não solicitou a devolução física das peças, pois

<sup>57</sup> Os comitês podem ser consultados pelo endereço: <http://melinamercourifoundation.com/en/commissions-abroad/>. Acesso em: 17 de junho de 2019.

<sup>58</sup> Site da Campanha Parthenon 2004. Disponível em: <http://parthenon2004.com/>. Acesso em: 23 de jun. de 2019.



entendia que isto só seria possível após a finalização da construção do novo Museu da Acrópole.

Essas campanhas vêm sensibilizando a comunidade mundial, e alguns frutos desse movimento podem ser identificados, como a devolução de fragmentos das esculturas do Parthenon, iniciada pela Universidade de Heidelberg, em 2006<sup>59</sup>. Seguida também por restituições do governo da Itália e do Museu do Vaticano, decisões que abriram um precedente para acordos diplomáticos internacionais. Em 2008, o Museu de Salinas, em Palermo, realizou um “empréstimo” ao governo grego, devolvendo um fragmento do friso<sup>60</sup> ao Museu da Acrópole, comodato este que deve ser constantemente renovado. No mesmo ano, o Museu do Vaticano realizou o empréstimo de uma das duas peças<sup>61</sup> pertencentes aos templos da Acrópole que a instituição tem em sua coleção (KORKA, [s.a.]).

Essas devoluções e empréstimos foram possíveis graças à criação de uma nova instituição (prédio), o Museu da Acrópole, inaugurado em junho de 2009. Para a realização desse grande projeto nacional, foi necessária a participação de vários profissionais em diversas esferas.

Uma personalidade fundamental nessa trajetória foi Melina Mercouri (1920–1994), atriz conhecida mundialmente e ex-ministra da Cultura da Grécia (Figura 15). Foi ela quem realizou o pedido oficial de repatriação dos Mármores do Parthenon<sup>62</sup> para o governo inglês, direcionado ao Museu Britânico. A solicitação aconteceu durante a Conferência da UNESCO, no México, em 1982 (INTERNATIONAL CONFERENCE..., 2019). Pioneira nesse movimento, atuou incessantemente em campanhas pelo retorno das esculturas e sempre teve um posicionamento crítico, sabendo das necessidades de políticas de preservação e medidas técnicas de proteção para esse patrimônio. Conforme Mercouri:

[...] O mais importante de tudo é que precisamos experimentar nossa herança de maneira diferente. Isso só acontecerá quando nosso sistema educacional inadequado for radicalmente alterado. Forneceremos proteção bem-sucedida de nossa herança somente quando todo cidadão grego se

<sup>59</sup> “É o pé da figura 28 do bloco VIII do friso norte, que mostra um grupo de embaixadores que acompanham um grupo de tocadores de flauta e lira”. A peça foi devolvida em setembro de 2006 e foi anexada ao friso que pertencia (KORKA, [s.a.], doc. eletr).

<sup>60</sup> “[...] retrata a borda do pé direito e uma franja da túnica da deusa Artemis. É um segmento da composição no friso oriental do templo que representa os deuses do Olimpo [...]” (KORKA, [s.a.], Doc. Eletr).

<sup>61</sup> “É um fragmento do bloco v do friso do norte, representando a cabeça de um homem carregando uma bandeja funda e parte da bandeja apoiada em seu ombro [...]” Cena que representa o festival Panatenaico em homenagem a deusa Atena (KORKA, [s.a.], doc. eletr).

<sup>62</sup> Discurso de Melina Mercouri na Conferência da UNESCO, em 1982. Disponível em: <http://melinamercourifoundation.com/en/speeches1/>. Acesso em 20 de jun. de 2019.

tornar seu guardião sensível e apaixonado<sup>63</sup> ([s.a.], doc. eletr, [tradução livre]).

**Figura 14 - Melina Mercouri**



Fonte: Melina Mercouri Foundation<sup>64</sup>.

Melina Mercouri faleceu antes da inauguração do Museu da Acrópole e da sonhada devolução dos Mármore do Parthenon ao seu país. Ela disse, conforme Dassin ([s.a], doc. eletr), “[...] espero ver os mármore em Atenas antes de morrer; mas se eles voltarem depois, eu renascerei”. Em 1994, seu marido Jules Dassin, diretor de cinema, criou em sua memória a “Fundação Melina Mercouri” (*Melina Mercouri Foundation*), em Atenas (TZEIRANI, 2019). O objetivo da Fundação é continuar contribuindo para a promoção e disseminação da cultura grega, estimulando a campanha pelo retorno dos Mármore do Parthenon. A instituição baseia-se na firme convicção de que os monumentos da Acrópole são uma

<sup>63</sup> “Most important of all we need to experience our heritage differently and this will only happen when our inadequate educational system is radically changed. We will provide successful protection of our heritage only when every Greek citizen becomes its sensitive and passionate guardian” (MERCOURI, [s.a.], doc. eletr, [tradução livre]).

<sup>64</sup> MELINA’S CAMPAIGN FOR THE RETURN OF THE PARTHENON SCULPTURES. In: **Acropolis Museum**. 06 de março de 2017. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/melinas-campaign-return-parthenon-sculptures>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

“entidade integral de valor artístico único” (ZOURARIS, [s.a.], doc. eletr). A Fundação tem como missão institucional os seguintes tópicos:

Realizar e coordenar todas as atividades para a reunificação dos Mármore do Parthenon;  
 Promover atividades para a criação do Novo Museu da Acrópole;  
 Organizar exposições, palestras, congressos, publicações e programas educativos para a promoção dos valores e ideais da civilização grega, com especial ênfase no seu caráter atual e universal;  
 Conceder bolsas de estudo para graduados universitários para estudos de pós-graduação em História, Literatura, Arqueologia e Antropologia;  
 Oferecer prêmio monetário a cientistas ou artistas em reconhecimento do seu trabalho em geral<sup>65</sup> (ZOURARIS, [s.a.], doc. eletr, [tradução livre]).

Na medida em que os museus apresentam boas condições de gestão, conservação e exibição, para as peças reivindicadas, este torna-se um argumento para a repatriação. Todavia, no contexto nacional e internacional, a Museologia – e os profissionais do campo – não desponta como uma área de fundamentação teórica e conceitual de pesquisas nesse âmbito, conforme podemos observar a partir da falta de bolsas de formação instituídas para essa área pela Fundação Melina Mercouri.

Parte das atividades da Fundação está focada na visibilidade das campanhas internacionais, como por exemplo a apresentação do trabalho “A reunificação dos Mármore do Parthenon - Um imperativo cultural” (*The reunification of the Parthenon Marbles – A cultural Imperative*), exibido em quatro conferências, na UNESCO (Paris), em 2003; Megaron, The Athens Concert Hall (Atenas), em 2004; Council of Europe (Strasbourg), em 2004; e Roemerhalle (Frankfurt), em 2006.

Em 2017, homenageando os 35 anos das campanhas realizadas em favor da repatriação, o Museu da Acrópole produziu um vídeo<sup>66</sup> de 23 minutos sobre a retirada das esculturas do Parthenon e seu itinerário até a atualidade, com material fornecido pela Fundação Melina Mercouri. A exibição do filme ocorreu em um dos auditórios do Museu e sua execução foi supervisionada por Dr. Dimitrios Pantermalis, atual diretor da instituição. A direção do vídeo foi de Konstantinos

<sup>65</sup> “To undertake and coordinate all activities for the reunification of the Parthenon Marbles; To promote activities for the creation of the New Acropolis Museum; To organize exhibitions, lectures, congresses, publications and educational programs for the promotion of the values and ideals of the Greek civilization, with special emphasis on their current and universal character; To grant scholarships to university graduates for postgraduate studies in History, Literature, Archaeology or Anthropology; To award monetary prize to scientists or artists in acknowledgement of their work in general.” (ZOURARIS, [s.a.], Doc. Eletr, [tradução livre]).

<sup>66</sup> Vídeo disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=5&v=1m34Pal4baA](https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=1m34Pal4baA). Acesso em: 17 de jun. de 2019.

Arvanitakis (MELINA'S CAMPAIGN, 2017).

A atuação de Melina Mercouri foi icônica no cenário mundial, em razão de sua militância pelas causas do patrimônio cultural da Grécia, principalmente no que tange sua defesa da conservação integrada destes bens. O governo grego chegou a criar uma premiação bianual, com valor de 30 mil dólares, nomeada de *Prêmio Internacional UNESCO – Melina Mercouri para a salvaguarda e a gestão das paisagens culturais*<sup>67</sup>, conforme o logo apresentado na Figura 16. O objetivo dessa iniciativa é recompensar casos de destaque em ações de preservação das paisagens culturais do mundo, uma categoria existente dentro dos Patrimônios Mundiais, determinada em documentação da UNESCO (PRÊMIO INTERNACIONAL..., 2019).

**Figura 15 - Logo da Premiação Melina Mercouri para a salvaguarda e a gestão das paisagens culturais**



Fonte: Acervo digital<sup>68</sup>.

Para concorrer à nomeação, as ações devem ser apresentadas por comissões nacionais ou por ONGs que mantenham relações oficiais com a UNESCO. A avaliação é realizada por um júri internacional composto de cinco especialistas nos campos da cultura, das ciências ambientais, do patrimônio cultural e de áreas afins. A premiação visa encorajar e apoiar os esforços inovadores em gestão e preservação das paisagens culturais, de acordo com as Convenções de

<sup>67</sup> Para mais informações acesse: <https://whc.unesco.org/en/culturallandscapesprize/>. Acesso em: 25 de jun. de 2019.

<sup>68</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/culturallandscapesprize/>. Acesso em: 21 de jun. de 2019.

Patrimônio Mundial (CARVALHO, 2010).

### **4.3 A Criação do Museu da Acrópole e o Tratamento da Coleção**

É importante ressaltar o contexto do processo de concepção e construção do Museu da Acrópole. Foi logo após a fundação do Estado Grego, em 1832, que começaram as discussões a respeito da proteção desse sítio arqueológico. Em 1863, foi decidido que se criaria um espaço para acolher os objetos e fragmentos dispersos no perímetro do sítio. Assim, em 1865, as fundações do Museu da Acrópole foram estabelecidas, a sudeste do Parthenon. O primeiro prédio ocupou uma área de 800m<sup>2</sup> e rapidamente ficou inadequado para acomodar todo o acervo e as novas escavações arqueológicas de 1886. Dois anos mais tarde, foi criada uma construção anexa, chamada de Pequeno Museu, que todavia ainda não era suficiente. Assim, por volta de 1946-1947, o anexo foi demolido para a realização de uma grande ampliação do prédio principal, inaugurada em 1965 (ACROPOLIS MUSEUM, [s.a]d).

Porém, no início da década de 1970, o Museu já tinha dificuldades de comportar satisfatoriamente a grande demanda de visitantes. Para resolver esse problema, incentivou-se a criação de um novo projeto arquitetônico para a instituição. As primeiras diretrizes para o Museu da Acrópole foram concebidas por Constantinos Karamanlis, ex-primeiro-ministro e ex-presidente da Grécia, que definiu a localização e os padrões para as instalações técnicas do prédio. Nesse período, um dos grandes argumentos ingleses, para vetar a discussão sobre a volta da coleção dos Mármores do Parthenon, estava relacionado à necessidade de um espaço adequado para a exposição e conservação dos artefatos. Melina Mercouri, em 1989, ainda como Ministra da Cultura, divulgou o edital para uma competição de arquitetura internacional. Logo após este período, os resultados do concurso foram anulados, pois na região determinada para construção foi encontrado “[...] um grande assentamento urbano no sítio [arqueológico] de Makriyianni, que data da Atenas arcaica ao cristianismo primitivo” (ACROPOLIS MUSEUM, [s.a]d, doc.eletr).

Dessa forma, as obras não puderam ser iniciadas, por conta de um longo processo de escavações na região. Assim, para o novo edital, foi necessária a incorporação e integração do sítio arqueológico ao programa de necessidades do

terreno. Em 2000, foi anunciado um novo concurso para a construção do Museu. Os projetos foram avaliados por um júri de arquitetos, engenheiros e arqueólogos, demonstrando a interdisciplinaridade necessária para o plano do novo Museu. O júri foi presidido por Santiago Calatrava, arquiteto reconhecido mundialmente pela elaboração de museus contemporâneos, a exemplo do Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro. A proposta vencedora no concurso foi a do arquiteto Bernard Tschumi, com o engenheiro Michael Photiadis e seus associados. Um projeto de design simples, que invoca a clareza matemática e conceitual da arquitetura grega clássica. O novo museu foi concluído em 2007, com área total de 25.000m<sup>2</sup> e com espaço expositivo de 14.000m<sup>2</sup> (ETHERINGTON, 2009).

O novo prédio é composto de três camadas: uma base a partir de pilares, uma zona intermediária e o topo, que é a zona de destaque da edificação, onde está localizada a Galeria do Parthenon, conforme a Figura 17. Para integrar as escavações arqueológicas, a arquitetura do prédio foi criada em níveis com rampas, que possibilitam ao visitante ter acesso a esses ambientes. A base do edifício paira sobre 100 pilares delgados de concreto, posicionados por especialistas para não perturbar os vestígios das escavações, sendo previstos ainda espaços com piso de vidro para a observação do subsolo. Explicando seu projeto, Tschumi afirma que:

O local ao pé da Acrópole nos confrontou com o próprio Parthenon, um dos edifícios mais influentes da civilização ocidental. Ao mesmo tempo, tivemos que considerar as sensíveis escavações arqueológicas, a presença da cidade contemporânea, sua rede de ruas, e os desafios especiais do clima quente em Atenas, uma região de terremotos<sup>69</sup> (ETHERINGTON, 2009, doc. eletr [tradução livre]).

---

<sup>69</sup> "The site at the foot of the Acropolis confronted us with the Parthenon itself, one of the most influential buildings in Western civilization. At the same time, we had to consider the sensitive archaeological excavations, the presence of the contemporary city and its street grid, and the special challenges of the hot climate in Athens and an earthquake region" (ETHERINGTON, 2009, doc. eletr, [tradução livre]).

**Figura 16 - Vista da Galeria do Parthenon**



Fonte: Luiza Neitzke, 2018.

**Figura 17 - Fachada do Museu da Acrópole**



Foto: Louisa Gouliamaki/Getty Images.

De acordo com a descrição espacial narrada pelo diretor da instituição, Dimitrios Pandermalis, sobre os ambientes expográficos e as coleções apresentadas:

[...] A primeira grande coleção a ser vista começa no nível da entrada do Museu em uma galeria espaçosa, com a rampa simbolicamente graduada apresentando os achados das encostas da Acrópole. Continuando o seu passeio, os visitantes entrarão na magnífica Galeria Arcaica com seus tetos altos e muitas colunas altas, seguidas pelas galerias das obras do Período Severo, em antecipação à exposição do Período Clássico que se segue. No nível superior e final do Museu, o visitante é recebido por um átrio iluminado e prossegue até o clímax da exposição do Museu - a Galeria Parthenon. Aqui o visitante pode acompanhar a história da procissão pan-ateniense, apresentada no friso do Parthenon. As lajes do friso envolvem o núcleo de cimento retangular do edifício, que tem as mesmas dimensões e orientação física do Parthenon. O visitante é capaz de ver as métopas do Parthenon colocadas entre as colunas da Galeria. No oeste e leste da galeria, a bela composição dos frontões também é exibida. Dentro dessa galeria com paredes de vidro, os visitantes podem desfrutar de uma vista de 360 graus de Atenas, contemplando as vistas de Ymittos ao sul, a colina de Philopappou a oeste e os Lykavittos a leste. O mais original de tudo é a vista do lado norte da Galeria, onde o visitante olha para o friso do Parthenon e ao mesmo tempo olha para o monumento ao qual ele pertence. A visita termina antes do período pós Parthenon<sup>70</sup> (PANDERMALIS, 2018, doc. eletr, [tradução livre]).

Além das áreas expositivas, o visitante pode desfrutar das lojas, da cafeteria e do restaurante, com vista panorâmica da Acrópole. O Museu conta com salas para exposições temporárias, galerias para exposições de longa duração, auditório com capacidade para 200 pessoas, espaço de multimídia, instalações de apoio, *lounge* e o jardim paisagístico com 7.000m<sup>2</sup>. O valor total da obra do Museu foi cerca de 175 milhões de euros, e os materiais utilizados para a construção foram principalmente o vidro, o concreto e o mármore, compondo a estrutura simples do prédio. O mármore surge neste projeto como elemento local, utilizado no piso, em áreas de circulação

<sup>70</sup> “[...] The first large collection to be seen commences at the level of the Museum entrance in a spacious gallery with the symbolically graded ramp presenting the finds from the slopes of the Acropolis. Continuing their tour, visitors will enter the magnificent Archaic Gallery with its high ceilings and many tall columns, – followed by the galleries of the works from the Severe Period, in anticipation of the exhibition of the Classical Period that follows. At the top and final level of the Museum, the visitor is greeted by a light filled atrium, and proceeds to the climax of the Museum exhibition – the Parthenon Gallery. Here the visitor can follow the story of the Pan Athenian procession, as it is presented in the frieze of the Parthenon. The slabs of the frieze wrap around the rectangular cement core of the building that has the same dimensions and physical orientation as the Parthenon cella. The visitor is able to see the metopes of the Parthenon set between the Gallery’s columns. On the west and east of the gallery the beautiful composition of the pediments are also exhibited. Within this glass-walled gallery, visitors are able to enjoy a 360-degree vista of Athens, taking in views of Ymittos to the south, the Hill of Philopappou to the west, and the Lykavittos to the East. Most unique of all however is the view from the north side of the Gallery, where the visitor looks upon the frieze of the Parthenon and at the same time looks upon the monument to which it belongs. The visitor’s tour concludes before the Post Parthenon period, the works of the Hellenistic period and those of the Roman Empire.” (DIMITRIOS PANDERMALIS, 2019, doc. eletr, [tradução livre]).



com pedras escuras e nas galerias de exposição com pedras claras. O principal espaço da instituição é a Galeria do Parthenon, localizada no topo do prédio, conforme pode ser observado na Figura 19, caracterizado por Etherington como:

[...] um espaço retangular, envidraçado, iluminado pelo céu, que é girado a 23 graus do resto do edifício para se alinhar com o Parthenon. As paredes externas de vidro da galeria permitem aos visitantes vistas ininterruptas de 360 graus do antigo templo e da cidade ao redor. No centro da Galeria Parthenon, o núcleo retangular de concreto do Museu serve como a parede na qual o friso do Parthenon é exibido, colocado exatamente no mesmo arranjo e orientação de quando adornava o monumento<sup>71</sup> (2009, doc. eletr, [tradução livre]).

**Figura 18 - Vista aérea do Parthenon e do novo Museu da Acrópole**



Fonte: Acervo digital<sup>72</sup>.

O acervo da instituição é composto de aproximadamente 4 mil artefatos,

<sup>71</sup> “[...] The building culminates in the Parthenon Gallery, a rectangular, glass-enclosed, sky-lit space that is rotated 23 degrees from the rest of the building so as to align with the Parthenon. The gallery’s glass outer walls allow visitors uninterrupted, 360-degree views of the ancient temple and the surrounding city. In the center of the Parthenon Gallery, the rectangular concrete core of the Museum serves as the wall on which the Parthenon frieze is exhibited, placed in the exact same arrangement and orientation as when it adorned the monument” mente no mesmo arranjo e orientação de quando adornava o monumento<sup>71</sup> (ETHERINGTON, 2009, doc. eletr).

<sup>72</sup> Acervo digital. Disponível em: <http://www.theacropolismuseum.gr/en/content/museum-history>. Acesso em: 09 de dez. de 2017.

principalmente esculturas dos monumentos da Acrópole, sendo este o primeiro Museu a exibir em conjunto essa coleção. Conforme Etherington (2009), para uma exibição mais fidedigna das características das peças, o espaço expositivo recebe luz natural, pois estes artefatos foram feitos para serem admirados e observados com a mudança da incidência da luz do dia. Além da galeria principal ter as paredes de vidro, outros espaços do museu contam com clarabóias e aberturas retangulares, que auxiliam a fruição da luz no interior do prédio, de modo que as instalações necessitam de pouca luz artificial.

De acordo com o relato de Almeida (2019), visitante do Museu, é possível identificar as narrativas e as estratégias espaciais, propostas no projeto expográfico e arquitetônico da instituição.

[...] fiquei arrebatada pela qualidade visual das esculturas, mas o que eu gostei mesmo foi de percorrer aquelas galerias de betão e ver o friso como nenhum grego antigo o viu, ao nível dos olhos. E isso até podia ter sido conseguido com uma réplica integral, se calhar com vantagem, porque assim [se poderia] acrescentar à experiência visual a do tato, passando as mãos por cima daquilo tudo (e garanto que me apeteceu!). Mas a alternância dos originais com as réplicas também me contou uma história – a dos interesses britânicos no mediterrâneo oriental no séc. XIX – assim como a cariátide incompleta montada sobre um suporte de betão me contou outra – a dos violentos confrontos entre gregos e turcos sobre os quais se funda boa parte da identidade grega contemporânea. (ALMEIDA, 2019, doc. eletr.)

Ainda, segundo Almeida (2019, doc. eletr.), “[...] os museus são o domínio do conhecimento e das emoções. Fundadas em informação e sensações que, volto a repetir, não se esgotam na materialidade dos objetos que expõem”. As instituições museais, assim, são uma experiência total, que se relaciona com seu entorno, sendo permeada por discursos de peso político, ideológico e social. As ausências indignam o visitante e o fazem refletir sobre as disputas de poder socioeconômico-cultural presentes na contemporaneidade.

Conforme o jornal *The Guardian*, em 2008, o presidente do Museu da Acrópole Dimitrios Pandermalis e o arquiteto Bernard Tschumi foram a Londres realizar a divulgação e apresentação do plano de inauguração do Novo Museu da Acrópole. De acordo com Tschumi, a intenção da construção do novo museu é ser “bom o bastante para fazer os ingleses quererem dar os Mármores de Elgin” (HIGGINS, 2008, doc. eletr.). A solução encontrada na inauguração da instituição foi a utilização de reproduções das partes que estavam no acervo do museu londrino.

Entretanto, o museu grego tem instalações e suportes prontos para receber os objetos originais, pois as peças dos frisos existentes no acervo do Museu Britânico são mais delicadas, pelos cortes mais finos que foram feitos para sua retirada (HIGGINS, 2008).

As marcas das ferramentas utilizadas para extração das peças podem ser vistas nos fragmentos, os frisos foram rachados ao meio, sendo levadas para Londres apenas a parte da peça que continha o relevo, conforme pode ser visto na Figura 20. A parte que sobrou no templo, hoje faz parte do acervo do Museu da Acrópole, simbolizando o vandalismo sofrido pelas peças.

**Figura 19 - Imagem do corte feito pela equipe de Lorde Elgin nos frisos do Parthenon**



Fonte: Acropolis Museum Guide, 2020, p.199.

Em termos expográficos, de acordo com Brabant (2008), uma das grandes inovações do Museu da Acrópole é a colocação das peças à altura do olhar do visitante, situação que não é possível na visita dos templos, pois os programas esculturais ficam localizados no topo das edificações. Conforme o professor Anthony Snodgrass, presidente do Comitê Britânico para a Reunificação dos Mármore do Parthenon, “[...] a pressão moral exercida pelo Novo Museu da Acrópole já está em

ação”. Ele ainda acrescenta que "o efeito da pressão não será imediato, mas mais cumulativo" (BRABANT, 2008, doc. eletr). Snodgrass também alerta que o movimento de regresso de objetos aos países de origem está sensibilizando milhões de visitantes contra as atitudes do Museu Britânico. Durante esse período, algumas fontes especularam tratativas de negociação entre Atenas e Londres, com a proposta da entrega do último andar do Museu da Acrópole aos cuidados do Museu Britânico, como uma espécie de anexo em solo grego (BRABANT, 2008). Essa solução, pouco divulgada, seguiria afirmando a incapacidade do museu grego para acolher essa coleção, mantendo o discurso colonialista inglês.

Em relação às questões de técnica de conservação, conforme o diretor da instituição Dimitrios Pandermalis, a principal preocupação do Museu é a construção de um ambiente controlado para neutralizar a poluição atmosférica corrosiva de Atenas. Devido a essa característica, foram retiradas do sítio arqueológico as esculturas originais e colocadas réplicas em seus lugares, com o intuito de proteger as peças e manter as estruturas das ruínas abertas para visitação (BRABANT, 2008).

De fato, Dimitrios Pandermalis é um agente importante desse debate, professor emérito de Arqueologia Clássica, presidente do Departamento de História e Arqueologia da Universidade de Aristóteles de Salónica e atual diretor do Museu da Acrópole. Ele participou, desde o ano 2000, da concepção, da construção e, agora, da gestão do Museu. Sua trajetória no campo museal inicia-se em 1973, quando foi diretor das escavações arqueológicas no sopé do Monte Olimpo, onde foi criado um museu arqueológico. Outra característica deste profissional é sua ampla experiência na concepção de exposições arqueológicas, dentre elas: “Alexandre, o Grande e o Oriente”, em 1997, em Salónica; “Deuses e Mortais no Olympus”, em Nova York (Onassis Foundation), em 2016; “Os Grandes Deuses de Samotrácia”, no Museu da Acrópole e Dodona, em 2015; e “O Oráculo dos Sons”, no Museu da Acrópole, em 2016<sup>73</sup> (HELLENISTIC ALEXANDRIA, 2017, doc. eletr, [tradução livre]). Além disso, Pandermalis conta com a publicação de alguns livros nas áreas de Arqueologia e História da Grécia Clássica.

Próximo à inauguração da instituição, muitas ações e campanhas estavam

---

<sup>73</sup> “Alexander the Great and the Orient in 1997 in Thessaloniki. Gods and Mortals at Olympus in New York (Onassis Foundation) in 2016. The Great Gods of Samothrace in 2015 in the Acropolis Museum and Dodona, the Oracle of the Sounds in 2016 in the Acropolis Museum” (HELLENISTIC ALEXANDRIA, 2017, doc. eletr [tradução livre]).

sendo realizadas. Uma grande agitação nas mídias mundiais causava uma divisão na opinião pública, e pessoas em várias partes do mundo publicavam e explicitavam seus argumentos a favor ou contra a devolução da Coleção dos Mármore do Parthenon. Nesse período, o diretor do Museu foi acusado de realizar uma campanha para a remoção de dois edifícios históricos nas proximidades do novo Museu. As construções eram de Dionysiou Areopagitou, uma no estilo arquitetura grega art déco, de aproximadamente 1930, e a outra neoclássica. Para Pandermalis, esses prédios impediam a visibilidade do Teatro Dionísio, o mais antigo do mundo. Seu posicionamento era a favor da remoção dessas edificações para outras áreas da cidade, e não de sua demolição (BRABANT, 2008). Infelizmente, essa polêmica deu margens para o questionamento da política de preservação grega. Por um lado, se requer a restituição de algumas peças museológicas, enquanto, ao mesmo tempo, se destrói outros elementos do patrimônio nacional.

A fim de demonstrar iniciativas inovadoras, o Museu da Acrópole vem proporcionando novas experiências aos seus visitantes, como a conservação e restauração das cariátides do Templo de Erecteion<sup>74</sup>. A manutenção foi realizada no local onde as estátuas estavam expostas, isto é, o Museu optou por não deslocá-las para evitar riscos e, também, para proporcionar ao visitante a observação dos bastidores das atividades realizadas na instituição, principalmente se tratando de pesquisas nos laboratórios de conservação. O projeto, que foi desenvolvido junto ao Instituto de Estrutura Eletrônica e Laser, na Fundação de Pesquisa e Tecnologia em Creta, documenta as condições atuais das esculturas e utiliza técnicas para remoção de fatores corrosivos e limpeza de poluentes atmosféricos com a utilização de tecnologia a laser. Com a criação deste programa, o Museu foi premiado pelo Instituto Internacional para a Conservação (IIC), em Viena, com o Prêmio Keck 2012 (CONSERVING THE CARYATIDS..., 2011).

Em 2014, foi lançado o filme Promakhos (no original, *The First Line*), disponibilizado no catálogo de filmes da *Netflix*. Seu lançamento auxiliou na divulgação popular da disputa pela coleção dos Mármore do Parthenon no cenário mundial. O filme foi dirigido e escrito pelos irmãos Coerte Voorhees e John Voorhees, filhos de um dos advogados que trabalha no caso de repatriação (EM TORNO..., 2014). O tema central é a tentativa de um acordo jurídico entre os

---

<sup>74</sup> Vídeo do processo de documentação e higienização das cariátides. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bwCNfQh8Woo>. Acesso em: 18 de jun. de 2019.

advogados da Grécia e da Inglaterra acerca da devolução. O filme apresenta algumas provas da irregularidade do pertencimento desta coleção à instituição inglesa, como uma cópia da carta que supostamente autorizou a retirada dos mármores, escrita pela maior autoridade do Império Otomano. Porém, como muitas fontes especulam, neste documento não haveria um trecho que descreva a autorização de retirada e transporte destes bens, evidenciando que a tradução da carta pode ter trechos alterados. Argumentos sobre a conservação da edificação do Parthenon também são apresentados, como a alegação de que, em consequência da retirada das esculturas, principalmente dos frisos, o templo ficou sujeito às degradações ambientais e hoje se encontra em estado de ruína. A última defesa do filme é referente ao contexto de significados da construção, discussão que também costuma estar presente nos discursos do diretor do Museu da Acrópole, que enfatiza em suas falas a importância da unificação da coleção, pois suas partes contam aspectos da história local.

Nas cenas do filme ambientadas nas dependências do Museu da Acrópole, é possível identificar detalhes espaciais e expográficos, como as ausências na sequência dos frisos, observável na Figura 21. Esta produção, além de apresentar o cenário político e diplomático mundial, possibilitou a uma larga escala de espectadores conhecerem a nova instituição museológica e os argumentos gregos.

**Figura 20 - Cena capturada do filme, galeria do Parthenon do Museu da Acrópole**



Fonte: Filme Promakhos, 2014, 6'41".

O Museu da Acrópole realiza a divulgação do calendário de suas ações e

programas através de seu *site*<sup>75</sup>. Nele, também é possível identificar alguns relatos de projetos em andamento e atividades anteriores. A instituição conta com o auxílio de comitês, fundações e *sites* afins para divulgação de suas atividades, principalmente relacionadas às questões do pedido de repatriação. Ainda que o Museu cobre ingresso, observa-se que todas as atividades de cunho local ou nacional tendem a ser gratuitas, assim como as visitas em datas festivas, aniversário do museu e independência do país, dentre outras. Isso indica uma política de acessibilidade extremamente voltada para o público grego, com o intuito de fazer a comunidade nacional se integrar aos ideais da instituição.

Uma postura bastante evidente nesse cenário são as parcerias museológicas com outras instituições nacionais e internacionais. O museu grego declara constantemente sua intenção em colaborar criativamente com o Museu Britânico, como já o faz com outras instituições, realizando pesquisas e exposições em conjunto. O objetivo dessas ações é demonstrar a diplomacia cultural. No entanto, a direção do museu londrino não se mostra aberta ao diálogo.

Em 2016, a instituição grega realizou uma parceria com o Museu Hermitage, na Rússia, que consistia em uma programação repleta de eventos culturais visando o intercâmbio entre os dois países. A iniciativa começou com a realização de empréstimos de peças dos dois acervos: uma estátua de mármore do Arcaico Kore de 670 a.C, pertencente ao Museu da Acrópole, e três peças citas<sup>76</sup> dourados, da coleção do museu russo. As peças cedidas foram expostas na área de entrada, espaço gratuito do museu grego, entre os meses de março e outubro (SCYTHIAN HERALDS..., 2016).

Outra parceria ocorrida no ano seguinte foi entre o Museu da Acrópole e duas importantes instituições chinesas, o Museu de Xangai e o Museu do Palácio da Cidade Proibida, de Pequim. Envolveu o empréstimo dos acervos e culminou na criação de duas exposições de esculturas em mármore grego e pinturas chinesas. Foi a primeira vez que alguns objetos deixaram a cidade proibida. Isto demonstrou o reconhecimento e a confiança que a instituição grega já havia conquistado em seus

---

<sup>75</sup> Site do Museu da Acrópole. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en>. Acesso em: 21 de jun. de 2019.

<sup>76</sup> "Os citas eram uma tribo nômade que vivia nas Estepes ao norte do mar Negro. Informações valiosas sobre o modo de vida dos citas, suas crenças, cerimônias e mitos nos são trazidas através do historiador grego Heródoto, que visitou parte de seu vasto país em meados do século V. a.C. Em sua vida, a principal classe social dos citas já era cativada pela filosofia e pela arte grega." (SCYTHIAN HERALDS..., 2016, doc. eletr).

poucos anos de atuação (PANDERMALIS, 2018).

A instituição também realiza outras atividades de divulgação de seu acervo em território grego. Em 2014, participou da exposição internacional nomeada “Turismo Grego”, em Atenas, realizada dentro do pavilhão arquitetonicamente projetado na *Metropolitan Expo*, conforme a Figura 22. A mostra exibiu réplicas dos objetos do Museu da Acrópole e representações digitais de algumas esculturas, tendo a entrada gratuita. (PARTICIPATION IN ‘GREEK...., 2014).

**Figura 21 - Exposição Turismo Grego**



Fonte: Acervo digital<sup>77</sup>.

A partir de 2018, a instituição iniciou o programa de digitalização das exposições, uma iniciativa ainda incipiente no âmbito museológico. O objetivo é que o acesso aos conteúdos das mostras possa ser realizado pela *web* ou diretamente no local. O projeto, bastante amplo, proporciona ao visitante acesso a uma série de vídeos temáticos e históricos da Acrópole, catálogos interativos das exposições, atividades infantis e o registro diário das escavações arqueológicas

<sup>77</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/participation-greek-tourism-exhibition>. Acesso em: 21 de jun. de 2019.



(PANDERMALIS, 2018).

Além da preocupação com a circulação e o registro das exposições, o Museu conta com uma agenda repleta de atividades, para a promoção contínua de diálogo com sua comunidade. A sala expositiva, nomeada Galeria do Parthenon, já foi cenário para a apresentação da Orquestra Estadual de Atenas, entre 2017 e 2018, quando o museu participou de um programa de concertos de música de câmara, intitulado “Passeios Musicais nos Museus” (CHAMBER MUSIC, 2017). A Galeria do Parthenon também já foi utilizada como espaço para palestras, sendo ela mesma a temática. Os visitantes puderam discutir com arqueólogos “[...] questões relativas à arquitetura, à decoração e à exposição deste famoso monumento, bem como seu simbolismo e história” (GALLERY TALKS ABOUT..., 2014, doc. eletr.). Essa atividade foi ofertada em três idiomas diferentes: grego, inglês e francês.

Desde sua reinauguração, no prédio novo, todo ano, no dia 25 de março, feriado nacional em comemoração à independência grega, o Museu da Acrópole é aberto aos visitantes com entrada gratuita. Nessa data, também são realizadas visitas mediadas e palestras com arqueólogos anfitriões. Uma grande preocupação da instituição é a abrangência e acessibilidade das informações. Assim, as palestras ocorrem em três idiomas diferentes, inglês, francês e grego. Em 2015, como parte dessa programação, estava a oficina “Os atenienses lembram-se de sua história”, atividade realizada com o público familiar (THE HISTORICAL..., 2015), que demonstra a preocupação da instituição com público local de diferentes faixas etárias.

Palestras e conferências já fazem parte do cotidiano da instituição, tendo um de seus objetivos, no cenário mundial, tornar-se centro de referência em pesquisas sobre a Acrópole. Dessa forma, alguns eventos vêm evidenciando seu potencial como fonte para o campo de pesquisas. Em 2017, em parceria com a Faculdade de Arqueologia e História da Arte da Universidade Nacional Kapodistriana, em Atenas, o Museu sediou e organizou a conferência internacional intitulada “*De Hípias a Kallias: Arte Grega de 527 a 449 a.C.*” (INTERNATIONAL CONFERENCE, 2017, doc. eletr.).

O ano de 2019 foi festivo para o Museu da Acrópole, pois a instituição estava comemorando seu décimo aniversário no novo edifício. Apesar de ainda não ter obtido o regresso da coleção que tanto almeja, o Museu é considerado um dos dez melhores museus do mundo em relação à avaliação dos visitantes, conforme

pesquisa do *site* TripAdvisor<sup>78</sup>. O calendário de ações comemorativas contou com exposições temporárias, conferências e a abertura de novos espaços de visitação no Museu. Em abril de 2019, foi realizada a “Conferência Internacional para a Reunificação das Esculturas do Parthenon”, nas dependências do Museu, um evento importante para contextualizar o cenário desse pedido de repatriação na atualidade. Várias figuras ilustres do campo apoiaram e participaram do encontro, entre ministros, ex-ministros, o presidente da Grécia, diretores de instituições, presidentes de comitês, representantes da UNESCO, professores e pesquisadores universitários. A abertura da conferência foi realizada pelo presidente da república helênica, Prokopios Pavlopoulos, que explanou sobre a importância do regresso das esculturas do Parthenon.

Consciente da grande honra, é com sincera emoção que declaro a abertura desta excepcional Conferência Internacional sobre a Reconstituição das Esculturas do Parthenon. Meus sentimentos são justificados pelo fato de que este Workshop Internacional faz parte de uma grande e justa luta de significados e proporções globais; a luta pela restauração do que é, sem dúvida, o mais emblemático Patrimônio da Humanidade: o *Parthenon*. E, neste aspecto, esta luta não diz respeito exclusivamente à Grécia e ao seu patrimônio histórico e cultural, diz respeito à cultura como um todo, uma vez que sua reivindicação resultará em uma afirmação prática do conceito de Civilização e, em última instância, na reivindicação da Cultura e da Civilização como as mais altas realizações do Espírito Humano.<sup>79</sup> (H.E.THE PRESIDENT..., 2019, doc. eletr, [tradução livre]).

O presidente também lembrou a longa trajetória dos governantes gregos nas tentativas de reaver as esculturas, sendo um dos primeiros documentos uma queixa apresentada contra Elgin, pelo então Secretário da "Sociedade Arqueológica Ateniense", Alexandros Rangavis, em 1842, logo após a independência do país (H.E. THE PRESIDENT..., 2019).

Ainda nesse evento, estiveram presentes o presidente do Comitê Consultivo Grego para a Reunificação das Esculturas do Parthenon e da Fundação Melina Mercouri, Christoforos Argyropoulos, e a presidenta do Comitê Britânico, Dame

<sup>78</sup> MARTINS, Marcos. **Conheça os 10 melhores museus do mundo, segundo o Tripadvisor** 05 dez, 2018. Disponível em: [https://www.panrotas.com.br/destinos/pesquisas-e-estatisticas/2018/09/conheca-os-10-melhores-museus-do-mundo-segundo-o-tripadvisor\\_158504.html](https://www.panrotas.com.br/destinos/pesquisas-e-estatisticas/2018/09/conheca-os-10-melhores-museus-do-mundo-segundo-o-tripadvisor_158504.html). Acesso em: 21 de jul. de 2020.

<sup>79</sup> “Aware of the great honour, it is with sincere emotion that I declare the opening of this exceptionally important International Conference on the Reunification of the Parthenon Sculptures. My feelings are justified by the fact that this International Workshop forms part of a great and fair struggle of global significance and proportions; the struggle for the restoration of what is undoubtedly the most emblematic World Heritage Site: *the Parthenon*. And, in this aspect, this struggle does not exclusively concern Greece and its historical and cultural heritage, it concerns Culture as a whole, given that its vindication will result in a practical affirmation of the concept of Civilisation and, ultimately, in the vindication of Culture and Civilisation themselves as the highest achievements of Human Spirit” (H.E. THE PRESIDENT..., 2019, doc. eletr, [tradução livre]).

Janet Suzman. Ela relatou que a maior parte da população jovem do país não aprecia essas práticas colonialistas, sugerindo que “[...] o Museu Britânico logo seria marginalizado por suas escolhas, ou seja, possuir e expor artes de outros países” (INTERNATIONAL CONFERENCE..., 2019, doc. eletr).

A Embaixadora da Boa Vontade da UNESCO, Sra. Marianna Vardinoyianni, também comunicou, durante a conferência, seus esforços na coleta de assinaturas de proeminentes personalidades internacionais, a fim de aumentar a visibilidade do caso, pressionando e persuadindo a instituição britânica. Artemis Papathanassiou, Conselheiro Jurídico do Ministério das Relações Exteriores e membro do Comitê Consultivo Grego para a Reunificação das Esculturas do Parthenon, realizou um discurso relembrando algumas medidas adotadas pela UNESCO, como a recente adoção da recomendação, em 2018, do Comitê Intergovernamental para a Promoção do Retorno de Bens Culturais a seus países de origem, assim como a adoção de uma resolução, durante a Assembléia da ONU, reconhecendo o caráter institucional da Conferência Internacional sobre o Retorno de Bens Culturais e seus textos finais. Dessa forma, o caso ganhou a chancela de novos documentos de respaldo internacional (INTERNATIONAL CONFERENCE..., 2019).

Possíveis soluções para o impasse do retorno dos mármores também foram apontadas durante o evento, como a utilização de réplicas. O Professor Ove Bring, da Universidade de Estocolmo, membro do Comitê Sueco e ex-advogado do Ministério das Relações Exteriores, propôs que a instituição inglesa obtenha cópias da coleção e que a propriedade das peças seja transferida para a Grécia, mas que estas, por sua vez, possam ser emprestadas ao Museu Britânico, quando solicitadas (INTERNATIONAL CONFERENCE..., 2019).

O evento também contou com a presença de uma pesquisadora do Brasil, Maria Guimarães Kangussu, do Comitê Brasileiro para a Reunificação das Esculturas do Parthenon, professora de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto. Ela relatou as atividades brasileiras, que incluíram a conscientização dos alunos sobre a situação das esculturas. Durante a conferência, outras instituições envolvidas no caso também foram lembradas: Donatella Monterisi Andreani, do Comitê Francês para o Retorno do Mármores do Parthenon, leu uma carta redigida para o Presidente Macron, solicitando o retorno da parte do friso do Parthenon que pertence atualmente ao Museu do Louvre. A carta também foi enviada ao Ministério da Cultura da França e à Diretoria do Louvre (INTERNATIONAL CONFERENCE...,

2019).

A conferência foi muito importante para apresentar os debates e as discussões teóricas realizadas sobre a temática em toda a Europa e em países apoiadores, demonstrando novas perspectivas em relação à devolução dos bens culturais “coloniais”. Conforme Tom Flynn, historiador da arte e escritor, observa-se que existe uma “[...] tendência museológica internacional para museus menores ligados a sítios arqueológicos, enquanto grandes museus enciclopédicos representam um conceito imperialista ultrapassado” (INTERNATIONAL CONFERENCE..., 2019, doc. eletr). Assim, entende-se que estas instituições precisam ser repensadas, dentro das necessidades e demandas sociais da contemporaneidade. Não se trata, portanto, de um assunto de interesse unicamente grego. É uma reflexão que permeia o dia-a-dia de muitas instituições, principalmente as museológicas. Essas discussões tornam-se cada vez mais recorrentes nas plenárias da ONU, comissões da UNESCO e comitês internacionais.

Em junho, de 2019, o Museu da Acrópole comemorou 10 anos de atividades. Nesse período, a instituição atendeu cerca de 14,5 milhões de visitantes locais e internacionais. No calendário de comemorações, esteve uma exposição de curta duração chamada “*Cinzel e Memória - A contribuição do artesanato de mármore para a restauração dos monumentos da Acrópole*”, que exibiu fotografias dos artesãos de mármore e dos processos de restauração realizados no acervo, conforme a Figura 23 (THE ACROPOLIS..., 2019, doc. eletr).

**Figura 22 - Exposição Cinzel e Memória - A contribuição do artesanato de mármore para a restauração dos monumentos da Acrópole**



Fonte: Acervo digital<sup>80</sup>.

Outra atividade dessa programação foi a palestra do professor italiano Giovanni Verri, doutor em Física pela Universidade de Ferrara, na Itália, e mestre em Conservação de Pinturas de Parede pelo Instituto de Arte Courtauld, em Londres. Sua comunicação intitulou-se “*As verdadeiras cores das esculturas do Parthenon: evidências de vestígios de policromia original e sua interpretação*”, questão que há muito tempo vem sendo discutida e já foi motivo de diversas teorias. A pesquisa baseou-se em técnicas para analisar a pigmentação das esculturas gregas e romanas, procedimento apresentado na Figura 24 (THE ACROPOLIS..., 2019, doc. eletr).

<sup>80</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://parthenonuk.com/latest-news/457-the-acropolis-museum-celebrates-10-years>. Acesso em: 19 de jun. de 2019.

**Figura 23 - Análise das cores das esculturas**



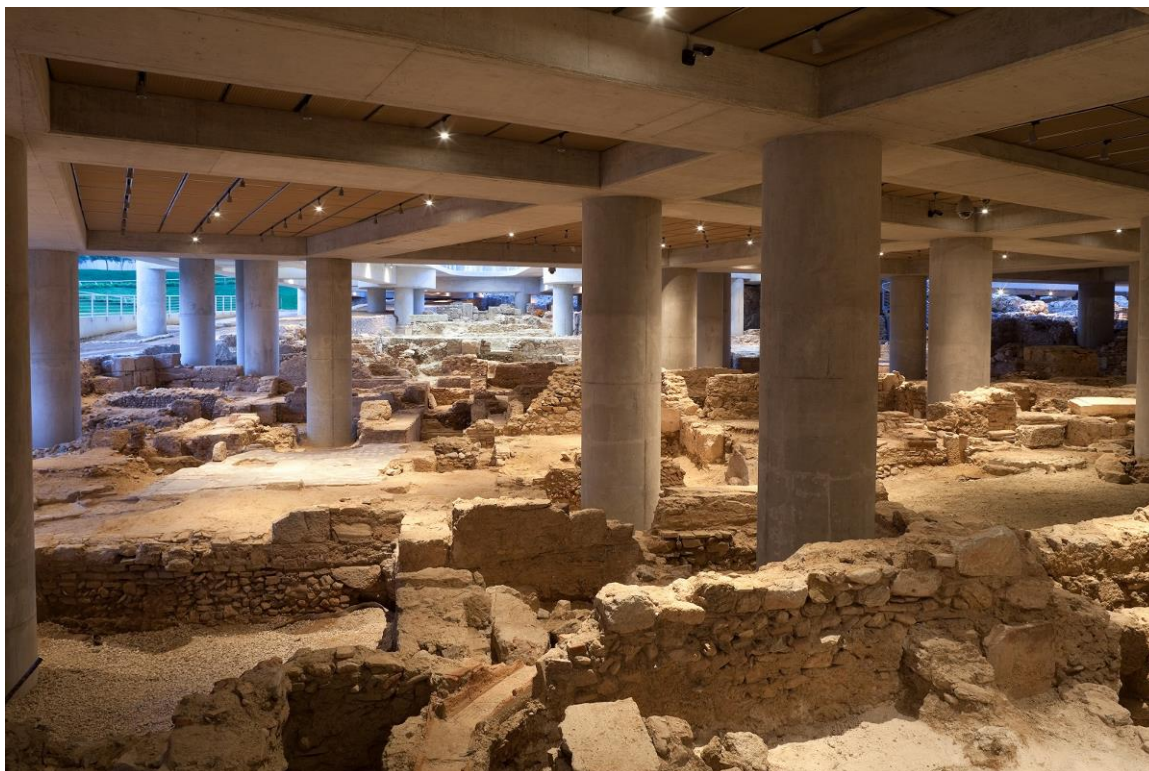
Fonte: Acervo digital<sup>81</sup>

Em 2019, o Museu da Acrópole inaugurou um novo espaço expositivo. Uma área de escavações arqueológicas de 4.000m<sup>2</sup>, incluindo todo o bairro das antigas vilas, ruas, oficinas e casas de banho, localizado abaixo do prédio do Museu, que pode ser acessado por passarelas de aço. A nova exposição versa sobre a vida cotidiana do bairro, como explica o diretor da instituição: "pela primeira vez podemos ver como as pessoas viviam à sombra da Acrópole" (SMITH, 2019, doc. eletr) (Figura 25 e 26).

---

<sup>81</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://parthenonuk.com/latest-news/457-the-acropolis-museum-celebrates-10-years>. Acesso em: 19 de jun. de 2019.

**Figura 24 - Área das escavações no subsolo do Museu**



Fonte: Acervo Digital<sup>82</sup>

**Figura 25 - Escavações no Museu da Acrópole**



Fonte: Foto Alexandros Vlachos / EPA.

<sup>82</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://parthenonuk.com/latest-news/457-the-acropolis-museum-celebrates-10-years>. Acesso em: 19 de jun. de 2019.

Os trabalhos das escavações arqueológicas no sítio onde o Museu foi construído duraram 13 anos. Os objetos encontrados foram importantíssimos para a compreensão sobre o local do nascimento da democracia, conforme a líder dos trabalhos Stamatia Eleftheratou: "[...] foi [um processo] complexo porque havia tantas camadas, tantas habitações, uma em cima da outra, todas contando a história de Atenas" (SMITH, 2019, doc. eletr). A escavação total foi realizada em uma área três vezes maior do que a exposição exibiu. Nesse perímetro, fragmentos inéditos foram encontrados, como figuras de divindades pouco conhecidas da mitologia grega. Durante esse processo, alguns artefatos estão sendo incorporados ao acervo e serão exibidos também nas salas de exposição do Museu.

Entender o contexto de criação do Museu da Acrópole, sua gestão e sua arquitetura, assim como a importância da Coleção dos Mármore do Parthenon como patrimônio cultural mundial, é fundamental para compreender como o conceito de repatriação permeia o discurso apresentado na proposta expográfica da Galeria do Parthenon, objeto de estudo desta pesquisa. Dessa forma, o próximo passo é compreender como essa trajetória se dá na instituição que atualmente tem a posse da maioria desses objetos, o Museu Britânico, e como esta constrói o discurso de legitimação desse acervo em seu "poder".

#### **4.4 O Museu Britânico e a Coleção dos Mármore do Parthenon**

De acordo com a versão apresentada e defendida pelos britânicos, Lord Elgin teria negociado e recebido a liberação das autoridades otomanas para realizar a retirada dos Mármore do Parthenon, assim como das esculturas remanescentes caídas entre as ruínas, conforme pode ser visto na citação de Mozzati, no livro *British Museum, da Coleção Folha Grandes Museus do Mundo*.

[...] Lord Elgin, embaixador junto à Sublime Porta em Istambul, sensibilizado com as miseráveis condições em que se encontrava a memória artística da Grécia, que se tornara um farol para a cultura ocidental, empenhou-se em assegurar a sua salvação com todos os meios à sua disposição (MOZZATI, 2009, p.14).

No entanto, muitos saques ocorreram no território, alguns anteriores ao período da expedição de Lord Elgin, como, por exemplo, em 1784, quando o



arqueólogo francês Sébastien Fauvel descobriu na base do Templo do Parthenon um grande fragmento do friso exterior representando seis ergastinas ou tecedeiras, as donzelas da aristocracia ateniense encarregadas de tecer o *peplos*, ou túnica, oferecida à deusa Atena durante as festividades religiosas das Panateneias. O artefato foi adquirido pelo então embaixador da França na Turquia e atualmente faz parte do acervo do Museu do Louvre (FORSSMANN, [s.a]).

Na narrativa inglesa, o embaixador britânico é considerado um amante da arte grega, que fez a viagem e o transporte com investimento próprio. Em um período da revisão iluminista daquilo que era considerado arte, ele possuiu um papel importante na consolidação dos padrões artísticos europeus e ocidentais (BRITISH MUSEUM, 2018). Dessa forma, de acordo com o Guia do Museu Britânico, Lord Elgin teria realizado uma grande ação de salvaguarda para esta coleção, que inevitavelmente caminhava para a destruição.

[...] Preocupado com a destruição de restos clássicos na Grécia, ele reuniu uma equipe de artistas e arquitetos para registrar o que sobreviveu e, posteriormente, obteve permissão das autoridades para remover as pedras esculpidas<sup>83</sup> (EL MUSEO BRITÁNICO..., 2003, p.07, [tradução livre]).

Assim que as peças chegaram ao território inglês, começaram a ser expostas em espaços que eram considerados “museus temporários”. Os registros dessas exposições iniciam em 1807. Os ambientes não eram os mais adequados, conforme podemos observar na tela pintada pelo artista Archibald Archer, na Figura 27. Algumas esculturas ficavam pelo chão da sala e multidões visitavam esse espaço. Após um ano da compra da coleção pelo governo, o Museu Britânico as exibiu ao público, gratuitamente (BRITISH MUSEUM, 2018). A gratuidade do ingresso se reflete ainda na atualidade, sendo pagas apenas as exposições temporárias, como as *blockbusters*<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> “Preocupado por la destrucción de los restos clásicos en Grecia, reunió a un equipo de artistas y arquitectos para registrar lo que había sobrevivido y posteriormente obtuvo permiso de las autoridades para retirar las piedras talladas” (EL MUSEO BRITÁNICO..., 2003, p.7, [tradução livre]).

<sup>84</sup> No campo museal o termo é utilizado para designar exposições de grande apelo popular, geralmente itinerantes, envolvendo elevado retorno financeiro.

**Figura 26 - Tela de Archibald Archer, a sala temporária de Elgin**



Pintura óleo sobre tela, 1819. Fonte: Acervo Digital<sup>85</sup>.

O Museu Britânico surgiu de uma coleção fechada doada ao governo britânico. Portanto, seu maior objetivo sempre foi a disposição das peças para benefício da população em geral, de estudiosos e não da coroa. Logo, artefatos da antiguidade clássica, do antigo Egito e alguns objetos de sociedades sobre as quais os europeus mal tinham ouvido falar foram complementando o acervo. As expedições do Capitão Cook trouxeram espécimes coletados nas ilhas do pacífico, América do Norte e Austrália. De acordo com Neil MacGregor, um dos mais emblemáticos diretores do Museu Britânico, “[...] esses objetos levantaram todos os tipos de questões sobre as origens e práticas de comunidades vertiginosamente distantes do entendimento europeu e impossíveis de enquadrar com as teorias recebidas da história mundial” (2004, doc. eletr).

[...] A curiosidade prevalece quase universalmente... Nada pode contribuir melhor para preservar a sabedoria tão abundante neste século do que ter depósitos em todos os países para abrigar suas antiguidades, como é o

<sup>85</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/an-introduction-to-the-parthenon-and-its-sculptures/>. Acesso em: 22 de jun. de 2019.

caso do Museu da Grã-Bretanha<sup>86</sup> (EL MUSEO BRITÁNICO..., 2003, p.6, [tradução livre]).

A história do Museu Britânico inicia em 1753, com a primeira reunião dos curadores da instituição, que ocorreu no *Cockpit Whitehall*. Conforme MacGregor, uma decisão importante foi tomada neste momento, a de que o museu:

[...] seria administrado não como um departamento de Estado, mas por curadores, [o que] teve - e ainda tem - implicações cruciais. A propriedade do administrador confere deveres e não direitos. Os curadores não devem obter benefícios para si próprios, mas manter a coleção exclusivamente para o benefício dos beneficiários. O museu foi estabelecido firmemente fora do reino comercial, uma posição sintetizada pelo princípio da livre admissão<sup>87</sup> (2004, doc. eletr, [tradução livre]).

O objetivo da reunião também era determinar um local adequado para a guarda da coleção de cerca de 71 mil objetos<sup>88</sup> de Sir Hans Sloane (1660-1753), médico estimado na sociedade inglesa. Coleção esta doada<sup>89</sup> à nação após sua morte. Várias propriedades possíveis foram elencadas, muitas delas consideradas custosas ou com localização não conveniente. Por fim, a residência escolhida foi a *Montagu House*, pertencente a Ralph Montagu, que a partir de um favor que prestou ao rei, em 1705, recebeu o título de duque. O projeto da edificação é do arquiteto Robert Hooke e sua construção foi iniciada em 1677. Nove anos após sua conclusão, a construção sofreu um severo incêndio, que danificou a residência, tendo que ser reconstruída seguindo um projeto semelhante ao original. A casa era em estilo francês e, no período, foi considerada um dos melhores domicílios londrinos, conforme ilustração da Figura 28 (HILLIER, 2017).

<sup>86</sup> “[...] La curiosidad prevalece casi universalmente... Nada puede contribuir mejor a preservar la sabiduría tan abundante en este siglo que contar con depósitos en todos los países para albergar sus antigüedades, como es el caso del Museo de Gran Bretaña” (EL MUSEO BRITÁNICO..., 2003, p.6, [tradução livre]).

<sup>87</sup> “[...] the decision that the museum would be run not as a department of state, but by trustees had - and still has - crucial implications. Trustee ownership confers duties rather than rights. Trustees must derive no benefit for themselves, but hold the collection exclusively for the advantage of the beneficiaries. The collection cannot be sold off. The museum was set firmly outside the commercial realm, a position epitomised by the principle of free admission.” (MACGREGOR, 2004, Doc. Eletr, [tradução livre]).

<sup>88</sup> Conforme (EL MUSEO BRITÁNICO..., 2003), este número seria de 79.575 objetos, sem contar os espécimes de plantas, livros e manuscritos.

<sup>89</sup> Conforme Mozzati (2009), a coleção foi comprada por George II, por 20.000 libras esterlinas destinadas as suas filhas.

**Figura 27 - A frente norte da Montagu House e jardins**



Gravura por James Simon, 1714. Fonte: Acervo digital<sup>90</sup>.

Todavia, a venda só foi realizada em 1755. Após a primeira reunião, os curadores escolheram Henry Keene para chefiar as obras de transformação da casa em um museu. Entretanto, a construção nunca foi realmente adequada para seu propósito, e a coleção logo necessitou de mais espaço para sua guarda e exposição. Dessa forma, em 1802, uma comissão foi organizada para resolver o impasse, que obteve como solução a criação de uma nova galeria anexa, chamada Galeria Townley (HILLIER, 2017). Entre 1804 e 1808, ela foi erguida, tendo sido projetada pelo arquiteto George Saunders, inspirada no estilo do arquiteto de renome italiano Palladio. Esse período também foi conhecido pelo início das missões arqueológicas, que proporcionavam novas raridades à coleção do Museu, como a aquisição dos Mármores do Parthenon (1816) e a pedra de Rosetta (MOZZATI, 2009). Pouco tempo depois, com a incorporação do acervo do Museu da *King's Library*, tornou-se fundamental a necessidade de mais espaço, pois a coleção continuava em expansão, iniciando-se o projeto de um novo prédio para o Museu (EL MUSEO BRITÁNICO..., 2003).

O Museu Britânico que conhecemos na atualidade, foi construído entre 1823

<sup>90</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/montagu-house-the-first-british-museum/>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

e 1852, projetado pelo arquiteto Sir Robert Smirke (1780-1867) (EL MUSEO BRITÁNICO..., 2003), sendo o estilo da construção *Revival Grego*. Desde a metade do século passado, muitos pesquisadores e viajantes faziam expedições à procura de tesouros, e as descobertas dos artefatos gregos estavam em alta. Assim, os estudos das proporções e medidas reais das construções gregas estavam sendo registrados. Desse modo, a principal influência do período foram as características arquitetônicas do Parthenon (BRITISH MUSEUM, 2017b).

[...] Em 1845, Smirke se retirou da obra, confiando a direção dos trabalhos ao seu irmão mais moço Sydney [...] a quem coube completar a grandiosa fachada sul, solenemente inspirada na idéia, então corrente, de “templo das musas”, com um nobre estilo neoclássico, em estreita sintonia com as concepções museográficas daquele tempo, com seu pátio externo e as cercas de grades (MOZZATI, 2009, p.9-10).

Em virtude da necessidade de um espaço para a biblioteca, Sydney Smirke realizou a construção da *Round Reading Room*<sup>91</sup> (1854-1857), sala de estudos circular coberta por uma cúpula.

As construções e reformas do Museu não pararam por aí. Ao longo do século XIX, diversas ampliações e modificações ocorreram para melhor acomodar o público e o acervo da instituição. A coleção dos Mármore do Parthenon, devido à influência de Lorde Duveen, recebeu espaço adequado para sua exposição apenas em 1939. No entanto, devido à eclosão da Segunda Guerra Mundial e outros problemas, a inauguração foi adiada até 1962 (EL MUSEO BRITÁNICO..., 2003).

Em relação à sustentabilidade financeira da instituição, o Museu sempre contou com doações, testamentos privados, principalmente para adquirir coleções, e atualmente conta com entidades nacionais, como o *Heritage Lottery Fund*, *Heritage Memorial Fund* e *National Art Collections Fund*. Além disso, o Museu Britânico tem uma associação de amigos e cobra ingressos para exposições de curta duração (EL MUSEO BRITÁNICO..., 2003). Outras iniciativas e projetos que marcaram a história da instituição foram, a partir de 1964, a função permanente de um projetista para as mostras; em 1970, a elaboração de um serviço didático; e, em 1973, a criação da editora do Museu (MOZZATI, 2009).

A última grande inovação estrutural ocorreu em 1994, depois de um concurso, onde o arquiteto inglês Norman Foster foi o vencedor, sendo responsável pelo projeto da cobertura do pátio ao redor da *Round Reading Room*, criando uma

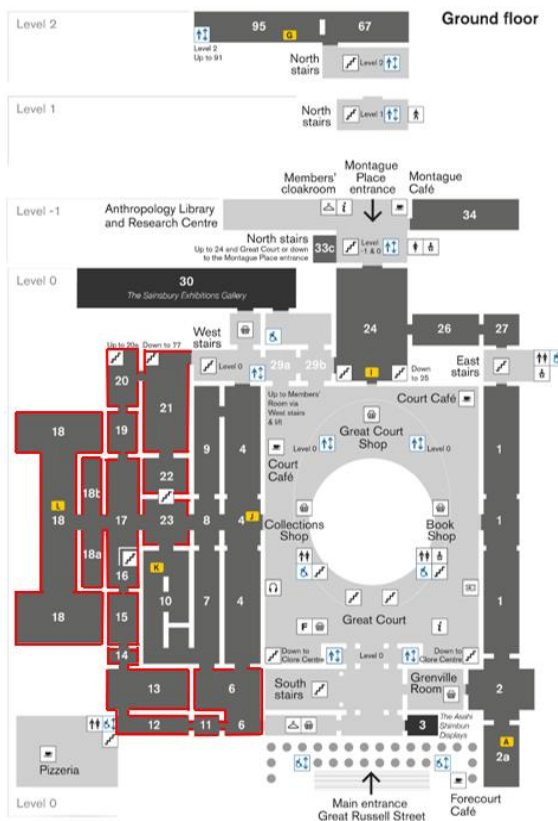
<sup>91</sup> Traduzido para o português como Sala de Leitura.

abóboda leve, com painéis triangulares de vidro e estrutura metálica (MOZZATI, 2009). Atualmente é registrada como a maior praça coberta de Londres.

A coleção presente no Museu Britânico em seus primeiros anos era bastante extensa e contava com um grande número de espécimes de história natural, manuscritos e livros, que deram origem posteriormente ao Museu de História Natural de Londres (1963) e à Biblioteca Britânica (1973), respectivamente (BRITISH MUSEUM, 2017a).

O Museu Britânico organiza suas coleções por departamentos. Atualmente, a Coleção dos Mármore do Parthenon está vinculada ao de Antiguidades Greco-Romanas. Conforme pode ser observado na planta baixa da Figura 29, as salas 6, 11-19, 20 e 20a e 21-23, exibem as coleções de objetos gregos (circuladas em vermelho), ocupando aproximadamente 50% da área expositiva do museu. A outra parcela de galerias tem uma vasta quantidade de peças de origem egípcia. O espaço da galeria 17 é totalmente destinado ao acervo referente ao Parthenon, conforme evidencia a Figura 30.

**Figura 28 - Planta baixa do pavimento térreo do Museu Britânico**



Circuito em Vermelho. Fonte: Map<sup>92</sup>. The British Museum.

**Figura 29 - Esculturas do Parthenon exibidas no Museu Britânico (1923)**



Atual sala 17. Fonte: Foto de Donald Macbeth<sup>93</sup>.

Ao longo dos séculos, a coleção dos Mármore do Parthenon ficou conhecida mundialmente. No entanto, sua fama está fortemente vinculada ao cenário tenso de controvérsia política e diplomática. De acordo com MacGregor (2013, p.205): “As esculturas do Parthenon que se encontram no Museu Britânico provocam uma única pergunta entre as pessoas hoje: elas deveriam estar em Londres ou em Atenas?”. De um lado, estão os gregos que defendem o regresso das obras a Atenas; de outro, os curadores e diretores do Museu Britânico, que alegam que as peças fazem parte de um patrimônio internacional e, portanto, devem permanecer sob posse da instituição inglesa.

Uma das figuras mais emblemáticas contra a repatriação é o ex-diretor do Museu Britânico, David Mackenzie Wilson, arqueólogo, historiador da arte e curador de museus, especializado em arte anglo-saxônica e na Era Viking. Wilson atuou na instituição de 1955 a 1964 como assistente de guarda. Após esse período, foi

<sup>92</sup> Disponível em: [http://www.britishmuseum.org/PDF/Free\\_plans\\_download.pdf](http://www.britishmuseum.org/PDF/Free_plans_download.pdf). Acesso em: 11 de dez. de 2017.

<sup>93</sup> Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/an-introduction-to-the-parthenon-and-its-sculptures/>. Acesso em: 22 de jun. de 2019.

professor na Universidade de Londres e na *University College London*, regressando ao Museu como diretor de 1977 a 1992. Sendo assim, foi o representante que recebeu o pedido de repatriação realizado por Melina Mercouri, episódio que foi divulgado por canais de televisão em 1983. No período, esse confronto foi entendido como um desastre para as relações da instituição (LOW, 2015).

Durante sua gestão, uma avalanche de controvérsias internacionais relacionadas às aquisições do acervo britânico esteve em alta. Na década de 1980, sucessivas reuniões para resolução amigável da disputa com a Grécia foram efetuadas. Como resposta às exigências gregas, em 1985, segundo Kynourgioupoulou ([s.a.], fl.8), o diretor do Museu Britânico alegou que a Grécia seria “um país de terceiro mundo”, incapaz de sustentar e manter seus mármores. Além disso, justificou que a população se esforçava para estabelecer uma identidade nacional que não existia, pois era meramente um povo “ex-colonial”.

Outra personalidade muito ativa nesse debate é o ex-diretor do Museu Britânico, Robert Neil MacGregor, historiador da arte que começou sua carreira na administração de museus em 1987, como diretor da Galeria Nacional, tendo assumido a direção da instituição britânica de 2002 a 2015. Atualmente, ele é diretor fundador do Fórum Humboldt, em Berlim. Em 2013, MacGregor publicou o livro traduzido para o português como “A História do Mundo em 100 Objetos”, que reúne itens de todos os continentes pertencentes ao acervo do Museu Britânico, revelando seu caráter enciclopédico.

Enquanto foi gestor do Museu Britânico, o posicionamento contra a devolução foi mantido. Para MacGregor, as defesas em prol da repatriação erguidas por Melina Mercouri tinham alguns pontos justificáveis. No entanto, na sua visão a devolução da coleção e sua apresentação na Grécia sentenciariam esta narrativa a uma história exclusiva grega. Para este diretor, os mármores contam a história do mundo, não apenas do povo grego.

[...] O problema é que eles incorporam muitas outras coisas, além disso, sua finalidade fundamental, como ornamentos em um templo, era claramente para o culto religioso. Atenas pode ter sido, em certo sentido, uma democracia, mas também uma sociedade escravista e uma potência marítima imperial. Tanto o edifício como suas esculturas foram objeto de intensa controvérsia política na época de sua criação, uma vez que foram financiados com os recursos do tributo extraído dos estados da mesma cidade grega em nome da defesa contra o inimigo persa. [...] Em termos artísticos, as esculturas são claramente parte de um processo que abrange o Egito e a Mesopotâmia, Turquia, Índia, Roma e toda a Europa. Ao longo dos séculos, o próprio Parthenon, como suas esculturas, passou a significar



muitas outras coisas, algumas contraditórias. O edifício tem sido uma igreja, uma mesquita e é agora uma ruína, um documento da história cristã, otomana e veneziana da Grécia, bem como do clássico. Seu atual estado expurgado é um testemunho da educação clássica e das aspirações dos reis alemães que moldaram a Grécia moderna em meados do século XIX. E as esculturas, desde que chegaram a Londres, tornaram-se parte de outra história europeia e mundial<sup>94</sup> (MACGREGOR, 2004, doc. eletr, [tradução livre]).

Além da defesa da importância desse acervo no contexto universal, a alegação de proteção e divulgação adequada dessa coleção ainda é utilizada para evitar sua devolução. No entanto, como se pode observar pela trajetória da instituição inglesa, muitas modificações estruturais foram necessárias ao longo de sua história para a acomodação adequada em termos de conservação e, também, de exposição.

Vale lembrar também que o cenário atual de devastação do patrimônio cultural no Oriente Médio possibilita às instituições museológicas mais tradicionais argumentos radicais a favor da proteção dos bens culturais com a sua permanência sob sua guarda. Uma história geralmente camuflada, nesse caso, são os momentos em que os acervos disponíveis na Europa também estiveram em perigo, como, por exemplo, durante as duas Guerras Mundiais. Em 1933, teve início o planejamento para evacuação dos tesouros do Museu Britânico, em razão da Segunda Guerra Mundial. Em 1938, o Museu Britânico e a Biblioteca Nacional do País de Gales começaram a trabalhar em um túnel à prova de bombas, em Aberystwyth. Nesse episódio, nem tudo foi salvo. O Museu sofreu dois incêndios devido a ataques aéreos, em 1940 e 1941, e o resultado foi a perda de 250 mil livros, sendo que as mangueiras de água ainda conseguiram causar danos no restante da coleção (BRITISH MUSEUM, 2017a).

Em consulta ao *site* do Museu Britânico, é possível identificar um *blog* da instituição<sup>95</sup> utilizado para divulgação de projetos, novas exposições, curiosidades,

---

<sup>94</sup> "The problem is that they embody many other things besides. Their key purpose, as ornaments in a temple, was clearly as adjuncts to a religious cult. Athens may have been in some sense a democracy but it was also a slave-owning society and an imperial maritime power. Both the building and its sculptures were the subject of intense political controversy at the time of their creation, since they were funded from the proceeds of tribute extracted from fellow Greek city states in the name of defence against the Persian enemy [...] In artistic terms the sculptures are clearly part of a process that embraces Egypt and Mesopotamia, Turkey, India, Rome and the whole of Europe. Over the centuries, the Parthenon itself has, like its sculptures, come to mean many other and contradictory things. The building has been a church and a mosque and is now a ruin, - a document of the Christian, Ottoman and Venetian history of Greece as well as the Classical. Its present expurgated state is a testament to the classical education and aspirations of the German kings who shaped modern Greece in the mid 19th century. And the sculptures, since coming to London, have become part of another European and world story" (MACGREGOR, 2004, Doc. Eletr, [tradução livre]).

<sup>95</sup> Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/>. Acesso em: 25 de jun. de 2019.

empréstimos e pesquisas sobre o acervo. Esta é uma fonte muito rica de conteúdos e posicionamentos que o Museu divulga sobre suas ações. A seguir, é apresentada uma sequência de notícias relatadas nessa plataforma, que dialogam e contextualizam a problemática desta pesquisa.

Apesar de guardar uma coleção nacional, o Museu Britânico sempre obteve destaque por apresentar coleções e objetos de outras nacionalidades. A exposição que historicamente recebeu o maior número de visitantes no Museu foi “*Tesouros de Tutancâmon*”<sup>96</sup>, de 1972, que exibiu a coleção de aproximadamente 50 objetos relacionados ao rei egípcio mais famoso do mundo. Sua inauguração contou com a presença da Rainha Elizabeth II. A exposição foi planejada para coincidir com o 50º aniversário da descoberta do túmulo de Tutancâmon. Cerca de 1,6 milhões de pessoas visitaram a coleção exibida, oriunda do Egito. A Figura 31 demonstra a fila para entrada no dia de sua inauguração (BRITISH MUSEUM, 2017a).

**Figura 30 – Inauguração da exposição Tesouros de Tutancâmon – 1972**



Fonte: Acervo digital<sup>97</sup>.

Durante 2015, o Museu quebrou um recorde moderno. Tornou-se o maior espaço interno no *Google Street View*. A plataforma permite ao visitante conhecer os ambientes das exposições de longa duração da instituição. Além disso, milhares de

<sup>96</sup> A exposição *Tesouros de Tutancâmon* é considerada um marco na história das exposições - podendo ser analisada como uma das primeiras exposições blockbuster.

<sup>97</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/29-things-you-probably-didnt-know-about-the-british-museum/>. Acesso em: 23 de junho de 2019.

objetos do acervo receberam destaque no *Google Cultural Institute*<sup>98</sup>, onde é possível consultar informações sobre seus históricos. Em relação às visitas aos espaços físicos, a instituição recebe cerca de 6,5 milhões de visitantes anualmente, sendo o espaço cultural mais visitado do Reino Unido, mais popular que a *Tate Modern* e a *National Gallery* (BRITISH MUSEUM, 2017a).

Sua política de museu de caráter universal transparece em algumas ações e parcerias museológicas. Em 2015 e 2016, a instituição fez um levantamento da quantidade de objetos que estavam em empréstimo para outras instituições pelo mundo, chegando ao espantoso número de mais de 5 mil peças, sendo a coleção mais compartilhada do mundo na atualidade (BRITISH MUSEUM, 2017a). É possível obter o relatório dos objetos em empréstimo navegando pelo *site* da instituição, assim como saber quais peças de outros museus estão sob sua guarda.

[...] O museu hoje é o prestador mais generoso do mundo, enviando grandes objetos assírios para a China, objetos egípcios para a Índia e objetos iranianos para os Estados Unidos - tornando realidade o ideal iluminista de que as maiores coisas do mundo sejam vistas e estudadas, partilhadas e apreciadas por tantas pessoas, no maior número de países quanto possível<sup>99</sup> (MACGREGOR, 2014, doc. eletr, [tradução livre]).

O Museu Britânico, nos últimos 10 anos, abriu 92 exposições internacionais em 21 países diferentes, totalizando mais de 10 milhões de visitantes que tiveram acesso ao acervo da instituição (BRITISH MUSEUM, 2019). Estes são exemplos de cartazes de exposições internacionais (Figura 32) realizadas com suas coleções.

---

<sup>98</sup> Disponível em: <https://www.google.com/culturalinstitute/about/users/>. Acesso em: 23 de jun. de 2019.

<sup>99</sup> “[...] The Museum today is the most generous lender in the world, sending great Assyrian objects to China, Egyptian objects to India and Iranian objects to the United States – making a reality of the Enlightenment ideal that the greatest things in the world should be seen and studied, shared and enjoyed by as many people in as many countries as possible” (MACGREGOR, 2014, doc. eletr, [tradução livre]).

Figura 31 - Cartazes de Exposições Internacionais



Fonte: Acervo digital<sup>100</sup>.

Em relação aos Mármore do Parthenon, a coleção enviada para Londres corresponde a aproximadamente 75 metros de frisos<sup>101</sup>, 15 métopas, 17 figuras dos dois frontões e várias peças e fragmentos da arquitetura do edifício, como os capitéis. A partir de 1970, o governo grego iniciou o programa de restauração do complexo arquitetônico da Acrópole. Assim, as esculturas ainda restantes no espaço foram retiradas para integrar o acervo do Museu da Acrópole. Na perspectiva inglesa, esta ação foi interpretada com grande controvérsia, pois hoje o sítio é composto apenas das réplicas das esculturas (BRITISH MUSEUM..., 2018).

Em 2014, o Museu Britânico foi protagonista de uma grande polémica relacionada ao empréstimo de peças pertencentes à Coleção dos Mármore do Parthenon, que foram levadas para a exposição em comemoração aos 250 anos do Museu Hermitage, em São Petersburgo, na Rússia, (Figura 33). A instituição londrina fez a divulgação da ação, apresentando o empréstimo como um símbolo de parceria mundial entre espaços museais. As exposições de arte *Era do Gelo* e

<sup>100</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/260-years-the-british-museum-in-numbers/>. Acesso em: 01 de jun. de 2019.

<sup>101</sup> Esta informação é divergente nas fontes gregas.

*Vikings: vida e lenda* tiveram participação do acervo do museu russo e foram apresentadas na instituição inglesa (MACGREGOR, 2014).

**Figura 32 - Exposição no States Hermitage Museum**



Foto: AP Photo/Dmitry Lovetsky. Fonte: EM TORNO..., 2014, doc, eletr.

A polêmica se deu pois, em 2008, o Museu Britânico havia negado o pedido de empréstimo do mesmo acervo para a abertura do Museu da Acrópole, alegando ser uma medida para a conservação preventiva da coleção, embasada na argumentação da fragilidade do acervo em um possível deslocamento. Todavia, em 2014, a mesma coleção foi enviada para a Rússia, em completa discordância com o argumento utilizado para vetar a cedência ao museu grego.

O atual diretor do Museu da Acrópole, Dimitrios Pandermalis, declarou ser “[...] estranho que a Inglaterra tenha, agora, ignorado a fragilidade dos mármore, o habitual fundamento para recusar o seu deslocamento para Atenas” (EM TORNO..., 2014, doc. eletr.). Este fato ilegítima a argumentação de imobilidade da coleção, que inviabilizava seu comodato para a Grécia. Nesse episódio, é interessante notar que o Museu Hermitage, nos últimos anos, criou grandes laços com a instituição grega, aparentando ter uma boa política de relações internacionais e intercâmbio de acervos.

Dando continuidade ao legado inglês, outro agente importante na defesa da permanência da coleção em Londres é o atual diretor do Museu Britânico, Hartwig Fischer, alemão, historiador de arte e doutor em Filosofia pela Universidade de Bonn. Ele é o primeiro chefe não britânico da instituição. Sua trajetória no campo museal iniciou em 2001 como curador da coleção do século XIX e arte moderna, no Kunstmuseum (2001-2006), em Basel. A carreira em gestão museológica iniciou em 2006, como diretor do Museu Folkwang (2006-2012), em Essen. Durante sua administração, ele supervisionou a captação de recursos, restauro e a construção do prédio novo. Em 2012, saiu da instituição para ocupar o cargo de diretor geral das coleções de Arte do Estado de Dresden, na Alemanha (HARTWIG FISCHER..., 2019).

Em 2016, foi nomeado diretor do Museu Britânico. Em entrevista publicada no *site* da instituição, o novo diretor comenta que:

[...] Por muitos anos, olhei para o Museu Britânico como um modelo de engajamento público, bolsas de estudo críticas e divulgação internacional. Naturalmente, sou intimidado por tamanha responsabilidade, mas sei que ninguém dirige esse museu sozinho, e os colegas do Museu Britânico são admirados e invejados em todo o mundo. Estou ansioso para trabalhar com eles. Eu visitei o Museu Britânico em muitas ocasiões como um membro do público e sempre admirei a forma como cada membro da equipe faz sua parte em disponibilizar a coleção para o público em todo o mundo. É uma honra tornar-se o diretor do Museu Britânico e seguir os passos de Neil MacGregor, que fez mais do que ninguém para posicionar o Museu como uma das principais instituições da sociedade moderna, fomentando o conhecimento, a compreensão e a cidadania global<sup>102</sup> (HARTWIG FISCHER..., 2019, doc. eletr, [tradução livre]).

O ex-diretor Neil MacGregor também realizou uma declaração sobre seu sucessor. Para ele, a escolha do novo administrador foi perfeita para o Museu: “Dr. Fischer é um estudioso respeitado com vasta experiência. Ele vai, tenho certeza, basear-se nos recentes sucessos do Museu Britânico para garantir que o Museu continue sendo um dos maiores museus do mundo” (HARTWIG FISCHER..., 2019, doc. eletr). A afirmação remete ao caráter universal que a instituição deseja manter.

---

<sup>102</sup> “[...] For many years I have looked to the British Museum as a model of public engagement, critical scholarship, and international outreach. I am of course daunted by such a responsibility but I know that nobody directs such a museum alone and the colleagues of the British Museum are admired and envied around the world. I am greatly looking forward to working with them. I have visited the British Museum on many occasions as a member of the public and have always admired the way every member of the team plays their part in making the collection available to the public all over the world. It’s an honour to be asked to become the Director of the British Museum and to follow in the footsteps of Neil MacGregor, who has done more than anybody else to position the Museum as one of modern society’s key institutions, fostering knowledge, understanding, and global citizenship” (HARTWIG FISCHER..., 2019, doc. eletr, [tradução livre]).

O sentido desse tipo de colecionismo pode estar atrelado, além da necessidade da manutenção da completude de uma coleção que fala de histórias mundiais, ao legado de um discurso de si à posteridade. Coleções “[...] tornam-se assim meios de comunicação entre quem as possui (o proprietário/colecionador ou o público que possui/absorve a coleção no momento da visita) e um invisível que os objetos representam” (SILVA, 2010, p.07).

Em relação aos pedidos de devolução, o atual diretor declarou em entrevista para o *The Guardian*, no ano de sua posse, que a instituição tem um papel importante, ressaltando sua maior relevância após a cisão com a União Européia. O diretor afirma que a coleção deve permanecer “no contexto de uma exposição de obras da cultura universal” e conclui a entrevista admitindo que “[...] há muitas pessoas, muitas mesmo, que gostam de que eles [os Mármore do Parthenon] estejam aqui, e eu sou uma delas” (M.A.S-VALLEJO, 2016, doc. eletr.), o que demonstrou a continuidade do posicionamento da instituição, sem abertura para maiores discussões.

Conforme fonte inglesa, a maioria das esculturas foram “divididas” (BRITISH MUSEUM..., 2018) igualmente entre Atenas e Londres. No entanto, muitas vertentes gregas e de outros países alegam que esses dados são equivocados. A maior parte dos diretores e curadores do Museu Britânico se posicionou contra as devoluções para a Grécia e, por mais que o debate ganhe todos os dias novos apoiadores para a causa grega, a maior parte da equipe da instituição continua a divulgar as mesmas opiniões. Hartwig Fischer, dois anos após a declaração recém citada, novamente em entrevista para o *The Guardian*, explana sobre a importância do Museu Britânico.

Quem entra aqui e atravessa o limiar não é estrangeiro. Não há estrangeiros aqui. Este é um país do mundo, este museu. Ao mesmo tempo, reconhecemos que esta é uma criação britânica com a qual as culturas de todo o mundo contribuíram<sup>103</sup> (HIGGINS, 2018, doc. eletr, [tradução livre]).

No entanto, essa história tem muitos episódios nebulosos. O que é chamado de contribuição pelo diretor da instituição nem sempre foi uma ação de bom grado dos países explorados e espoliados. E isto vem se confirmando na medida em que, cada vez mais, nações solicitam devoluções de peças ao Museu Britânico. A Etiópia,

---

<sup>103</sup> “Whoever comes in here and crosses the threshold is not a foreigner. There are no foreigners here. This is a world country, this museum. While at the same time we recognise that this is a British creation, to which the cultures of all the world have contributed.” (HIGGINS, 2018, doc. eletr, [tradução livre]).

por exemplo, reivindica obras de arte saqueadas após a batalha de Magdala, em 1868 (HIGGINS, 2018). Para o novo diretor, o Museu deve estar preparado, nesse cenário, para a autocrítica em relação às suas exposições. Quanto às obras do Parthenon, o diretor esclarece que “[...] você pode ler sobre as diferentes visões, as visões conflitantes, e nós respeitamos as diferentes visões<sup>104</sup>” (Idem, 2018, doc. eletr.). E ainda acrescenta:

É uma linha. Mas o que foi criado aqui é uma grande contribuição para a humanidade. Então, enquanto eu respeito essas opiniões, eu sempre digo que o que foi criado aqui, que está aberto a todos, cria uma oportunidade extraordinária de ver o patrimônio cultural num contexto que você tem em pouquíssimos lugares. Esse é o maior valor do museu, e é muito precioso<sup>105</sup> (HIGGINS, 2018, doc. eletr, [tradução livre]).

O Museu Britânico já distribuiu material informativo sobre os Mármores do Parthenon (tradução presente no APÊNDICE A), onde enfatizou a importância da instituição inglesa como espaço que divulga a história mundial e realiza isso de forma gratuita. Além disso, esse material dá a entender que existe um acordo entre as duas instituições, britânica e grega, o que não reflete o cenário atual. Também é alegado que a coleção dos mármores atualmente presente no Museu da Acrópole, que foi retirada do templo durante uma das restaurações e substituída por réplicas, é uma continuidade do processo que Lorde Elgin iniciou há 200 anos, de transformação das esculturas e relevos do templo em objetos musealizados. Este exemplar nos mostra o quanto o discurso colonial ainda permeia suportes que vão para além da expografia.

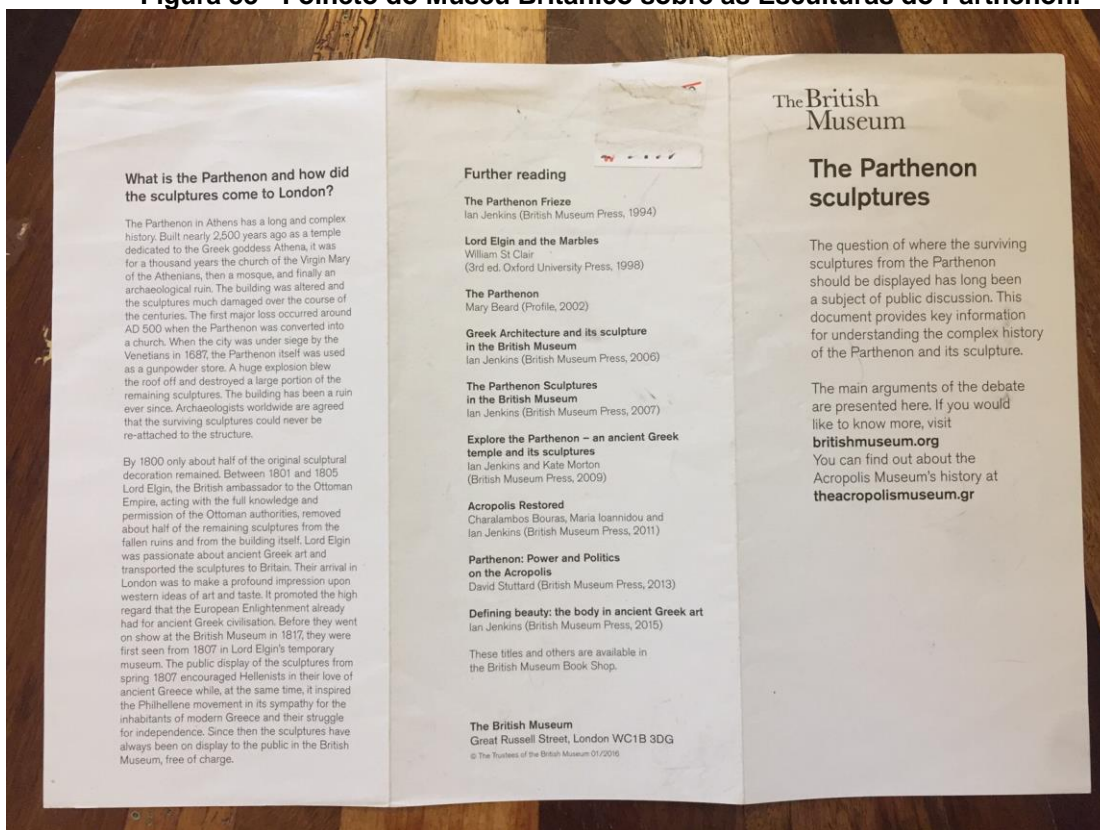
---

<sup>104</sup> “[...] you can read about the different views, the conflicting views, and we respect different views.” (HIGGINS, 2018, doc. eletr. [tradução livre]).

<sup>105</sup> “It is a line. But what’s been created here is a major contribution to humanity. So while I respect these views, I always say what has been created here, which is open to everybody, creates an extraordinary opportunity to see cultural heritage in a context you have in only a very few places. That is the museum’s major value and it is very precious.” (HIGGINS, 2018, doc. eletr, [tradução livre]).

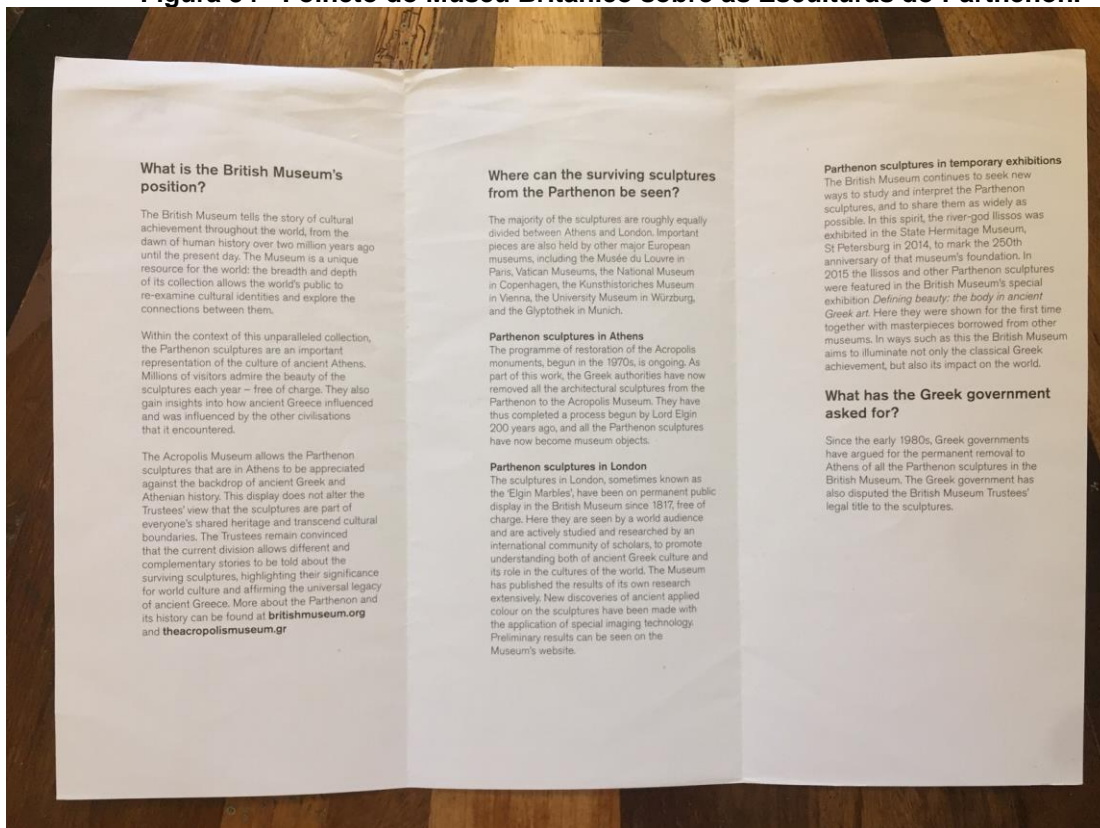


Figura 33 - Folheto do Museu Britânico sobre as Esculturas do Parthenon.



Fonte: Talita V. Gomes, 2020.

Figura 34 - Folheto do Museu Britânico sobre as Esculturas do Parthenon.



Fonte: Talita V. Gomes, 2020.

É interessante observar que vários países vêm reivindicando, não apenas a Grécia, ao longo dos últimos anos, objetos que pertencem ao acervo do Museu Britânico, dentre eles: Benin, Iraque, Chile, Egito, Turquia e Grécia, que lutam para restituir bens culturais alojados em Londres. A avalanche de petições foi tamanha nos últimos anos, que a instituição iniciou, em 2018, uma série de palestras mensais para apresentar as origens de seu acervo para o público, demonstrando que nem todas as coleções são resultado de saques e espólios de guerras.

Um dos argumentos mais repetidos para o não empréstimo pelo Museu está relacionado aos riscos de deterioração, durante os deslocamentos/ transporte das peças e a manutenção da conservação das mesmas, além, é claro, da maneira adequada e segura para expô-las (MARTÍNEZ, 2019).

A partir de 2016, o Museu Britânico iniciou um programa, dentro das zonas de risco dos sítios arqueológicos no Iraque, chamado Esquema de Treinamento em Gestão do Patrimônio de Emergência do Iraque ou "*Iraq Scheme*". Nas palavras do diretor da ação, Jonathan Tubb, funcionário do Museu Britânico, "[...] queríamos fazer algo positivo e construtivo em face da mais terrível destruição que estava acontecendo" (BRITISH MUSEUM; SHORE, 2017, doc. eletr). O objetivo da ação é realizar um treinamento dos arqueólogos iraquianos com a equipe do Museu, sendo três meses da capacitação em Londres e três meses no Iraque. Nos locais que foram libertados pelo exército iraquiano, como Nimrud e Khorsabad, os danos causados aos patrimônios mundiais estão sendo avaliados e documentados. O intuito da ação é fornecer conhecimento para esses profissionais conservarem, restaurarem e preservarem nos locais de origem objetos de importância global (Idem, 2017). Tal política parece tentar realizar um reparo histórico, em um cenário em que a instituição, conforme já assinalamos, é constantemente acusada de manter acervos solicitados pelos países de origem.

O Museu Britânico também teve papel importante no auxílio da identificação de peças vítimas do tráfico de bens culturais, realizado no Oriente Médio, em 2003, após a polícia apreender alguns objetos com um vendedor de antiguidades irregular. Desta forma, as peças foram encaminhadas para a instituição, que desvendou o

mistério e descobriu que estes eram provenientes de Tello<sup>106</sup>, cidade ao sul do Iraque. Os objetos foram devolvidos e serão exibidos no Museu do Iraque (SIMPSON, 2018).

Em relação a este caso, Salih Husain Ali, Embaixador da República do Iraque no Reino Unido, comentou que “[...] gostaria de expressar meus agradecimentos e apreço pelo Museu Britânico e pela equipe por seus esforços excepcionais no processo de identificação e retorno das antiguidades saqueadas para o Iraque<sup>107</sup>”. Em resposta, o diretor da instituição britânica, Hartwig Fischer, comunicou que “[...] o Museu Britânico está absolutamente comprometido com a luta contra o comércio ilícito e danos ao patrimônio cultural. Esta é uma questão que diz respeito a todos nós<sup>108</sup>” (BRITISH MUSEUM; SIMPSON, REY, 2018, doc. eletr, [tradução livre]).

Em 2014, foi realizada uma pesquisa com o público britânico pelo *YouGov*<sup>109</sup>. Os participantes eram questionados sobre sua opinião em relação à devolução da Coleção dos Mármores do Parthenon à Grécia. Um surpreendente panorama foi descoberto: “37% dos entrevistados achavam que as estátuas deveriam voltar à Grécia, 32% alegaram não se importar com o tema, 23% declararam que deveriam permanecer no acervo do Museu Britânico, e 7% disseram não saber” (STONE, 2019, doc. eletr). Esses dados são constantemente apresentados pelo Comitê Britânico, com o objetivo de demonstrar o apoio nacional à causa da reunificação.

Atualmente, o Reino Unido passa por uma mudança significativa, negociando sua saída da União Européia. No momento, a Grã-Bretanha necessita ter aliados em toda a Europa, pois qualquer acordo comercial futuro dependerá dessas relações. O governo grego percebe este momento como uma oportunidade de fortalecer relações diplomáticas com o Reino Unido, pois futuras tratativas com a União Européia também deverão ser ratificadas pela Grécia (STONE, 2019).

Sobre o apoio público e político, em 2018, Jeremy Corbyn, que era candidato a primeiro-ministro inglês, declarou que, se eleito, promoveria o retorno das esculturas do Parthenon para a Grécia. De acordo com Corbyn, “[...] eles foram

<sup>106</sup> Tello é o nome árabe moderno para a antiga cidade suméria de Girsu, é uma das regiões onde o Esquema de Treinamento em Gerenciamento de Patrimônio de Emergência do Iraque esta sendo realizado em parceria com o Museu Britânico, em escavações arqueológicas desde 2016 (BRITISH MUSEUM; SIMPSON, REY, 2018).

<sup>107</sup> “I would like to express my thanks and appreciation for the British Museum and the staff for their exceptional efforts in the process of identifying and returning looted antiquities to Iraq” (BRITISH MUSEUM; SIMPSON, REY, 2018, doc. eletr [tradução livre]).

<sup>108</sup> “The British Museum is absolutely committed to the fight against illicit trade and damage to cultural heritage. This is an issue which concerns us all” (BRITISH MUSEUM; SIMPSON, REY, 2018, Doc. Eletr [tradução livre]).

<sup>109</sup> YouGov é uma empresa internacional de pesquisa de mercado baseada na internet, sediada no Reino Unido. Fundada em 2000, por Stephan Shakespeare e Nadhim Zahawi. Site do YouGov: <https://yougov.co.uk/>. Acesso em: 21 de jul. de 2020.

feitos na Grécia e estavam lá há muitos séculos, até que Lord Elgin os levou”. Ele afirmou ainda que “[...] como com qualquer coisa roubada ou retirada do país de origem, por meio da colonização - incluindo artefatos saqueados de outros países no passado - devemos nos engajar em conversas construtivas com o governo grego sobre o retorno das esculturas” (DALTON, 2018, doc. eletr). Este é o primeiro líder político inglês a defender essa intenção, ainda que em campanha (Idem, 2018).

Nos últimos anos, foi divulgada uma carta de um ex-curador do Museu Britânico, Kenneth Clark (1903-1983), historiador da arte, radialista e o diretor mais jovem da *National Gallery*. Possivelmente, ele seja o único funcionário na história da instituição britânica a declarar publicamente ser favorável à devolução da Coleção dos Mármore do Parthenon, visão que contrasta com o posicionamento do Museu (ANDRITSOPOULOS, 2019). Conforme a carta relata:

Eu sou, irracionalmente, a favor de devolver os mármore de Elgin à Grécia, para não ser colocado de volta no Parthenon, mas para ser instalado em um belo edifício do outro lado da Acrópole, que eu acho que o governo britânico deveria pagar. Eu faria isso puramente por motivos sentimentais, como uma expressão de nossa dívida com a Grécia<sup>110</sup> (ANDRITSOPOULOS, 2019, doc. eletr, [tradução livre]).

A correspondência foi escrita em 03 de setembro de 1943, enviada para Thomas Bodkin, na época diretor do *Barber Institute of Fine Arts* e professor de Belas Artes da Universidade de Birmingham. No período da redação da carta, Clark era diretor da *National Gallery*. Atualmente, a carta pertence ao acervo da *Tate Britain*. A descoberta, um tanto inesperada, acaba por ser uma revelação agradável para o lado grego. Anthony Snodgrass, professor emérito de Arqueologia Clássica na Universidade de Cambridge e presidente honorário do Comitê Britânico para a Reunificação dos Mármore do Parthenon, achou incrível a previsão (da construção de um museu) e visão deste curador (ANDRITSOPOULOS, 2019).

Uma problemática, muito questionada na atualidade e utilizada como argumento contra as devoluções de acervos, é o fato de não se reconhecer uma continuidade entre os habitantes antigos dessas regiões e os atuais. Assim, estes bens culturais estariam descontextualizados, mesmo em seu território de origem. Um

---

<sup>110</sup> "I am, quite irrationally, in favour of returning the Elgin marbles to Greece, not to be put back on the Parthenon, but to be installed in a beautiful building on the far side of the Acropolis, which I think the British Government should pay for. I would do this purely on sentimental grounds, as an expression of our indebtedness to Greece"(ANDRITSOPOULOS, 2019. doc. eletr, [tradução livre]).

dos principais defensores dessa ideia é o historiador e curador norte-americano James Cuno, que desde 2011 é diretor da instituição cultural *J. Paul Getty Trust*, em Los Angeles. Ele é escritor do livro “A quem pertence a Antiguidade”, publicado em 2008. Nessa obra, o autor partiu do estudo de caso dos pedidos de repatriação da Grécia – os Mármore do Parthenon, do Egito – a Pedra Roseta, e da coleção de bronzes chineses, que atualmente pertencem aos Estados Unidos (COSTA, 2018). De acordo com Cuno, nenhum país tem mais direito que outro, já que essas peças são universais. Exemplo disso, seria o diamante Koh-i-Noor, que pertenceu aos indianos e persas, e hoje compõe a coroa da rainha da Inglaterra. Alguns outros países também reivindicam a mesma peça, considerado um dos maiores diamantes do mundo. A sua chegada na Inglaterra, ainda é uma história confusa, alguns dizem ter sido um presente para a rainha, outros um pagamento pelo apoio em alguma guerra local. Na última década, após uma longa disputa diplomática, representantes do governo indiano declararam abrir mão da posse da pedra preciosa, e legitimar a versão que afirma que a peça foi um presente e não um roubo, todavia, a opinião pública na Índia discorda dessa versão (TRANCHES, 2016). Para o autor, esse é um exemplo de um objeto que foi incorporado à cultura Inglesa, e atualmente tem maior importância mantido lá. O autor também mantém um blog chamado *The Iris – Behind the scenes at the Getty*<sup>111</sup>, onde publica textos sobre suas pesquisas em museus e proteção de bens culturais pelo mundo.

Outro historiador cultural, Edward Said (1935-2003), palestino, publicou em 1978, o livro “*Orientalism*”. Nesse texto, ele aborda a invenção de identidades coletivas, que constroem rubricas falsamente unificadoras e que foram usadas em muitas estâncias na América, para legitimação e criação de histórias, personagens e tradições nacionais (MACGREGOR, 2004). Alguns críticos como Robert Irwin, que escreveu o livro “Pelo Amor ao Saber — Os Orientalistas e Seus Inimigos”, refuta algumas construções da obra de Said, mas reconhece o mérito de seu livro por ter sido uma ferramenta de divulgação e discussão da temática, apesar de sua essência ficcional (LUIZ, 2019).

Um autor que expressa uma opinião bastante radical sobre esse cenário é o professor norte americano John Merryman, quando faz uma crítica à Convenção

---

<sup>111</sup> Disponível em: <<https://blogs.getty.edu/iris/author/jcuno/>>. Acesso em: 24 de jun. de 2019.

sobre a Proteção do Patrimônio Cultural da UNESCO (1970). Ele indica que o “nacionalismo cultural” provoca uma situação de risco para uma grande parcela de objetos que detêm valor para a cultura mundial. Dessa forma, ele sustenta que a melhor solução para essa demanda seria abrir as negociações para o mercado, onde o país disposto a pagar o preço mais alto faria o necessário para conservar o investimento feito. Assim, os bens culturais não estariam submetidos aos descuidos de suas nações de origem (BISCHOFF, 2004).

Em suma, é inegável a importância mundial e a seriedade na gestão das instituições envolvidas no caso da repatriação da Coleção dos Mármore do Parthenon, o Museu da Acrópole e o Museu Britânico. Museus estes que se encontram no ranking dos melhores do mundo, com ambientes adequados para a conservação, guarda e exposição dessa coleção, que realizam fortes programações culturais e educativas, bem como intercâmbios internacionais com seus acervos. Interessante notar a completa ausência do profissional museólogo nesse cenário, como agente no debate em ambas as instituições, aspecto que desafia o desenvolvimento desta pesquisa na área em questão.

A reunificação desta coleção é uma busca histórica, cultural, científica, estética, política e ética, que permeia uma nova forma de pensar aspectos museológicos e questiona práticas antigas do campo. Algumas vertentes radicais defendem a extinção de Museus Enciclopédicos ou Universais, pois esse modelo tradicional reforça ideias de opressão e dominação das culturas. No entanto, essa discussão está dando margem para a construção de uma Museologia crítica, menos iconoclasta e de apresentação de histórias nacionais generalizadoras.

As informações apresentadas neste capítulo são fundamentais para a compreensão do contexto institucional das exposições da Coleção dos Mármore do Parthenon propostas pelo Museu da Acrópole e, também, pelo Museu Britânico. Além disso, este cenário é um importante exemplo das relações internacionais de repatriação, possibilitando subsídios para avaliar casos em diferentes escalas, como os locais. Desta forma, podemos adentrar discussões mais técnicas sobre o problema desta pesquisa.

No campo museal, o produto mais visualizado são as exposições, momento em que o visitante tem acesso aos acervos. Muitas vezes o público identifica e reconhece os museus somente a partir de suas exposições, para muitos, elas são o “museu”. Para o público em geral, é recebido com espanto saber que muitas dessas

instituições contam com reservas técnicas, espaços destinados à guarda e conservação das coleções, e que na maior parte dos casos, não se expõem integralmente os acervos. Isto sem falar no desconhecimento geral em relação a laboratórios ou até mesmo salas de pesquisa, que possibilitam que o visitante também interaja com o acervo enquanto pesquisador. Por certo, tais equipamentos e atividades deveriam ser melhor articulados e apresentados ao público, para possibilitar maior integração e para dar conta da função social dessas instituições.

Assim, os objetos em exposição são articulados como ferramentas de comunicação, que passam por uma cadeia extensa de atividades antes de serem apresentados ao público (salvaguarda, pesquisa e comunicação), construindo narrativas e divulgando informações. Estudar as exposições é compreender os discursos institucionais e auxiliar na construção de uma historiografia ainda pouco explorada, mas que conta muito sobre a trajetória das coleções e dos museus.

Esta investigação busca, portanto, contribuir para a análise de um argumento muito relevante no campo museal: a construção das narrativas expográficas e o impacto delas enquanto discussão que legitima os pedidos de repatriação. No próximo capítulo, veremos como este debate se apresenta no campo material, a partir da exposição realizada com parte da Coleção dos Mármore do Parthenon, no Museu da Acrópole, definindo quais são as estratégias técnicas para a construção de uma narrativa que fala sobre a ausência desses objetos.

## **5 CURADORIA E EXPOGRAFIA NA GALERIA DO PARTHENON**

Neste capítulo apresenta-se uma discussão mais aprofundada sobre os aspectos teóricos e práticos que envolvem a concepção expográfica, a partir da análise da exposição de longa duração da Galeria do Parthenon, no Museu da Acrópole.

Para tanto, será retomada a trajetória da definição de curadoria adotada na atualidade, compreendendo a estrutura de uma exposição museológica que é estabelecida como meio de comunicação. E, por fim, analisar estas relações a partir dos recursos expográficos e mediadores que são adotados como estratégias comunicacionais dentro da exposição.

### **5.1 Origens da Curadoria**

A origem da concepção de “bem comum” ocorre no período pós-revolucionário na França, quando obras de arte, castelos, prédios e acervos científicos se tornaram elementos de valor cultural, integrando o arsenal de bens nacionais. Os processos de colonização e exploração foram cruciais na criação das grandes coleções universais. Esse processo foi fortemente influenciado por um emaranhado de vertentes da civilização, que comumente expunha tudo o que era novo, fosse criado ou encontrado, aliado a expressão da pujança econômica e territorial das nações européias. Assim, foram criados os museus enciclopédicos, os “álbuns abertos” da história cultural mundial, alguns dos exemplares desse processo são instituições clássicas, como o Museu Britânico, o Museu de Berlim, o Museu do Louvre, entre outros (SUANO, 1986).

Os processos curatoriais remontam o colecionismo, prática essa que permitiu o acúmulo de evidências materiais para pesquisa, ainda que este não fosse seu objetivo primordial. Tais objetos/documentos reunidos ao longo dos anos estruturaram diversos campos do conhecimento. Desta forma, o conceito de curadoria “[...] surgiu influenciado pela importância da análise das evidências materiais da natureza e da cultura” (BRUNO, 2008, p. 19). Em seguida, com a produção de pesquisa, se evidenciou a importância dos museus como meio para construção do conhecimento científico. Assim como, a necessidade de manutenção



e conservação da materialidade, visando a perpetuação da potencialidade que os materiais têm para investigação.

Neste contexto, de acordo com Bruno (2008, p. 18), as ações curatoriais bifurcaram-se em duas: o “proceder à cura”, vinculado aos museus de ciências naturais, e o “proceder à manutenção”, vinculado às obras de arte. Dando origem a duas diferentes categorias profissionais: “o curador e o conservador”. As primeiras ações curatoriais, tinham por cerne “[...] observar, coletar, tratar e guardar que, ao mesmo tempo, implicam nos processos de controle, organização e administração” dos exemplares e das coleções (idem, 2008, p. 18).

Dentro desta linha de pensamento, vemos o surgimento da figura do curador-conservador-especialista que, vinculada a ideia mais tradicional da Museologia, é um profissional responsável por uma cadeia completa de ações museológicas, “a preservação, a investigação e a comunicação” (MENSCH, 1992). Ou seja, atuava desde a chegada do objeto até o momento de sua exposição, o que geralmente caracterizava uma abordagem de exposições bastante didáticas, dentro da perspectiva cronológica das coleções (RUPP, 2014).

Este modelo de profissional é mais frequente em instituições com acervos grandes sobre determinadas temáticas. Este é o caso do Museu Britânico com as coleções egípcias e greco-romanas que, ainda nos dias de hoje, conta com a presença do curador especialista, sendo uma função basilar para as atividades da instituição. Para Ulpiano Bezerra de Meneses (2005), a leitura tradicional da curadoria ainda é muito importante dentro dos processos museológicos, em função da sua abrangência às ideias de acesso ao acervo. Isso destaca a importância do agente curador como produtor de pesquisa e publicações sobre a coleção que administra. Conforme podemos ver na citação a seguir:

[...] formação e desenvolvimento de coleções; conservação física das coleções, o que implica soluções pertinentes de armazenamento e eventuais medidas de manutenção e restauração; estudo científico e documentação; comunicação e informação, que deve abranger da forma mais aberta possível todos os tipos de acesso, apresentação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, de formação profissional ou de caráter educacional genérico e cultural (exposições permanentes e temporárias, publicações, experiências pedagógicas, etc.) (MENESES, 2005, p. 32).

No entanto, atualmente, diversas dessas atividades estipuladas ao profissional curador são exercidas de forma conjunta com outros profissionais,

fazendo-se necessárias equipes multidisciplinares. É evidente que após a ampliação da cadeia de funções museológicas, com acréscimo do Marketing e da Mediação (M-M)<sup>112</sup>, ocorre uma nova distribuição de funções nos museus, que determina o quadro funcional adequado, e por consequência, instituições menores não conseguem fazer a manutenção desses profissionais especializados, em seus cargos efetivos. No Brasil, são raras as instituições que contam com este modelo de curador especializado, o mais comum, é o convite externo de um pesquisador, consultoria com especialistas, ou até mesmo, propostas oriundas da equipe curatorial interna, geralmente multidisciplinar, que se capacita a partir de investigações e formações para promover os processos de salvaguarda e comunicação das coleções.

Logo, entramos em um debate contemporâneo sobre como são entendidas as práticas curatoriais, que ora são apresentadas como um conjunto de técnicas que visam à conservação e preservação de peças de museu, e ora como a prática de organização de mostras e exposições. Embora a curadoria se evidencie na comunicação entre o museu e a sociedade, consolidando a posição de destaque do espaço expositivo como ponte entre os dois, vale salientar que a curadoria não se esgota com a finalização da montagem de uma exposição, mas continua estando presente em toda sua receptividade pelo público e atividades complementares, como cronograma de ações educativo-culturais (SANJAD; BRANDÃO, 2008).

Os autores apresentados até o momento compreendem o conceito de curadoria vinculado as práticas técnicas desenvolvidas no campo museológico, destacando as atividades processuais vinculadas ao acervo. Em uma visão histórica, podemos perceber a tendência na separação dos processos curatoriais em dois planos: o primeiro, com foco principal no acervo, e o segundo, com foco nos processos de comunicação, como chamamos atenção anteriormente. Essa segunda vertente, conforme Meneguetti (2016, p. 25-26) está fortemente alicerçada na mudança do pensamento museológico, “[...] foi na contemporaneidade que a noção de extroversão de conhecimento, no sentido de acesso, chegou com mais força aos

---

<sup>112</sup> Os conceitos de Marketing e Mediação (M-M) enquanto novas funções museológicas foram desenvolvidos no capítulo 1 desta dissertação, a partir da referência de MAIRESSE, François. O Museu Inclusivo e a Museologia Mundializada. In: **Termos e conceitos da Museologia: Museu Inclusivo, Interculturalidade e Patrimônio Integral**. Org. Tereza C. M. Scheiner, Marcus Granato, Maria Amélia G. de Souza Reis, Gladys Barrios Ambrocy. ICOFOM – LAM 2012. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro: 2012. p. 35 - 52.

museus”, aliada ao acréscimo do Marketing e Mediação, que centralizam o objetivo da ação museológica no público. Desta forma, podemos ver uma ruptura, ainda que incipiente, nos modelos de exposição do final do século XIX e início do XX, que começaram a se voltar à interação e compreensão do público, já aderindo à percepção de acesso ao museu, para além do físico, “[...] deve ser acessível pelos temas que aborda, pelos recortes curatoriais, pela exposição, pelas problemáticas que levanta e pelos questionamentos que faz, a partir do contexto em que está inserido” (MENEGETTI, 2016, p. 26).

Neste novo cenário, a curadoria torna-se mais abrangente, não só permeando a noção de domínio sobre uma temática, como também a possibilidade de criar hipóteses e tensionamentos na construção de narrativas expositivas. Envolve os exercícios de olhar, selecionar, compor, articular e elaborar discursos expositivos, possibilitando a reversibilidade e extroversão de conhecimento para os públicos, sem excluir as necessidades das ações técnicas de conservação e documentação do acervo (BRUNO, 2008).

Desta maneira, se entende como incumbências do curador:

- delimitação do recorte patrimonial no âmbito das coleções e dos acervos, a partir de intenções pré-estabelecidas;
- concepção do conceito gerador a partir da delimitação do enfoque temático e do conhecimento das expectativas do público em relação à temática selecionada, valorizando as vocações preservacionistas e educacionais dos discursos expositivos;
- seleção e enquadramento dos bens identificados como referenciais para a abordagem do tema proposto, respeitando as articulações com os processos de conservação e documentação;
- conhecimento do espaço expositivo e de suas potencialidades públicas;
- definição dos principais objetivos do discurso expositivo e dos critérios para avaliação do produto expográfico, respeitando as potencialidades de resignificação das coleções e acervos, as necessidades de entrelaçamento com as premissas educacionais e a realidade conjuntural da instituição;
- concepção do roteiro do circuito expográfico, a partir do delineamento das questões de infraestrutura e das linguagens de apoio;
- elaboração do desenho expográfico, indicando as características técnicas da proposta expositiva e
- organização e realização do projeto executivo, considerando os parâmetros de produção, cronograma, orçamento e avaliação (BRUNO, 2008, p. 24).

Outra diferença perceptível, vinda da Museologia, é a compreensão de que as atividades curatoriais são sempre coletivas. No campo das artes, durante um longo período, a figura do curador estava centrada em um profissional onipotente em relação à dinâmica institucional, muitas vezes podendo até mesmo ser externo (BRUNO, 2008). No entanto, essa visão vem sendo revista por autores mais

recentes do campo das artes<sup>113</sup>, aproximando esta abordagem de um processo coletivo e interdisciplinar.

As ações curatoriais chegam com força na segunda metade do século XX, criando um grande impasse entre a “velha” e a “nova” forma de pensar curadoria, constata-se então a necessidade de equipes interdisciplinares e a participação das comunidades abrangidas. Nesse contexto, a partir dos novos modelos museológicos, como os museus comunitários e os ecomuseus, emergindo com a Sociomuseologia “[...] o conceito de curadoria [empregado no campo das artes], não encontrou eco e as metodologias de trabalho implementadas têm sinalizado para processos transdisciplinares, coletivos e de auto-gestão” (BRUNO, 2008, p. 21).

Em decorrência das reflexões propostas pela Nova Museologia, o conceito de curador individual passa a ter menos espaço no campo. Em relação às exposições, é evidente que esta concepção passa por muitas mãos, até mesmo por setores administrativos e financeiros das instituições, que de forma direta ou indireta podem interferir nos projetos expográficos (CYPRIANO; OLIVEIRA, 2017). Desse modo, Alves (2010) complementa, salientando as novas necessidades da curadoria:

[...] As exposições envolvem dezenas de profissionais e negociações com as mais diversas instâncias institucionais (museus, galerias, centro culturais, prefeituras, secretarias e ministérios da cultura), artistas, famílias de artistas ou herdeiros, além de patrocinadores, produtores e colecionadores com os mais diversos interesses (ALVES, 2010, p. 44).

Por conseguinte, a partir da década de 1960, a figura do curador desloca-se dos aspectos técnicos da museografia para se intensificar na construção do papel crítico, como um agente discursivo (O’NEILL, 2012; OSORIO, 2015; RUPP, 2010; SMITH, 2012). Esse processo extrapola o espaço dos museus, incorporando as ruas, espaços culturais e galerias comerciais como arenas legítimas de produção crítica das exposições.

As exposições, como o principal produto curatorial, seriam de forma simplificada à disposição das obras/objetos selecionadas criando redes de relações no espaço expositivo. Todavia, esta atividade comporta níveis de complexidade no âmbito da composição discursiva. Para Dalcol (2018), a curadoria adentra o regime do visível e do experiencial “[...] ao considerar as diferenças entre os regimes do ver

---

<sup>113</sup> (ALVES, 2010; DALCOL, 2018; CARVALHO, 2014).

e do dizer” (2018, p. 101). Portanto, as exposições sempre estão repletas de intencionalidades.

Dentro da exposição, o visitante, a partir de sua bagagem vivencial, realiza a mesma base do exercício da curadoria: “ele observa, seleciona, compara, interpreta” (CARVALHO, 2014, p. 269). Em alguns casos, com maior liberdade na operação dessas ações, em outros, com maiores limitações. Sendo assim, é fundamental a ação consciente do curador na sua tarefa crítica de “aproximar ou separar significados, distinguir, descrever, explicar e analisar”, possibilitando e instigando a participação do público visitante no processo de discussão proposto pela exposição (GONÇALVES, 2004, p. 110). Essa concepção de curadoria ultrapassa a organização espacial material, e posiciona esse profissional como um elemento que apresenta um projeto crítico, teórico e reflexivo.

Para construção de um projeto crítico expográfico, o principal elemento é o discurso, esse pode ser observado tanto na dinâmica espacial como textual, sendo indicado que perpassa ambas. O discurso curatorial torna-se um instrumento crítico quando envolve escolhas segundo critérios “[...] os quais justificam opções e exclusões, sendo elas passíveis de argumentação e debate [...]” (DALCOL, 2018, p. 106). O discurso expográfico é apresentado a partir de mediações sensoriais, como a imagem, som, cheiro, tato e sensações em geral. Todos esses fatores são pensados, sugeridos e determinados pela curadoria, que compõem a experiência espacial e visual, sendo indivisíveis e complementares ao discurso textual.

Desta forma, podemos dizer que a proposta curatorial da exposição da Galeria do Parthenon, está embasada em um projeto crítico e reflexivo, onde a ausência da materialidade, apesar de não ser o desejado, é uma ação consciente da curadoria. Estratégia que podem causar estranhamento no visitante ao se deparar com os espaços vazios. A partir do vazio, o discurso de reivindicação de devolução das peças torna-se evidente, assim como, a ideia almejada de completude da coleção. Este é um exemplo potente de como a espacialidade e a materialidade são agentes discursivos em uma exposição. Expor será sempre um processo intencional, permeado pelas escolhas do que ocultar, optar, lembrar e também esquecer (BELLAIGUE, 1996; CUNHA, 2005 apud IBRAM, 2018).

Esses discursos também são responsáveis, no caso das obras de arte, pela construção e atribuição de crença no valor que uma obra/objeto pode possuir, eles “amplificam a ressonância estética, social, política, econômica e epistemológica [...]”

(SARDO, 2016, p. 79). Todavia, esse discurso se apresenta utilizando recursos técnicos, como por exemplo, “[...] a relação entre as obras expostas, colocando uma em evidência perante as demais, iluminações dramáticas ou neutras, são decisões que constituem a construção de valor, sejam implícitas ou explícitas” (CARVALHO, 2012, p. 52 – 53).

Mas então, quem seria esse produtor e articulador de discursos? Em suma, o curador é o profissional responsável por “[...] encaixar um tema, num assunto e discurso cultural, agindo como um intérprete, um compositor” (BRITO, 2013, p. 11). Ele faz a leitura pública e propicia o aparecimento contextualizado de obras e objetos para sociedade. Interessante perceber que, no âmbito das obras de arte, conforme Brito (2013), a ausência da curadoria, demonstraria o fim da autonomia, afinal, a obra não seria capaz de comunicar sem passar pelo processo de leitura, evidenciado nas legendas ou textos expositivos. Muito embora nas artes não haja um consenso dessa dependência, principalmente quando falamos sobre as instalações, as performances e a arte contemporânea em geral, se pensarmos no âmbito dos objetos musealizados, esta autonomia é bastante restrita, dependendo das atribuições que damos aos acervos, os quais, sem o processo de leitura e significação, não comunicam sozinhos.

Outro aspecto importante é a relação que a curadoria expressa na manipulação de sentidos, atribuídos conforme a exposição que compõem e, às vezes, não estando intrinsecamente vinculados a história real de um objeto. A coleção dos Mármore do Parthenon, ainda que dividida principalmente em duas instituições, apresenta narrativas expográficas bem diferentes, com atribuição de valores e sentidos articulados em decorrência dos Museus que representam. A exposição em Museu é retratada em diversos ensaios de Ulpiano Bezerra de Meneses, como “uma arena privilegiada para apresentar imagens de si e do outro”, sendo através desse recurso o espaço que legitima o poder e o imaginário (GONÇALVES, 2004, p. 74).

Conforme Lisbeth Rebollo Gonçalves, toda curadoria é, portanto, “uma tomada de partido”, uma vez que “não há possibilidade de que uma exposição seja um discurso neutro” (2008, p. 45-56). Em consonância, Alves (2010), indica que para esse exercício o curador deve resistir a interesses vários, marcando posições e escolhas, que evitem a máscara de neutralidade discursiva (Idem, 2010, p. 45). Portanto,

Toda exposição orientada por uma ideia — assim como toda obra de arte ou ser humano — tem uma personalidade. Umas são silenciosas, outras ruidosas, otimistas, nervosas, complexas, pueris, dramáticas, introspectivas, frívolas, extrovertidas, circunspectas etc. Outras, ainda, mesclam essas qualidades. Toda exposição crítica, enfim, é uma experiência múltipla e palpitante, que envolve os sentidos, a reflexão e a memória [...] (LEIRNER, 1991, p. 196).

Deve-se ter em mente que a curadoria também está investida de uma forte influência institucional. Isto se torna evidente na medida em que um museu ou instituição cultural estabelece critérios para a formação de seu acervo, na construção de suas políticas culturais, na escolha de seus conselhos consultivos, na busca por parcerias financeiras e nos convites aos curadores, essas escolhas determinam as “molduras e enquadramentos” da instituição e os discursos que de forma intencional irá reproduzir (CARVALHO, 2012, p. 56).

Ainda assim, podemos dizer que a atividade curatorial guarda um componente inegável de um processo autoral e criativo, muitas vezes fruto de um trabalho coletivo, ainda que constantemente imponha a visão particular e individual de um profissional, a exposição sempre será o resultado de esforços múltiplos de vários profissionais (DALCOL, 2018).

Se tomarmos o caso da exposição da Galeria do Parthenon e analisarmos o perfil de seu curador, Dimitrios Pandermalis, vamos identificar um profissional especializado em arqueologia grega, que incorpora a visão técnica e institucional na proposta narrativa da exposição, pois além de curador, ocupa o cargo de presidente do Museu.

Pandermalis transita entre as dinâmicas dessa trajetória da curadoria, desde as especificidades técnicas, como o domínio da pesquisa e preservação, tanto quanto, de sua comunicação e divulgação. Em relação à comunicação museológica dessa coleção, seu trabalho revela uma construção teórica e crítica de um discurso sensível ao público, permeado de escolhas políticas e que se materializa com a proposta de tornar o invisível/ausente em uma estrutura narrativa. A exposição não depende de textos, como ele bem alerta em entrevista para Folha de São Paulo<sup>114</sup>, ela permeia toda construção espacial e visual da galeria. Neste exemplo podemos

---

<sup>114</sup> COELHO, Luciana; MENA, Fernanda. Caça ao tesouro. In: **Folha de São Paulo**. 15 mar. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1503201007.htm>. Acesso em: 07 de Out. de 2020.

identificar o caráter da tomada de partido, aspecto intrínseco ao exercício das escolhas curatoriais.

Em resumo, dentro das transformações da perspectiva museal sobre a curadoria, pode-se de forma abrangente e atual, interpretá-la como um somatório de distintas operações que entrelaçam jogos de intenções, reflexões e ações, a partir de múltiplas possibilidades interpretativas. Este fenômeno comunicacional, ocorre a partir da aplicação de técnica para pesquisa, preservação e comunicação da materialidade, além da dimensão da promoção educacional e cultural das ações expográficas, que vem ao encontro de decodificar as necessidades sociais (BRUNO, 2008).

Após essa abordagem sobre o conceito de curadoria, contemplando suas transformações e definições ao longo do tempo, torna-se importante discutir o espaço da exposição no contexto museológico, que para a maioria dos teóricos da área, será vista como um meio de comunicação, repleto de intenções e estratégias.

## **5.2 A Exposição Museológica como um Meio de Comunicação**

As exposições são o meio pelo qual os objetos tornam-se conhecidos, é o ponto de encontro de quem a promove – o museu, o centro cultural, a galeria, o curador, o artista – com o público, seu interlocutor. É o local onde os significados são construídos, mantidos ou até mesmo destruídos. Nesse sentido, vale lembrar a observação de Jean Davallon (1999), indicando o fato que a exposição é uma “atividade de estruturação de signos” (DAVALLON, 1999 apud GONÇALVES, 2004, p. 57).

De forma ampla, uma exposição é “[...] um agenciamento de coisas em um espaço dotado de intenções constitutivas e comunicacionais capazes de atrair o público, ou seja, não só tratamos das coisas expostas, mas também dos modos como essas coisas são expostas” (STUDART; VALENTE, 2006, p. 113). Resumidamente, a exposição museológica seria a “[...] formação de uma ideia, conceitos, problemas, sentido expressos por intermédio de vetores materiais” (MENESES, 1993, p. 06). Esta relação é evidenciada pela autora Cury (2006), na divisão conceitual entre a definição de Expologia e Expografia, a primeira irá contemplar as ideias sobre a temática, sua concepção teórica, e a segunda, sua



forma e estratégias no âmbito do visual e espacial. Esses dois conceitos indicam o processo criativo e técnico da elaboração da proposta de uma exposição.

As exposições são concebidas com vistas à experiência do público. Exposição é, didaticamente falando, conteúdo [expologia] e forma [expografia], sendo que o conteúdo é dado pela informação científica e pela concepção de comunicação como interação. A forma da exposição diz respeito à maneira como vamos organizá-la, considerando a organização do tema (enfoque temático e seu desenvolvimento), a seleção e a articulação dos objetos, a elaboração de seu desenho (a elaboração espacial e visual) associados a outras estratégias que juntas revestem a exposição de qualidades sensoriais (CURY, 2006, p. 42).

Do ponto de vista expológico, que constrói o discurso da exposição, podemos inferir que:

Se formos pensar a exposição como discurso, logo iremos concluir que todos os elementos de uma exposição são constituintes do seu discurso: os objetos em exibição, os textos de apresentação e os explicativos, as imagens complementares, as legendas das peças, a ficha técnica, o aparato de segurança das peças e do público (tanto os equipamentos como o pessoal), o mobiliário, o edifício, os agentes envolvidos (curadores, técnicos e demais autores), as instituições que realizam, promovem e patrocinam a mostra (CONDURU, 2006, p. 63).

Portanto, a exposição corresponde a um sistema de comunicação não verbal (BLANCO, 1999), um espaço privilegiado para o público ter o contato com um determinado saber (LEENHARDT, 2000), ou até mesmo, como um fenômeno cultural, que se evidencia como instrumento de poder (CARVALHO, 2012). Contemplando essa grande gama de ações, a exposição é uma apresentação estratégica, sem neutralidade em suas intenções e conteúdos (DALCOL, 2018). Posto isto, é um espaço experimental, tanto para seus organizadores (a instituição, o curador), como para seu público (GONÇALVES, 2004). A exposição é um lugar de produção de significados, suporte de informação e espaço de socialização e tensionamentos.

Expor é ou deveria ser, trabalhar contra a ignorância, especialmente contra a forma mais refratária de ignorância, a ideia pré-concebida, o preconceito, o estereótipo cultural. Expor é tomar e calcular o risco de desorientar-se - no sentido etimológico (perder a orientação, perturbar a harmonia, o evidente e o consenso, constitutivo do lugar comum, do banal) (MOUTINHO, 1994, p. 04).

Avaliando o conjunto de ações que envolve visitar uma exposição, com uma sequência de atitudes corporais e intelectuais específicas, talvez a expressão “ver

uma exposição”, seja um tanto limitante, já que ela parte do agenciamento da totalidade de nossos sentidos, com envolvimento do corpo de forma integral. Neste sentido, a expressão “vivenciar uma exposição” possa ser algo mais adequada (CARVALHO, 2012). Nessa perspectiva, é importante salientar a percepção que um profissional museólogo tem, em sua formação, para compreensão deste processo:

[...] Os museólogos sabem que ver uma exposição é, pelo menos, um duplo processo: percepção visual e duração; as peças expostas sempre são vistas com os olhos do visitante e é necessário algum tempo para compreendê-las[...] (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 2012, p. 90).

Sobre a duração, aspecto muitas vezes tido como banal, é o tempo que destinamos em nossas vidas para visitar uma exposição, que diferente de outros produtos culturais e artísticos, não tem tempo determinado para sua *experienciação*, como por exemplo, um filme ou peça de teatro. Esse tempo, diz muito a respeito da relação que construímos no espaço expográfico. Podemos visitar uma exposição com grande número de obras e espaços amplos, em um breve período de tempo, da mesma maneira, podemos visitar uma exposição com poucos objetos, em um ambiente pequeno, durante horas. Estas medidas dependerão do quanto o público criou relações com a proposta expográfica.

Ainda que incipiente, podemos observar um interesse crescente no estudo, pesquisa e debate sobre as práticas de exposição (CARVALHO, 2012). Dentro das configurações contemporâneas de “[...] recortes temáticos, pesquisas e aquisições de acervos, as exposições e as mensagens que se desejam comunicar vem modificando a relação tradicional de contemplação dos objetos” (MENEGETTI, 2016, p. 17-18), trazendo uma experiência diretamente ligada à materialidade e ao lugar onde se encontra, propiciando e fomentando um espaço de discussão e questionamento, tanto na academia como nos museus, centros culturais e galerias (Idem, 2016).

A exposição que propõe questionar e debater seria um campo aberto para construção própria de cada indivíduo que a frequente, resultado de significações, sedimentações e percepções (cognitivas e culturais) (GONÇALVES, 2004). Além disso, como método de aprendizagem, por ser um processo de educação não formal, recebem um forte componente afetivo do participante, “[...] O que se aprende é algo de interesse para o aprendiz” (STUDART; VALENTE, 2006, p. 106).

Assim, nos voltamos à figura chave das exposições: o público. Se pensarmos do ponto de vista da recepção, é importante assinalar a pesquisa realizada por Bourdieu e Darbel<sup>115</sup>. Esta investigação evidenciou que o acesso aos museus e aos acervos artísticos é um privilégio de grupos cultos, principalmente de classes mais altas da sociedade, pois estes grupos obtêm elementos para decifrar os códigos artísticos das obras (GONÇALVES, 2004). Em outras palavras, o acesso a estes espaços não é restrito apenas por aspectos econômicos, mas trata-se de uma construção cultural e de hábitos<sup>116</sup>. Conseqüentemente, grupos menos privilegiados não tem acesso frequente a essas leituras e, de forma geral, os museus do cenário europeu, apresentados nessa pesquisa realizada na Europa, propunham poucas exposições para o público não cativo. Em última escala, os museus refletem, ainda hoje, as desigualdades estruturais da sociedade, presentes no acesso à educação (Idem, 2004, p. 98).

Durante o período de pesquisa para este trabalho, não foi encontrado nenhum material sobre estudo de público detalhado do Museu da Acrópole, apenas os números de visitantes em médias anuais. Todavia, o Museu tem grande preocupação com o público local, pois a proposta da concepção e reforço do discurso da instituição dependem da reverberação do próprio público grego, trazendo uma ideia de identidade nacional. Essa é uma premissa que exige uma construção cultural da população.

Em comparação ao cenário vizinho, no Egito, vemos que o discurso da importância dos museus e bens culturais está focado em uma parcela pequena e acadêmica da sociedade, sem incluir as comunidades locais (COSTA, 2019). Evidentemente, a construção desse hábito não é responsabilidade apenas de uma exposição ou um museu, mas de um sistema educacional, que só consegue ser bem sucedido se as demandas básicas da população estiverem sendo supridas. De acordo com Gonçalves (2004):

---

<sup>115</sup> Tal pesquisa tornou-se um marco na temática do campo dos estudos de público, descrita no livro "Amor pela Arte". BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela Arte: Os museus de arte na Europa e seu público.** Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003. 242p.

<sup>116</sup> Como por exemplo, "[...] no que diz respeito às taxas de frequência, a Polônia, a Holanda e a França opõem-se nitidamente à Grécia: como se sabe este país tem taxas de escolarização bastante inferiores às dos outros três países, além de reservar um espaço reduzidíssimo ao desenho e à história da arte em um sistema de ensino primordialmente consagrado à língua e à literatura antigas" (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 64).

[...] Para tanto, o espectador, de antemão, precisa ter – ou adquirir por via da exposição – informação sobre o objeto exibido. Ele precisa, também, captar quais os paradigmas que norteiam o conceito de arte num determinado momento da história, quais as tendências da época em que se insere a obra; e deve conhecer algo sobre o seu contexto social (GONÇALVES, 2004, p. 32).

Podemos definir que “[...] A exposição somente se efetiva com a experiência observacional em contato direto, no espaço de exibição, em um determinado recorte temporal, como decorrência das especificidades determinadas” (CARVALHO, 2012, p. 53), ou seja, as escolhas curatoriais e de montagem são cruciais para comunicação da mensagem. Assim, Cury (2006) afirma que “Conceber e montar uma exposição sob o viés da experiência do público significa escolhas, tomar decisões quanto ao *o que e como*” (2006, p. 43). É escolher uma temática de relevância científica e social, organizá-la em um contexto material e visual, estabelecendo uma dialética entre o conhecimento prévio do público e a mensagem que se está propondo, da forma mais acessível possível.

O conceito de acessibilidade comunicacional como estratégia de mediação surge a partir da mudança de paradigma do processo de comunicação, baseada em modelos emergentes<sup>117</sup> de mediação expográfica. O objetivo é ampliar o diálogo e a participação do público de forma integral, a partir de um trabalho interdisciplinar (TOJAL, 2015). A proposta, nesse sentido, é potencializar “[...] a função inclusiva dos diferentes instrumentos de mediação que vêm sendo disponibilizados nos museus aos públicos com deficiência e, conseqüentemente a todos os públicos frequentadores dessa instituição” (Idem, 2015, p. 191). Esta definição é bastante importante e não aborda apenas os aspectos físicos do espaço expositivo, mas também contempla uma reflexão sobre as barreiras intelectuais, atitudinais e sensoriais.

Quando as exposições são pensadas como meio de comunicação, o foco volta-se para a compreensão da mensagem. Dentro do campo museológico, se entende que a maior parte dos objetos não remete informações claras e diretas ao visitante, a materialidade por si só, não é capaz de exprimir seus significados e

---

<sup>117</sup> “[...] Enquanto que, no modelo tradicional, o profissional de museu a quem compete a função de comunicação museológica atua no campo do conhecimento, sublinhando o conteúdo do processo comunicacional a partir da perspectiva do profissional especialista ou curador da exposição, o modelo emergente privilegiará não mais o conteúdo, mas sim o diálogo com o público, diálogo este desenvolvido a partir das referências aportadas pelo próprio público e os múltiplos significados que se possa obter a partir da sua interação com o objeto cultural” (TOJAL, 2015, p. 196).

valores, por este motivo, sempre será desejável o uso de estratégias comunicacionais, sejam de construção de relações espaciais ou textuais. Entende-se que o visitante, ao perambular dentro de uma exposição irá “[...] observar os objetos, aprender o seu conteúdo temático, apreciar os efeitos expográficos e sensoriais, analisar, julgar, criticar, comparar, relacionar, lembrar, rejeitar, concordar, discordar, emocionar-se [...]” (CURY, 2006, p. 44).

Vale ainda ressaltar, que muitas vezes o museu constrói sua imagem através das suas exposições, tornando-se ponto turístico e espaço fundamental para constituição da identidade de sua cidade. Essa dinâmica pode ser observada no Museu da Acrópole, que utiliza de sua exposição como estratégia turística e de consolidação de uma identidade local, esta abordagem levanta alguns questionamentos, como por exemplo: Que país deve ser beneficiado turisticamente pela apresentação dos artefatos culturais? O país que obteve sua posse ou seu país de origem? Quem deve ter o domínio sobre a representação cultural das antiguidades?

Em relação ao mercado de distribuição de informação, o museu é um elemento provedor de conteúdo, e como tal, deve criar produtos e serviços para as necessidades de seus clientes. Esse será, com certeza, um desafio e um diferencial para os museus do futuro. Cada museu deve buscar a “chave da sua singularidade, algo que o diferencie dos demais, identificar suas especificidades para que seja significativo no campo”, sendo referência na sociedade (GONÇALVES, 2004, p. 99). Este caminho, ainda bastante recente, vem se consolidando na concepção de novas instituições museológicas e de centros de pesquisa, que demarcam ações vinculadas à onda das discussões sobre repatriação e identidades locais, como o Museu da Acrópole e outros exemplos demonstrados anteriormente. Esse debate apresentado pelo mercado põe em xeque velhas administrações e concepções de produtos expográficos, a exemplo: as coleções universais.

A reflexão aqui apresentada traz a exposição como um meio de comunicação que indica uma maneira de olhar uma temática, se apresenta enquanto uma forma de orientar quem recebe um discurso. Isso se dá porque “[...] os meios de comunicação e da ação de linguagem têm o objetivo de produzir um efeito” (STUDART; VALENTE, 2006, p. 113). Assim, nenhuma exposição pode ser considerada neutra, todas elas buscam atingir os objetivos traçados para sua comunicação.

De acordo com Davallon (1999), há três lógicas na produção de uma exposição: a lógica do discurso, a lógica do espaço e a lógica do gesto. A primeira, está relacionada à operação da linguagem: a pesquisa, o conteúdo bruto e como será demonstrado. A segunda trata da ambientação: as escolhas estratégicas da colocação dos objetos e dos demais recursos de acordo com o discurso escolhido. E por fim, a terceira, que é caracterizada pelo comportamento do visitante em interação com a exposição finalizada: é o momento de ressignificação, onde o visitante percebe as intencionalidades e as relaciona com os dados que traz consigo, de sua vivência. Essa leitura individual, que supostamente parece espontânea, na verdade é produto de uma cadeia de operações que direcionam a leitura de um determinado saber (DAVALLON, 1999 apud STUDART; VALENTE, 2006).

Muitos autores discutem a ideia de que toda exposição é um discurso, uma forma de texto. Em consonância, Meneses (1993), acrescenta que aquilo que seria uma “[...] monografia, no domínio da palavra, seria a exposição (monoplastia?) no domínio dos objetos” (MENESES, 1993, p. 12). Esta concepção é bastante interessante se considerarmos que a exposição é uma linguagem espacial e visual, não apenas uma adaptação do que é escrito (Idem, 1993).

Após caminhar brevemente pelos meandros da conceituação de uma exposição, entendendo o papel crucial do curador, do contexto institucional e das dinâmicas da comunicação expográfica, iremos adentrar o cenário das realidades museais, ao analisar algumas das estratégias de concepção da exposição do Museu da Acrópole. Desse modo, é imprescindível a compreensão de que a exposição é uma ferramenta de comunicação embasada em um discurso, com intenção e seleção, visualizado a partir de uma leitura narrativa que passa pelo processo de manipulação de informações emitidas pelos objetos, oferecendo uma seleção dirigida para o público.

Vamos aprofundar e questionar, quais são os elementos constitutivos de uma exposição? Como já falamos anteriormente, o discurso expositivo perpassa também por elementos da materialidade e dos sentidos, como: espacialidades, textos, legendas, ilustrações, fotografias, cenários, mobiliários, sons, texturas, cheiros, temperaturas que potencializam a interação entre o público e o patrimônio cultural

(CURY, 2006). A seguir, estas relações serão exemplificadas com a apresentação de algumas características observadas na Galeria do Parthenon<sup>118</sup>.

### 5.3 A Exposição da Galeria do Parthenon e a Estratégia da Ausência

O Parthenon possuía a mais rica decoração escultórica dos templos da Grécia antiga, composta de três grupos de elementos essenciais, que adornavam o grande templo: os frisos, métopas e frontões. Esses objetos são expostos na Galeria do Parthenon, uma das salas da exposição de longa duração do Museu da Acrópole, que foi escolhida para análise, pois apresenta mais evidentemente as ausências das peças levadas pelo embaixador Britânico.

Como ferramenta metodológica foi elaborada uma tabela dividida em três temas: Conceito/Narrativa, Recursos Expográficos e Espacialidade, esta última contendo também questões sobre acessibilidade (APÊNDICE B). Este recurso, constituído de perguntas, teve como finalidade auxiliar na caracterização e descrição da exposição. As questões partem de uma revisão da literatura sobre expografia e expologia (BELCHER, 1991; CURY, 2006; DAVALLON, CARRIER, 1989; FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, 2012; GONÇALVES, 2004; HALL, 1987; ROSSINI, 2012; SCHEINER, 2006; entre outros).

Para análise da estrutura expográfica proposta para o espaço da Galeria do Parthenon, foi utilizada a visita virtual do *Google Arts and Culture* do Museu da Acrópole<sup>119</sup>, o vídeo institucional<sup>120</sup>, nomeado de *A visit to the Acropolis Museum*, dirigido por Dimitrios Pandermalis, e fotografias disponibilizadas no site do Museu. Para compreensão de aspectos da proposta narrativa, foram consultadas algumas entrevistas realizadas com o curador da exposição pela Folha de São Paulo, o catálogo do Museu, intitulado de *Acropolis Museum Guide*<sup>121</sup> e os textos institucionais presentes no site<sup>122</sup>.

<sup>118</sup> Essa observação é realizada a partir de documentos e registros físicos e digitais. Não foi possível realizar visita técnica, devido à quarentena realizada no país, por causa da pandemia de Coronavírus.

<sup>119</sup> *Google Arts and Culture – Acropolis Museum*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/acropolis-museum>. Acesso em: 20 set. 2020.

<sup>120</sup> *A visit to the Acropolis Museum*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=288&v=B8Z6BXJWBf0&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=288&v=B8Z6BXJWBf0&feature=emb_logo). Acesso em: 15 de Set. de 2020. Dirigido por Konstantinos Arvanitakis e com produção executiva de Dimitrios Pandermalis.

<sup>121</sup> O catálogo da instituição é nomeado de “*Guide*”. No entanto, é um livro de grandes dimensões, com 323 páginas, com conteúdo extenso de informações complementares a exposição de longa duração da instituição.

<sup>122</sup> *Acropolis Museum*. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/photos-amateur-use>. Acesso em: 24 de out. de 2020.

Em decorrência do cenário de pandemia do novo Coronavírus, o Museu esteve fechado de 13 de março de 2020 a 15 de junho de 2020, abrindo poucos dias antes da comemoração de 11 anos de seu funcionamento no novo prédio. Desde então, para o acesso dos visitantes algumas medidas de proteção são exigidas, como o uso de máscara e o distanciamento de 2 metros entre as pessoas. Além disso, alguns serviços do Museu foram suspensos, como o empréstimo de cadeira de rodas, os carrinhos para bebês, o acesso a sala de leitura e ao quarto dos pais (fraldário). É recomendado ainda, que o visitante lave ou desinfete as mãos regularmente e utilize cartões ou transação financeira para os pagamentos dentro da instituição (ACROPOLIS MUSEUM, 2020).

Em consequência deste cenário um tanto inusitado, muitas rotinas das instituições museológicas sofreram alterações, em tempos de isolamento social. A principal delas foi a adaptação das atividades e a presença das instituições culturais nos meios virtuais. O Museu da Acrópole, assim como os demais museus do mundo, teve que dinamizar seu contato de forma virtual com o público. Em vista disso, neste período ocorreu uma modificação na estrutura do site da instituição, foram adicionadas novas abas: como a planta baixa do prédio com a indicação do circuito e fotos para uso pessoal.

### *5.3.1 A Espacialidade no Discurso Expográfico*

Para iniciar a análise sobre aspectos do discurso apresentados pela espacialidade, as seguintes questões da tabela foram abordadas: Como está organizada a exposição de longa duração do museu? Há divisão em temas ou núcleos? Presença de recursos espaciais externos? Relação com espaço externo e paisagem? Qual é a materialidade dos objetos? Como são os mobiliários e os suportes expográficos? Quais são os materiais da sala: piso e paredes? Como se dá a circulação? E a presença de cenografia?

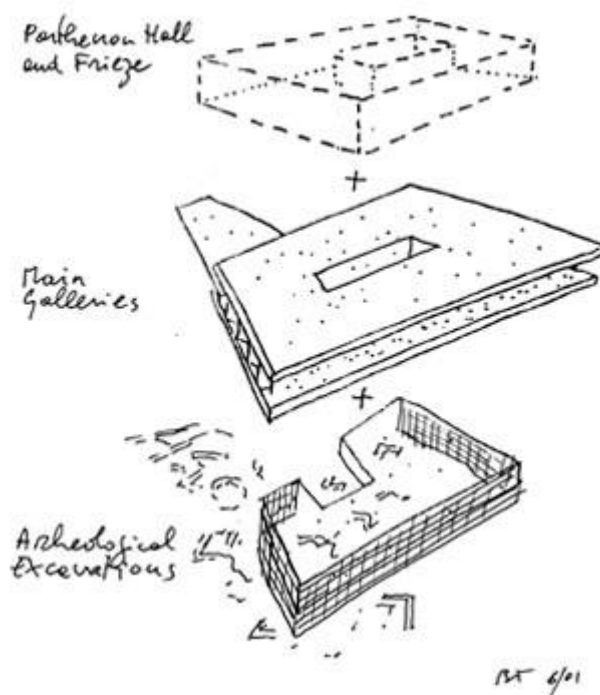
Uma exposição é sempre a soma de questões técnicas que envolvem escolhas e limitações, que determinam as condições de existência de uma proposta. Dalcol (2018, p. 114) indica, que nessas “[...] decisões e contingenciamentos técnicos, relacionam-se aspectos nem sempre tão visíveis ou explícitos, que dizem respeito a interesses, demandas, expectativas, negociações, disputas e acordos



entre os agentes e instâncias [...]”. Este esquema demonstra quantos níveis de interferências ocorrem até a concretização de uma ideia expográfica.

A exposição da Galeria do Parthenon apresenta o ápice da estrutura arquitetônica do novo prédio do Museu da Acrópole, bem como, de sua proposta narrativa. Ocupa o espaço de destaque na concepção do edifício, evidencia o argumento motivador da construção do Novo Museu: é o espaço adequado para apresentação e guarda da coleção integral dos Mármores do Parthenon, sendo esse, o cerne da composição discursiva de todo o espaço expositivo. Veja na imagem a seguir o setor denominado de *Parthenon Hall and Frieze* (Figura 34).

**Figura 35 - Volumes dos pavimentos (andares)**



Fonte: Acervo digital<sup>123</sup>.

É importante relembrarmos algumas características dessa espacialidade: a galeria fica no terceiro e último andar do prédio, inspirada nas dimensões do templo do Parthenon, construída com a mesma metragem e posicionamento espacial, estando alinhada ao monumento presente na colina<sup>124</sup>. A galeria utiliza uma

<sup>123</sup>Acervo digital. Disponível em: <https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/novo-museu-da-acropole/>. Acesso em 19 de out. de 2020.

<sup>124</sup> Conforme foi descrito detalhadamente no Subcapítulo - 4.3 A Criação do Museu da Acrópole e o tratamento da Coleção.

linguagem que pode ser considerada cenográfica, na intenção de manter a organização das peças em posições semelhantes às encontradas antigamente no templo, possibilitando a leitura das histórias mitológicas gregas.

A exposição de longa duração do Museu da Acrópole começou pelas escolhas do projeto arquitetônico, o espaço foi determinado a partir da dimensão e organização que se esperava das peças nos ambientes internos, principalmente os frontões do período arcaico e a coleção dos Mármores do Parthenon. A nova exposição dessa última exigia uma sala retangular com as proporções do próprio templo antigo. As fundações do Museu, por outro lado, tiveram que ser trazidas à luz pela colaboração entre arquitetos e arqueólogos. As equipes buscaram as soluções adequadas em relação ao local final para a fundação, sustentada por colunas e sem danificar os vestígios arqueológicos. Este argumento é interessantíssimo, pois evidencia que o prédio foi planejado a partir da forma que se desejava apresentar o acervo da instituição, o que demonstra a relevância do discurso que se pretendia narrar pelo espaço (ACROPOLIS MUSEUM GUIDE, 2020).

Outro aspecto importante é a relação contínua que se desejava manter entre a paisagem da colina, onde está a Acrópole, que é fonte do acervo principal e originário da instituição, bem como, do ambiente urbano contemporâneo (ACROPOLIS MUSEUM GUIDE, 2020).

A espacialidade geralmente é um fator que condiciona e define a experiência do público em uma exposição. Neste contexto, é um ponto forte na proposta da Galeria do Parthenon, pois conta com a articulação da arquitetura, mobiliário e do acervo. O Museu da Acrópole foi um projeto de design arrojado e extremamente moderno, construído com materiais duráveis e resistentes, como vidro, concreto e mármore. A construção do Museu tensionou muitas discussões e controvérsias sobre sua forma e inserção em um bairro com tantos elementos antigos. Entretanto, nada se teve a questionar sobre a enorme melhoria espacial em relação ao seu humilde predecessor, sendo 10 vezes maior que o prédio anterior. Conforme Kapsalis (2019, doc. eletr.) “Hoje em dia, as sobancelhas se erguem apenas de admiração”.

Tanto os novos museus, que utilizam de uma arquitetura atual e inovadora, quanto aqueles alocados em prédios antigos, têm forte apelo estético e experiencial desde sua fachada. Se este elemento arquitetônico cria relações com a paisagem, o

visitante antes mesmo de adentrar a exposição já se depara com um verdadeiro espetáculo (GONÇALVES, 2004).

Faz parte da cenografia o entorno arquitetônico. Ele revela-se um referente importante, contribuindo para a qualidade “teatral” da exposição. Na exposição, como na arquitetura, a deambulação do visitante é fundamental e o entorno arquitetônico pode contribuir para o efeito dos conteúdos projetados sobre o público (GONÇALVES, 2004, p. 37).

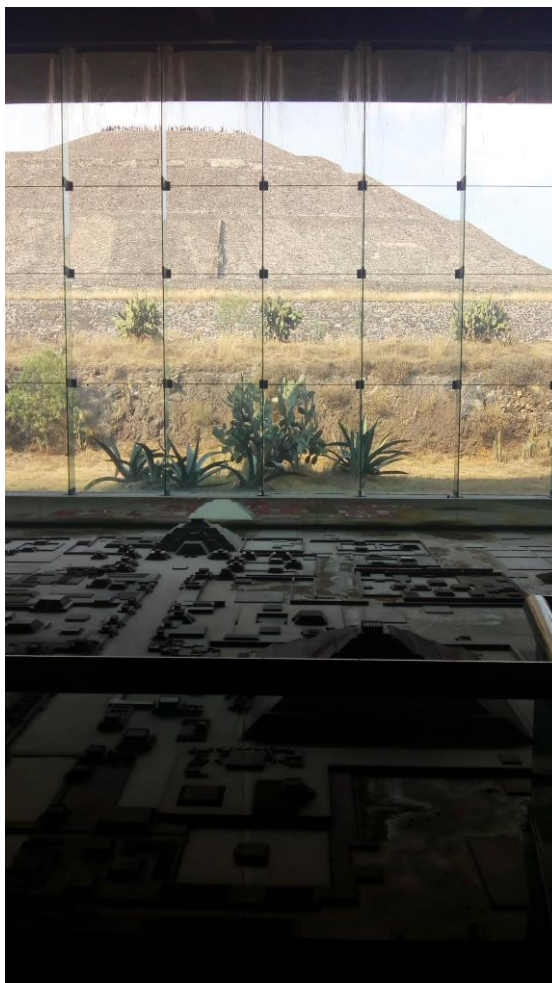
O Museu da Acrópole se insere no âmbito do que atualmente se denomina como *museus de sítio*. Essas instituições são construídas dentro dos sítios arqueológicos, mantendo um diálogo permanente com os espaços preservados e compondo uma experiência entre o interno e o externo do museu. Dessa forma, as escolhas equilibram procedimentos de conservação do sítio através da estrutura, ao mesmo tempo, permitem ao visitante uma aproximação das escavações. No caso do museu grego, por exemplo, no térreo do prédio é possível observar vestígios da antiga vila que vivia aos pés da Acrópole.

Nestes casos, geralmente, a paisagem conversa com a espacialidade do prédio, o Museu da Acrópole utiliza muito bem essa estratégia de diálogo entre os dois elementos, mas ele não é o único. Durante o processo investigativo foram identificadas outras instituições que utilizam estratégias semelhantes, como por exemplo, o Museu das Missões<sup>125</sup>, da década de 1940 e o Museo de la Cultura Teotihuacana<sup>126</sup>, no México. Ambos empregam mecanismos bastante similares aos do Museu da Acrópole, com grandes paredes de vidro que possibilitam a visibilidade direta dos artefatos em sítio, conforme pode ser observado na Figura 35, com a pirâmide do Sol ao fundo.

---

<sup>125</sup> Museu das Missões. Localizado na Rua São Luís, s/n Sítio Arqueológico, São Miguel das Missões – RS. Conheça este museu em: <https://museudasmissoes.museus.gov.br/o-museu/>. Acesso em: 13 de dez. de 2020.

<sup>126</sup> Museo de la Cultura Teotihuacana. Localizado em Autopista Ecatepec 22,600 Km, 55850. San Juan Teotihuacan de Arista, México. Conheça este museu em: [http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table\\_id=836](http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=836). Acesso em: 09 de Nov. de 2020.

**Figura 36 - Museo de la Cultura Teotihuacana**

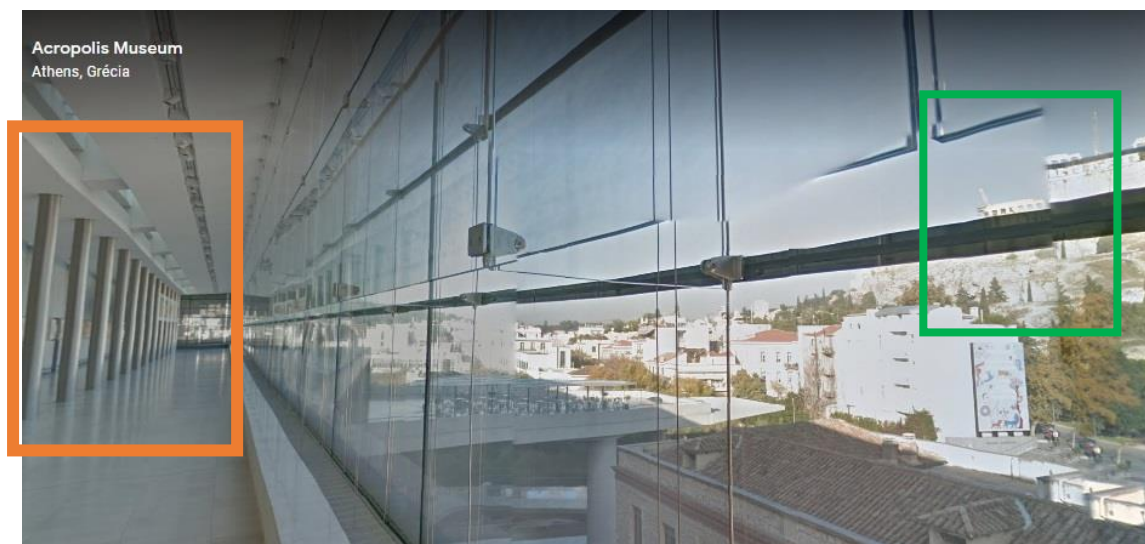
Fonte: A autora, 2019.

Além do uso da paisagem, o ambiente da exposição apresenta uma passarela que permite que o visitante possa caminhar por cima de toda a maquete do sítio, tendo a noção da posição e completude do que foi aquele espaço. De forma análoga, a Galeria do Parthenon tem a mesma intenção de elucidação do espaço quando posiciona os objetos de forma semelhante a como estavam no templo.

Mais do que um discurso falado ou escrito a exposição da Galeria do Parthenon é um discurso visual e espacial. Na ala de onde é vista a colina das ruínas da Acrópole, foi colocado um menor número de objetos no espaço, isto remete à hipótese de que a paisagem seja um elemento fundamental da exposição, participando ativamente do espaço, enquanto um lugar que traz o diálogo entre o passado e o presente. Conforme Figura 36, podemos observar, do lado esquerdo, as colunas onde estavam dispostas as métopas (marcada em laranja), nessa parte da exposição vazia, e ao lado direito temos acesso direto a vista das ruínas da

Acrópole (identificada em verde). Esta relação entre a arquitetura e a paisagem são fundamentais na composição da exposição, ela permite destaque para alguns elementos e constrói um diálogo único: de uma experiência composta para além da apresentação do acervo.

**Figura 37 - Ala da sala com visto para Acrópole**



Fonte: Acervo digital<sup>127</sup>.

A exposição cria um confronto entre a presença do patrimônio cultural e a ausência de certos elementos. Ao visitar o Museu, estamos imersos naquela paisagem cultural e na história local. Por conta da arquitetura do Museu é como se a própria paisagem integrasse a exposição. Somos nós também elementos presentes, enquanto dentro da exposição nos confrontamos com o apontamento de algumas ausências. Assim, a ênfase na presença do monumento na paisagem também fortalece o discurso da ausência dentro do Museu. Tudo que é visto a partir dessa sala demonstra a dimensão do pertencimento àquela cultura, história e nação. Imagine-se dentro de um espaço em que tudo está conectado na formulação de uma narrativa harmoniosa entre os elementos externos e internos. Você observa a presença do monumento, tão próximo, as peças originais e ao mesmo tempo, as ausências evidentes na composição da integralidade daquele espaço. Essa exposição propicia experienciar um lugar, fato que jamais será possível em outro local. Além disso, podemos compreender o contexto de origem de uma coleção e

<sup>127</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/acropolis-museum>. Acesso em: 17 de out. de 2020.

perceber o quanto o vazio evidencia os processos históricos de invasões e explorações. Cenário que não é realidade apenas dessa instituição, mas de tantas outras espalhadas pelo mundo, que atualmente procuram estratégias para sensibilizar o público e comunidade internacional sobre os pedidos de repatriação e restituição de coleções.

A espacialidade, tão importante nessa proposta, é composta de vários elementos, como as materialidades das superfícies da sala, que oferecem uma ambientação de aconchego e clareza ao espaço. Nesse sentido, pode-se identificar o chão de aparência fria; nas paredes envidraçadas, existe a presença de cortinas “transparentes”, as quais devem ser revestidas de materiais que diminuam a incidência da luz natural nos objetos, com filtros UV. A cortina também tem papel importante para trazer conforto ao ambiente, pois a luz natural incide de forma direta no prédio, por conta da ausência de edificações maiores nos arredores do museu. Sabe-se que espaços claros em demasia trazem desconforto para o visitante, assim ele permanece pouco tempo no ambiente, o que evidentemente não seria a intenção do Museu, nem dessa exposição.

O uso dos espaços expositivos de um museu fala muito sobre a proposta narrativa de uma exposição, a Galeria do Parthenon marca o ápice da Grande Procissão Panathenaia, assim como o Templo de Atena marcou o seu fim. A Grande Procissão Panathenaia foi o festival mais importante da Atenas antiga, representado no templo pela sequência de 160 metros dos frisos. É importante salientar, quando mencionamos essa manifestação cultural, que alguns teóricos e pesquisadores ainda levantam outras hipóteses de leitura sobre o programa escultural, o que evidencia novamente que a reunificação da coleção – objeto desta pesquisa – facilitaria e promoveria novas inferências sobre este processo investigativo.

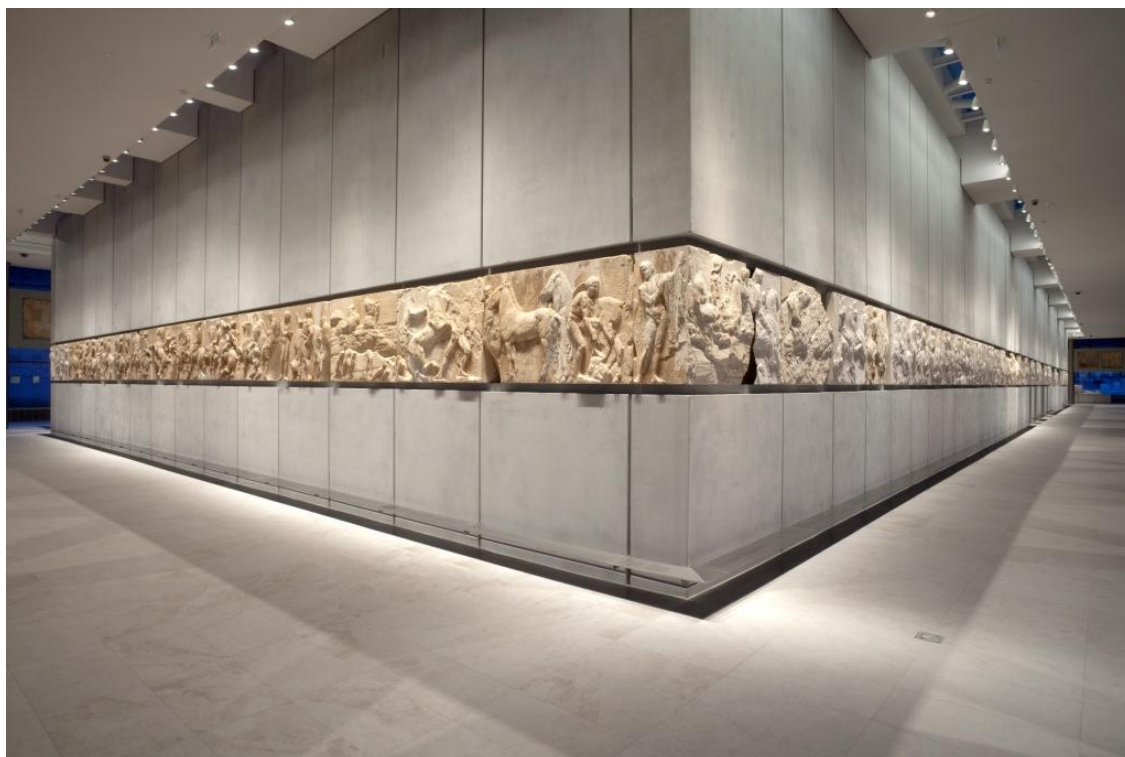
A exposição da Galeria do Parthenon inicia no hall do terceiro andar com a presença de alguns elementos que introduzem a narrativa expográfica, como as maquetes, textos e vídeo. Neste espaço existe um mini auditório, com 60 lugares, onde é transmitido um vídeo, realizado em 2009, pelo cineasta Costa Gravas, intitulado *Parthenon*<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> Curta metragem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aGitmYI6U90>. Acesso em: 19 de dez. de 2017. “[...] Depois de muita polêmica o vídeo foi escolhido para compor a exposição no Museu de Acrópole, no entanto, esta decisão também levou a uma grande censura, principalmente dos grupos da igreja ortodoxa e pelo próprio governo grego, que foi contrário a representação da destruição do templo pelos cristãos. O curta metragem aborda como diversas civilizações participaram da danificação e desmantelamento da Acrópole (PIRES, 2017, p. 62).

Ao adentrar o salão principal da exposição – um espaço em formato retangular –, temos uma vista completa dos 360° da paisagem que circunda o Museu. De dentro para fora, temos a primeira estrutura, em forma de núcleo retangular, acompanhando as paredes do hall, com as mesmas dimensões da cela do Parthenon, que é a estrutura central do templo, onde estão instalados os blocos de relevo dos frisos. Os frisos são exibidos na sequência contínua que estavam no monumento original, colocados em uma altura mais baixa, para proporcionar melhor visualização aos visitantes (ACROPOLIS MUSEUM GUIDE, 2020), conforme Figura 37.

**Figura 38 - Instalação dos Frisos (vista oeste e sul)**



Fonte: Acropolis Museum<sup>129</sup>.

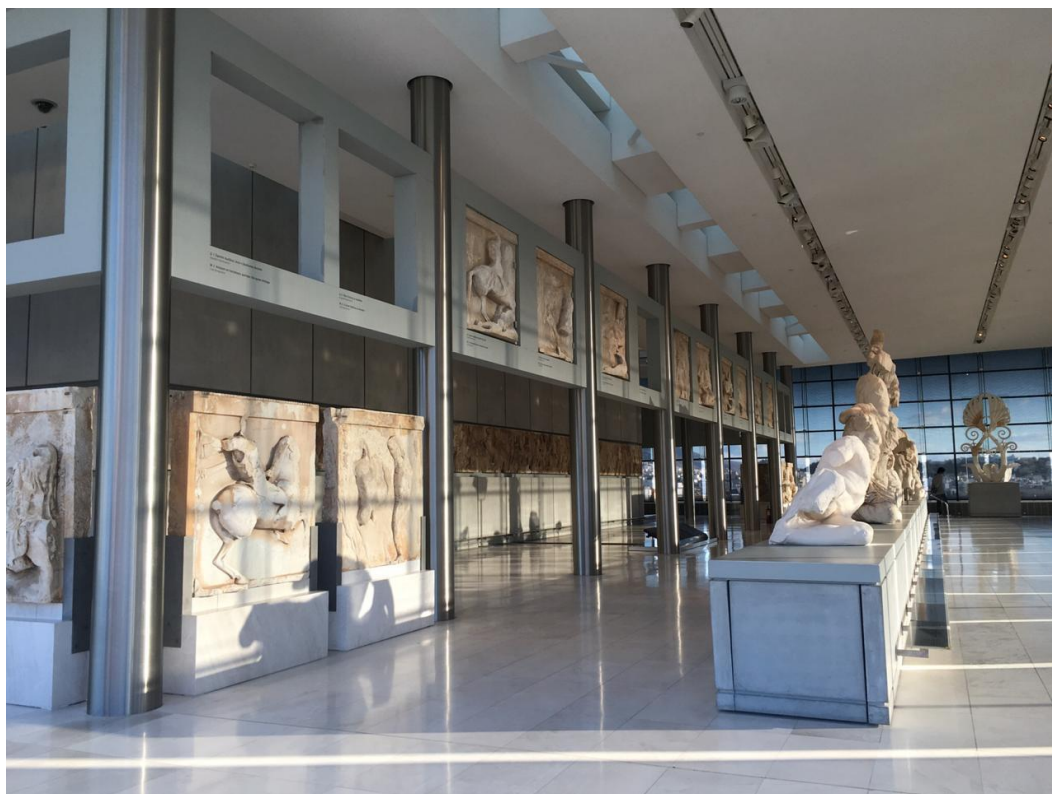
As métopas<sup>130</sup> são apresentadas na segunda estrutura expográfica, suspensas em pares entre cada uma nas colunas de aço da galeria, tem o mesmo número das colunatas externas do Parthenon, conforme pode ser observado na Figura 38. Outra característica marcante desses objetos é que foram criados por

<sup>129</sup> Acropolis Museum. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/partner/acropolis-museum>>. Acesso em: 18 de out. de 2020.

<sup>130</sup> Foram identificados 80 suportes para as métopas, no entanto, em uma ala existe a sequência de 7 colunas sem o suporte, este espaço permite a vista para o Parthenon. Ao total dos 80, 10 suportes apresentam ausência total dos objetos. E os outros 70, exibem as peças originais, réplicas integrais ou reconstituição parcial dos relevos. A identificação das unidades dos frisos e esculturas pedimentais dos frontões, é difícil precisar em números, a partir da visita virtual e demais imagens, pois a maioria é constituída de fragmentos.

diferentes equipes de artesãos e, portanto, exibem diferenças em seu estilo artístico (ACROPOLIS MUSEUM GUIDE, 2020).

**Figura 39 - Instalação das Métopas**



Fonte: Luiza Neitzke, 2018.

E por fim, as figuras dos dois frontões do templo foram posicionadas em pedestais nas respectivas extremidades da galeria, posição semelhante às que ocuparam originalmente no Parthenon, conforme a Figura 39. Os frontões eram compostos de 50 estátuas, as quais foram trabalhadas até mesmo na face traseira, ainda que essa ficasse invisível quando as obras estavam instaladas no templo. Agora podem ser vistas integralmente a partir da proposta expográfica da galeria, que possibilita a circulação total do público em torno das peças. Devido às desventuras sofridas pelo templo, muitas das esculturas pedimentais foram destruídas. Algumas sobreviveram ainda que mutiladas, enquanto outras estão representadas apenas por pequenos fragmentos (ACROPOLIS MUSEUM GUIDE, 2020).



**Figura 40 - Instalação do Frontão**



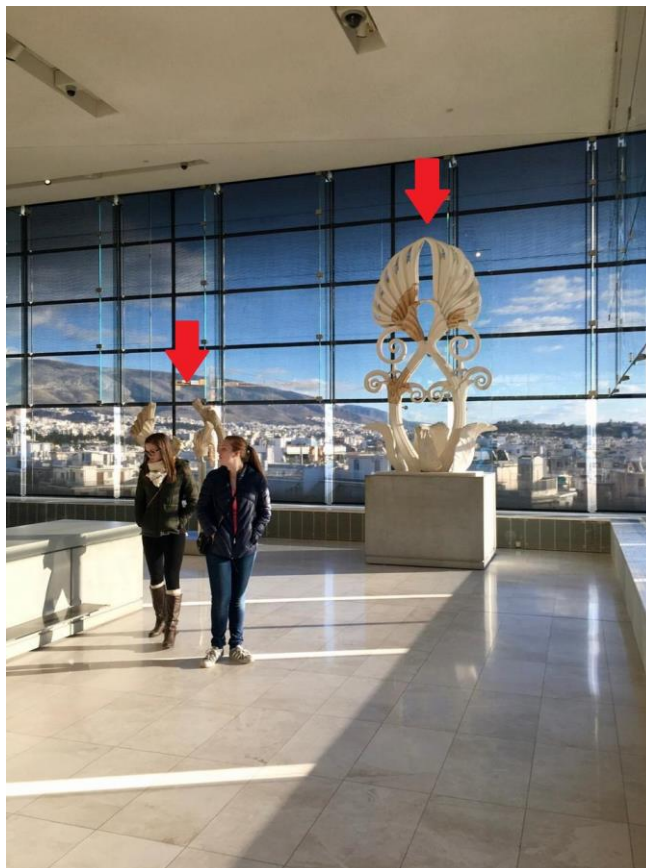
Fonte: Acervo digital<sup>131</sup>.

Os detalhes presentes nos vértices dos frontões, assim como a escultura no cume – chamada de Acrotério –, foram reconstruídas a partir de pequenos fragmentos. Os fragmentos originais têm coloração escura, o que possibilita a fácil identificação das partes novas. Estes elementos podem ser vistos distribuídos em pedestais nos cantos da galeria, conforme Figura 40, indicados pelas setas vermelhas.

---

<sup>131</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/acropolis-museum>. Acesso em: 19 de out. de 2020.

**Figura 41 - Reconstituição do Acrotério do Templo do Parthenon**



Fonte: Luiza Neitzke, 2018.

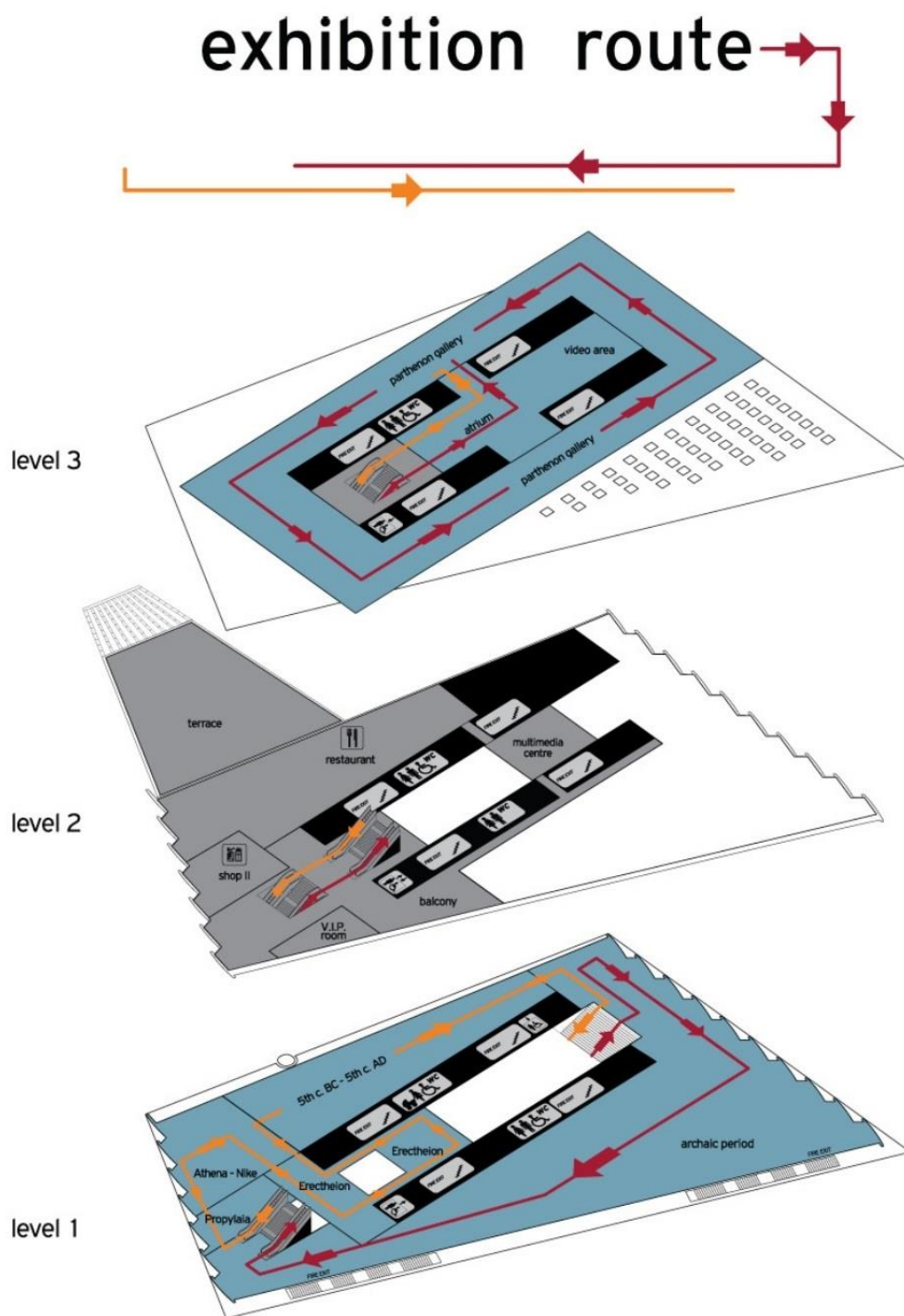
Uma proposta bastante simples, em termos de recursos expográficos, no entanto inovadora, pois apresenta os elementos na espacialidade criando relações de altura e posicionamento, além de contextualizar a relação da utilização deles no espaço de origem.

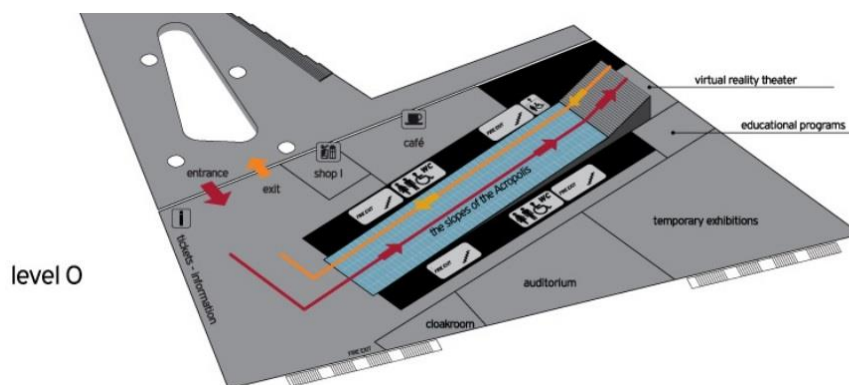
Visando a conservação dos objetos é importante que não ocorram grandes oscilações nas medidas de temperatura e umidade do ambiente, para isso, as instituições museológicas, geralmente, fazem o controle desses índices com aparelhos de climatização do ambiente. Na Galeria do Parthenon, conforme pode-se observar a partir das imagens, é possível que o sistema de climatização venha do chão, a partir de um grande balcão que está disposto em todas as laterais do salão. Com esta disposição no espaço, o visitante não consegue chegar muito próximo ao vidro que reveste todas as paredes da sala, este é um recurso de uso duplo, já que acaba por proteger os vidros de impactos possivelmente ocasionados por visitantes.

A exposição de longa duração do Museu, que é chamada de “permanente”, articula temáticas de forma cronológica a partir do acervo e espacialmente propõe

um circuito. Em material novo, publicado no período de quarentena, a instituição ilustra o percurso de visita na exposição, conforme podemos observar na Figura 41. As setas em bordô indicam o circuito de chegada e as em laranja os de saída. O percurso começa no piso 0, sendo levado de forma linear até o piso 3. É interessante perceber que a rota de saída indica a passagem em novos espaços – no nível 1 –, entretanto, o visitante ainda pode optar por pegar o elevador no térreo e começar sua visita pelo terceiro andar. De forma geral, a expografia dos demais pavimentos não restringe a visita a uma única forma de circulação, sendo possível experienciar as salas de forma fluída e independente.

Figura 42 - Planta Baixa e Circuito do Museu da Acrópole



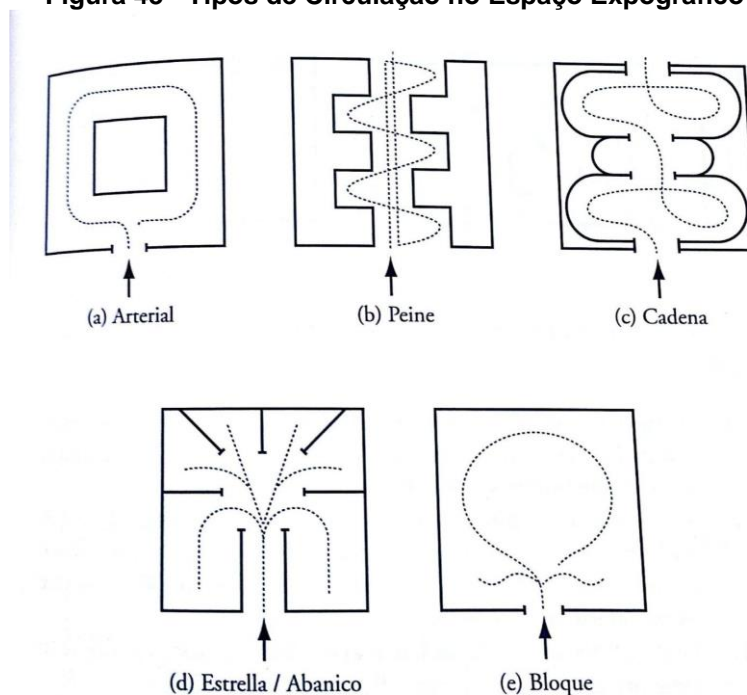


Fonte: Acervo digital<sup>132</sup>.

Um fator importante em uma exposição é a circulação, geralmente determinada pelo curador a partir dos recursos da espacialidade, sejam eles mobiliários, painéis, ou até mesmo a própria arquitetura. Na exposição analisada, podemos inferir que seu circuito é semelhante ao modelo arterial, conforme apresentado na Figura 42, onde o público é convidado a dar uma volta completa a partir de um elemento central. Outro fator importante é o fluxo, geralmente determinado pela quantidade de entradas e saídas do ambiente. Apesar de serem apresentados dois grandes acessos para a galeria, um em cada lado do salão, na indicação de circulação na planta baixa da instituição, é proposta a entrada e saída pelo mesmo acesso, transformando a segunda entrada em uma rota secundária (BELCHER, 1991).

<sup>132</sup> Acervo digital. Planta baixa de circulação do Museu da Acrópole. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/museum-floor-plan>. Acesso em: 08 de out. de 2020.

**Figura 43 - Tipos de Circulação no Espaço Expográfico**



Fonte: FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, 2012, p. 97.

Os circuitos também podem ser dirigidos, livres, não estruturados ou sugeridos. Nesta exposição, pela própria disposição dos acessos, ela pode ser enquadrada como um circuito sugerido, pois existe um texto inicial na porta principal de entrada, o que induz o visitante a seguir aquele caminho. Além disso, ao adentrar a sala principal você pode escolher ainda em qual camada da exposição vai começar a sua circulação, seja pelos frisos ou pelas métopas, que acabam condicionando dois corredores de circulação em volta de um eixo comum.

Outras técnicas importantes na caracterização de uma exposição são os objetivos traçados para apresentação do acervo e a função que eles têm de representatividade. Dentro dessa classificação existem 4 categorias, segundo as funções históricas gerais, das propostas expográficas: Simbólica, Comercial, Documental e Estética (DAVALLON; CARRIER, 1989; HALL, 1987; BELCHER, 1991). Essas funções gerais não são excludentes ou incompatíveis, podendo estar organizadas de forma harmoniosa dentro de uma mesma proposta. Na exposição investigada podemos identificar algumas funções: a Simbólica, a Documental e a Estética. A primeira valoriza os objetos como uma “reliquia” com finalidade religiosa ou política e, nesse caso, podemos dizer que engloba as duas. A segunda traz informações científicas e históricas sobre a origem daqueles objetos, em forma de

difusão de conhecimento. E por fim, a Estética, pois ainda mantém a ideia de contemplação das peças expostas, visto que a exposição não permite grande nível de interação entre o público e o acervo (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 2012).

Em relação à estratégia de comunicação utilizada temos 03 grandes categorias, que divergem um pouco conforme a interpretação de diferentes autores. A estratégia Emotiva (Estética e Evocativa), Didática e de Entretenimento. A primeira seria o contato com o objeto a partir da contemplação (DAVALLON; CARRIER, 1989), a ideia de que objeto fala por si só, com poucas informações complementares (HALL, 1987). As dinâmicas da estratégia Estética e Evocativa são propostas por Belcher (1991), que as denomina, respectivamente, como apreciação da beleza dos objetos, possuindo a mínima interferência do ambiente neles, e a criação de um ambiente teatral que convida o visitante a se identificar e participar do que está sendo apresentado. Em termos gerais, a exposição apresenta um forte apelo estético, com um espaço que recria uma ambientação de posicionamento semelhante à encontrada antigamente no templo, o que permite uma estratégia evocativa de participação e inclusão do visitante no cenário expográfico.

A estratégia comunicacional denominada Didática, prioriza a transmissão de conhecimento (DAVALLON; CARRIER, 1989), tem como objetivo comunicar a informação por textos ou de forma interativa (HALL, 1987), este tipo de exposição compreende que os objetos não falam por si só, assim é necessário recorrer aos recursos textuais para auxiliar a contextualização ao público (BELCHER, 1991). Talvez, a partir da perspectiva desses autores, essa estratégia não seja muito explorada na exposição, o que não excluiu a possibilidade de ela estar presente em outros ambientes do Museu. Isso porque, ao circular na exposição, observa-se que há um número pequeno de informações em legendas e textos expositivos.

Porém, apesar dessa teoria enfatizar a concepção do âmbito didático pelo texto, pode-se inferir que há outros elementos no espaço que atuam como componentes didáticos. Assim, ainda que a exposição não contemple este ponto pela falta de uma narrativa tão evidente de maneira textual, ela pode ser observada permeando as relações que compõe sua espacialidade e visualidade, o aprendizado está expresso por meio de informações captadas por diversos sentidos.

Quanto à estratégia comunicacional de Entretenimento, ela pode tanto ter um teor de adaptação de novas tecnologias para o ambiente expográfico, quanto contar com dinâmicas participativas, chamadas também de *hands on* (BELCHER, 1991),

criando espaços imaginários, onde o visitante se transforma em ator (DAVALLON; CARRIER, 1989), recriando atmosferas de épocas, e promovendo a compreensão da narrativa mais pela associação dos objetos, do que por meio textual (HALL, 1987). A partir das imagens obtidas para interpretação da exposição, a segunda opção de comunicação, que prioriza a criação de espaços, é mais utilizada na galeria, com base na associação dos elementos do acervo.

Essas são as dinâmicas que correspondem às estratégias comunicacionais de uma exposição. No entanto, outros fatores podem causar ruídos entre as intenções e o produto final de uma exposição, como por exemplo, o contexto físico, que expressa como o visitante pode se sentir dentro de uma exposição. Você pode visitar um espaço maravilhoso e estar desconfortável, pois não tem um lugar para se sentar, por estar com frio, sem banheiro, ou até mesmo sem um lugar próximo para beber água. São fatores determinantes para uma experiência agradável (STUDART; VALENTE, 2006).

Um conceito que não pode ser esquecido ao se falar da Galeria do Parthenon é a cenografia, que propõem uma dinâmica entre o espaço interno e externo, de maneira não convencional. Ela articula internamente os objetos buscando os posicionamentos semelhantes aos quais estavam alocados no templo, além disso, a própria sala da galeria tem dimensões iguais, possibilitando que o visitante tenha a relação de tamanho do espaço original, e por fim, mas jamais menos importante, utiliza da paisagem com o sítio arqueológico das ruínas da Acrópole, para criar o diálogo entre o que foi este espaço e o que é atualmente.

Esta cenografia tem um teor didático, pois reconstitui algumas informações que não são possíveis de obter apenas com a visita às ruínas da Acrópole. Desta forma, propõe e organiza os objetos e réplicas do acervo, como se fossem compor a mimese do espaço de origem. De acordo com Gonçalves (2004, p. 35- 37), “É interessante observar que os recursos “cenográficos” criam para o receptor as estratégias que funcionam como chaves da exposição, pelas quais são possíveis a experiência estética e a apreensão de conteúdos”. Sem esta estratégia, que informa a localização original dos acervos, a exposição seria como qualquer outra, como as exposições do Museu Britânico ou do Museu do Louvre, por exemplo. Essa articulação espacial permite a compreensão dos itens ausentes. Nesse caso, a cenografia é um elemento fundamental para compreensão da narrativa expográfica,



utilizada como um recurso que desperta emoção, sedução do olhar e projeta uma experiência sensível (GONÇALVES, 2004).

De forma geral, a cenografia cria uma condição intertextual, para proporcionar a compreensão do visitante sobre o contexto e utilização da materialidade exposta. Não é baseada apenas na substituição dos elementos originais, se constitui em um elemento narrativo, que permite ao público se situar espacialmente e temporalmente em um tema. Sendo assim, ela permite uma imersão na experiência espacial, não apenas de forma decorativa, mas propondo ritmo e atmosfera para o espaço, em harmonia com a iluminação e som do ambiente (ROSSINI, 2012).

### *5.3.2 A Museália, as réplicas e a narrativa expográfica*

De modo a dar continuidade à análise, as seguintes questões foram abordadas nesta etapa: Como está organizada a exposição de longa duração do museu? Há divisão em temas ou núcleos? Há menção a objetos ausentes? Existem textos para os objetos ausentes? Quais foram os tipos de grafia utilizados? Existem legendas? Qual tipo de legenda? Textos traduzidos? Quais idiomas? Texto acessível? Presença de outros recursos: documentos, fotografias, publicações, mapas? Utilização de réplicas? Quantas? Quantidade de objetos ou fragmentos? Existem recursos táteis? Como é feita a climatização do ambiente? Como são os mobiliários e os suportes expográficos? E qual é a materialidade dos suportes expográficos?

Dois elementos fundamentais na construção da experiência em uma exposição são a apropriação do espaço físico e o desenho da exposição (sua visualidade), coesos a outros recursos sensoriais. A elaboração espacial associada à visualidade são os elementos-chave da exposição, eles determinam a localização dos objetos no espaço e como o visitante deve circular entre eles, nesse momento são criadas as relações de aproximação e afastamento dos elementos expostos. A organização espacial, por sua vez, expressa como iremos guiar a estrutura narrativa da exposição, que pode ser linear (sequencial, passo-a-passo), ou seja, com começo, meio e fim, ou então, episódica, onde cada espaço é construído em sua totalidade de fatos, e o público determina as escolhas e constrói seu próprio caminho (CURY, 2006). As exposições museológicas são compostas também de

uma grande gama de recursos expográficos, que funcionam como uma mediação indireta: legendas, objetos, multimídias, sons, iluminações, textos de apoio, entre outros artifícios.

Conforme Michael Belcher (1991), as pessoas se interessam mais por exposições que logo de início já demonstram os objetos, ao invés daquelas que iniciam repletas de textos e gráficos. Portanto, os objetos concretos costumam chamar mais a atenção do visitante. De acordo Cury (2006), o objeto museológico deve ser o elemento principal de uma exposição, “[...] pois se trata da especificidade do museu como instituição e como proposta: a relação entre o homem e a realidade se processa no confronto do público com o patrimônio cultural” (2006, p. 45 - 46). Ulpiano Meneses (1994, p. 29) denomina essa característica dos museus de “Enfrentamento do objeto, da coisa material”, o que significa que o Museu irá assumir a especificidade de sua posição como detentor da cultura material. Dessa forma, o elemento estruturador de uma exposição museológica deve ser o objeto, e isto deve transparecer também ao entendimento do visitante (CURY, 2006).

Uma característica bastante comum dos objetos pertencentes às coleções é a fetichização, a definição de fetiche nesse cenário define que “o objeto cujos atributos são aparentemente considerados próprios de sua natureza”, tem esses atributos deslocados “[...] do nível das relações entre os homens” e os apresentam “como se derivassem dos objetos, autonomamente” (MENESES, 1993, p. 09). Em uma análise sobre a comunicação dos objetos é possível afirmar que toda materialidade tem a potencialidade de expressar algo, independentemente de sua origem, seja ela uma réplica, fragmento ou uma peça original. No entanto, o fetiche pelas peças originais ainda existe e muitas vezes é reforçado por instituições mais tradicionais.

Em outras palavras: sentidos e valores (cognitivos, afetivos, estéticos e pragmáticos), não são sentidos e valores das coisas, mas sentidos e valores que a sociedade produz, armazena, faz circular e consumir, recicla, descarta, mobilizando tal ou qual atributo físico inerente às coisas (e, naturalmente, segundo padrões históricos, sujeitos à mudança) (MENESES, 1993, p. 09).

Nesse sentido, podemos empregar a afirmação de Taborsky (1982), que afirma que o museu só se interessa pelos objetos materiais por causa do sentido. Permitir que o visitante tenha maior interação com o acervo é uma boa alternativa para criar relações com todos os seus sentidos, assim como, deixar que ele se

aproxime o máximo possível de um objeto. Essa ação é sempre considerada uma boa experiência, pois estes momentos tornam-se memoráveis para as pessoas que frequentam museus. Isso corrobora com a ideia de que as boas exposições não necessitam de verbas astronômicas, mas sim, que devem privilegiar a construção de relações entre os objetos e o público, produzindo experiências marcantes (SCHEINER, 2006).

A exposição pode ser definida como um espaço de interação com a museália. No entanto, o objeto descontextualizado não atinge o objetivo de elemento comunicativo, reforçando a necessidade do contexto para ser introduzido em uma exposição.

Finalmente, e mais importante que tudo, a reprodução de contextos que são pura aparência, inverte o papel da exposição na produção de conhecimento: ao invés de partir destas relações aparentes para romper a unidade superficial daquilo que é empiricamente verificável, sensorialmente apreensível, a fim de encontrar linhas de unidade mais profunda e substancial (embora não sensorialmente perceptíveis, mas visualizáveis na exposição), ao invés deste esforço crítico e criativo, a exposição reforça aquilo que a ação imediata dos sentidos pode fornecer, mascarando as articulações invisíveis, porém determinantes (MENESES, 1993, p. 11).

Assim, nos questionamos: como a instituição trabalha com a tridimensionalidade em seus objetos? A exposição de longa duração do Museu da Acrópole, conforme informação disponível no site, é organizada nas seguintes temáticas: Galeria das Encostas da Acrópole; Galeria Arcaica da Acrópole; Galeria do Parthenon; *Propylaea*, *Athena Nike*, *Erecteion* e; século V antes de Cristo até o fim da antiguidade.

A primeira grande Galeria apresenta uma rampa de vidro que abriga as descobertas das encostas da Acrópole. Após a subida ao primeiro andar, na galeria com teto alto e clarabóias, avistam-se mostras da Acrópole Arcaica, enquanto na ala oeste deste andar são apresentadas as esculturas do templo de *Athena Nike* e do *Erecteion*, assim como membros arquitetônicos da *Propylaea*. O ponto culminante da exposição do Museu, o terceiro andar, é dedicado exclusivamente à coleção dos Mármore do Parthenon. A última unidade expositiva, situada na ala norte do primeiro andar, inclui obras do séc. V a.C. até o fim da antiguidade (ACROPOLIS MUSEUM GUIDE, 2020). Entretanto, não iremos nos aprofundar nas informações espaciais e estruturais das demais salas. A organização espacial não é totalmente

linear, mas propõem um circuito que permeia todos os andares do prédio, permitindo que o visitante adentre todos os espaços do museu.

Os objetos, acompanhados de outros recursos expográficos, constituem visualmente a narrativa da exposição. A narrativa é a escolha da maneira como será transmitido o discurso. Ela perpassa a linguagem escrita, visual e espacial. No caso da exposição investigada, a narrativa transparece mais na relação visual e espacial, pois é no impacto do confronto com o vazio, junto com a imponência da arquitetura, ambos em diálogo com a paisagem local, que criam o canal de comunicação da exposição com o visitante.

As exposições começam a partir de temas, que recebem delimitações de temporalidade e espacialidade e, a partir disso, se extraem alguns conceitos norteadores que serão os elementos que fazem a costura dos núcleos expográficos. Esses núcleos são responsáveis por criar pequenas divisões dentro de um mesmo tema. Nesse sentido, apesar da exposição de longa duração da instituição contar com vários núcleos temáticos, a Galeria do Parthenon apresenta apenas uma segmentação demonstrada espacialmente, a partir da tipologia da materialidade (frontões, métopas e frisos), e esses elementos organizados no espaço, promovem pequenas divisões estruturais na mesma sala.

Além das peças originais, que foram retiradas do sítio arqueológico da Acrópole, existe ainda a proposta de complementaridade, feita, em alguns casos, com réplicas totais e/ou parciais das esculturas e relevos, sendo utilizadas para dar a dimensão de integralidade aos objetos expostos e as sequências das histórias mitológicas. Visualmente, não foi possível identificar se as peças em réplica foram realizadas a partir do acervo do Museu Britânico, e se tiveram, como em outros casos, autorização para serem realizadas. É bastante comum que essas réplicas recebam um carimbo ou número de cópia, que permite ao museu que a possui, o controle da quantidade de unidades dispersas em outras instituições. Ao analisar o catálogo, algumas imagens que apresentam cópias do acervo, indicam que a peça original pertence ao Museu Britânico ou a outras coleções estrangeiras (ACROPOLIS MUSEUM GUIDE, 2020).

Outro ponto importante, e um pouco alarmante, está relacionado à identificação das réplicas. Através da visita virtual, disponibilizada pelo *Google Arts and Culture*, não foi observado nenhum recurso de identificação das peças que não eram originais, mas que compunham o todo da exposição ao lado das peças

autênticas, e essa questão poderia ser facilmente resolvida por uma legenda ou aviso nos textos expositivos, por exemplo.

O site e o catálogo da instituição apresentam uma breve menção ao uso das réplicas de forma conjunta ao acervo original. A forma de distinção entre as peças originais é a diferença da materialidade, pois as réplicas estão em tom mais claro, feitas em gesso, tanto para objetos inteiros como para os fragmentos, conforme pode ser observado na Figura 43. Entretanto, é uma prática ética do campo museológico que estas relações sejam evidentes para o visitante, para que não haja dúvidas sobre a veracidade da origem da materialidade.

**Figura 44 - Réplicas complementando a sequência dos frisos**



Fonte: Vídeo *A visit to the Acropolis Museum*, [s.a], 6'12".

As réplicas em exposições museológicas ainda causam discordância sobre sua utilização. Atualmente, alguns especialistas do ICOM consideram que para se fazer uma exposição deve-se ter apenas objetos originais, saídos diretamente das reservas técnicas. Essa é uma discussão teórica, que não terá tão cedo o consenso dos profissionais do campo. De acordo com Scheiner (2006), no âmbito da prática, não devemos ter medo da utilização desses recursos acessórios, que devem atuar como “vozes autorizadas”, do discurso expográfico, não apenas como elementos para o processo educativo. Pois esses recursos também têm valor no processo comunicacional da materialidade.

Além do cuidado na distribuição espacial das peças, mantendo uma organização linear, existe uma preocupação na disposição dos fragmentos das esculturas, expostos de maneira que faça sentido para o visitante. É possível

observar esta técnica na Figura 44, que mostra o uso de uma lâmina de vidro onde os fragmentos puderam ser fixados, mantendo o posicionamento original do objeto que compunham.

Então, como a ausência permeia esta exposição? Em declaração, o diretor e curador da exposição, Dimitrios Padermalis, afirma que: "Nosso visitante pode ver o problema muito claramente na disposição das peças, não é preciso ler um texto sobre isso" (COELHO; MENA, 2010, doc. eletr.). Mesmo que a exposição não apresente um texto informando especificamente essa abordagem, foi possível identificar, pela visita virtual, um conjunto de estratégias que fazem menção a essas ausências.

Alguns exemplos são os pontos da narrativa textual que, no formato de legendas, identificam os objetos que deveriam estar nos espaços, evidenciando as histórias que permanecem nos vazios da exposição – à espera dos objetos. Em alguns momentos, além das informações básicas, está inclusa uma ilustração do objeto que integraria a coleção exposta, como pode ser observada na Figura 45. Essa proposta, do uso das legendas, além de trazer informação para os espaços vazios, reforça a narrativa da sensibilização do sentido daquelas ausências, demonstrando a importância da presença das peças em um contexto geral, e também, para complementaridade da proposta da exposição. Dessa maneira, o “[...] vazio do Novo Museu da Acrópole, em Atenas, acirra debate sobre devolução de peças expostas no Museu Britânico, em Londres” (COELHO; MENA, 2010, doc. eletr.)

**Figura 45 - Legendas com ilustração ao lado**



Fonte: Acervo Digital<sup>133</sup>.

**Figura 46 - Legenda para os objetos que estão ausentes**



Fonte: Acervo Digital<sup>134</sup>.

De acordo com Coelho e Mena (2010), essa exposição ultrapassa um

<sup>133</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/acropolis-museum>. Acesso em: 19 de out. de 2020.

<sup>134</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/acropolis-museum>>=. Acesso em: 19 de out. de 2020.

conceito estético e se torna um discurso político, o visitante percebe a intenção dos gregos, que querem e esperam a devolução de suas peças, e isso pode ser visto em uma leitura física da espacialidade do Museu. Em entrevista para Folha de São Paulo, em 2010, o diretor do Museu contou que "[...] os britânicos sempre disseram que, se nos devolvessem as peças, nós não teríamos espaço apropriado. Hoje nós temos" (Idem, 2010, doc. eletr.). A própria exposição dá conta de eliminar esse discurso, sem ser necessário a visita a reserva técnica. Isso exigiu que o Museu Britânico mudasse a sua justificativa, e hoje alegam que como museu universal teria muito a perder com essa devolução, deixando sua coleção incompleta. No fim, o cenário é de duas instituições com coleções incompletas. Esta relação vem ao encontro do que Baudrillard (2009) afirma: "Todo objeto tem desta forma duas funções: uma que é a de ser utilizado, a outra a de ser possuído" (p. 94).

Outro item de suma importância na composição de uma exposição é o mobiliário expográfico, utilizado para apresentar um objeto dentro do campo de visão do observador. Ele tem grande importância na organização espacial dos objetos e no design proposto para o espaço, e deve garantir a segurança do acervo e sua conservação (SCHEINER, 2005). Além do mobiliário, outra palavra recorrente nesse contexto são os suportes expográficos, que podem ser definidos como "[...] tudo aquilo que serve de amparo, proteção, estrutura para o que será exposto" (IBRAM, 2018, p. 09). A exemplo, seriam: as molduras, as grades, os cubos, entre outros.

Em relação ao mobiliário expográfico, no espaço da galeria há pedestais, vitrines e suportes projetados especialmente para adequação dos mármores. Apesar do espaço amplo do salão da exposição, não constam mobiliários para os visitantes, como suportes para descanso, bancos, cadeiras e outros. A utilização desses recursos traria a possibilidade de maior permanência do visitante no espaço, principalmente na contemplação da paisagem. No andar da Galeria do Parthenon, o único lugar para descanso é o espaço do mini auditório no hall.

Um dos principais argumentos utilizados para evitar o retorno da coleção para a Grécia era a relação de espaço e forma adequada de conservação, que no antigo prédio não eram os ideais. Nesse quesito, o novo museu aderiu a vários cuidados de forma exemplar, escolheu materiais mecanicamente resistentes para suportar as peças massivas (como metal, rocha e concreto), e assim pode explorar uma forma arrojada de organização espacial das peças. As métopas estão em suportes aéreos e os frontões em pedestais instalados em um balcão. As esculturas, por sua vez,



estão fixadas em cilindros metálicos que organizam as peças como se parecessem flutuar no espaço, conforme visualizado na Figura 46.

**Figura 47 - Frontão Oeste**



Fonte: Acropolis Museum<sup>135</sup>.

O mobiliário, de forma geral, foi projetado para proporcionar o encaixe das peças, conforme a Figura 47. No entanto, em alguns casos como os frontões e outros fragmentos, podemos ver que estão aparafusados nos suportes. Somente pelas imagens, não é possível precisar se ocorreu algum dano para as peças. O que é divulgado pelo museu, no entanto, é que as peças originais, que ainda estavam nas ruínas da Acrópole, foram retiradas e substituídas por réplicas, durante o processo de restauro do templo em 1976, com fins de manutenção e preservação das peças originais no Museu (ACROPOLIS MUSEUM GUIDE, 2020).

---

<sup>135</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/pediments-1>. Acesso em: 14 de out.de 2020.

**Figura 48 - Encaixe da parte traseira das Métopas no suporte aéreo**



**Fonte:** Luiza Neitzke, 2018.

No espaço do hall, anterior à sala principal, há a presença de três vitrines horizontais, as quais apresentam as maquetes dos frontões e do templo do Parthenon, estes são os únicos objetos que estão realmente protegidos contra o toque dos visitantes, veja na Figura 48. Os frisos e frontões, apesar de estarem ao nível do toque das mãos, usam de recursos do próprio mobiliário para criar um distanciamento mínimo e discreto.

**Figura 49 - Maquete do Frontão no Hall**



Fonte: Acervo digital<sup>136</sup>.

De acordo com Costa (2006), a exposição de esculturas deve permitir que o visitante circule ao seu redor, para ter a compreensão total de sua tridimensionalidade. Este recurso é bem estruturado na exposição estudada, pois o visitante tem acesso ao “verso” de todas as peças, diferentemente da expografia proposta em seu concorrente, o Museu Britânico, que acaba por privilegiar apenas a frente dos relevos e esculturas, impossibilitando ao visitante a visualização do objeto de forma integral.

### *5.3.3 Elementos expográficos: A cor, a luz, o mobiliário e outros elementos fundamentais para a construção de sentido*

O último eixo de análise elucidou as seguintes questões da tabela: Quais cores são utilizadas na expografia? A iluminação é natural? Iluminação direta ou indireta? Qual é a materialidade dos suportes expográficos? Quantos textos existem na exposição? Cor dos textos? Existe a presença de legendas? Qual tipo de legenda? Utilização de vídeos ou projeções? Mobiliário para visitante? Existem recursos de segurança? Saída de emergência? Acessibilidade física? Há recursos

---

<sup>136</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/acropolis-museum>. Acesso em: 17 de out. de 2020.

de áudio? Braille? Existe presença de mediadores? Materiais impressos: catálogo, cartaz, folder, redes sociais, outras publicações? Algumas questões da tabela não puderam ser respondidas sem a visita técnica à instituição, e outras foram identificadas ao longo do processo analítico como desnecessárias para a caracterização da exposição.

A programação visual de uma exposição passa por muitos detalhes, mas um dos fundamentais é a escolha das cores para comunicação visual, que podem auxiliar na elaboração das relações propostas para o espaço, ampliando e reduzindo ambientes, aproximando e afastando superfícies. As cores têm significados e acabam por condicionar emoções e sensações quando aplicadas nos ambientes. Dessa forma, “[...] não existe cor destituída de significado – o contexto é o critério que irá revelar se uma cor é percebida como agradável ou desagradável” (HELLER, 2013, p. 23).

A galeria do Parthenon utiliza vários tons claros que, junto ao acervo, dão uma aparência limpa e ampla para o espaço. A organização cromática com a cor branca tem papel decisivo, pois ela evidencia as diferentes cores entre si e tem a potencialidade de neutralizar, quando necessário (NEUFERT, 2013). Além disso, são calmantes, suaves e estáticas, dando a sensação de frescor, descanso e paz, transformando pequenos espaços em ambientes mais espaçosos, os tons claros também trazem a iluminação do exterior para o interior, permitindo que se veja com mais nitidez as coisas (IBRAM, 2018).

Nesse quesito a exposição da galeria utiliza muitos tons claros para dar a noção de monumentalidade ao espaço. Ao caminhar pela exposição com a visita virtual, se tem a noção de um ambiente enorme, no entanto, ao ver a dimensão das pessoas no espaço a partir das fotos, se percebe que essa relação de grandeza é menor. Isto acontece pela utilização das cores da espacialidade, embutidas de uma boa e clara iluminação. De acordo com Neufert (2013, p. 53), “A influência da cor sobre os homens acontece indiretamente através do efeito fisiológico, alargando espaços ou estreitando-os, e assim transmitindo sensações de opressão ou liberdade”.

Embora o templo do Parthenon tenha sido uma estrutura colorida, a escolha expográfica foi manter os tons neutros, para dar destaques aos relevos, que atualmente não tem marcas mais da pigmentação original. A escolha para exposição foi o uso dos tons de cinza nos suportes expográficos, assim como superfícies

metálicas e as cores neutras ajudam a evidenciar os objetos, pois não concorrem com eles, visualmente.

Além das cores, outro elemento aliado e de fundamental importância para construção de uma exposição é a iluminação. Conforme Scheiner (2005), “[...] a luz ajuda a criar a atmosfera da exposição, devendo proporcionar um nível de luminamento mínimo que permita boa visibilidade dos objetos e das circulações dos visitantes pela exposição”. A Luminotécnica auxilia na interpretação, comunicação, conservação e conforto ambiental, ela dá dramaticidade aos espaços, consegue ampliar, diminuir e esconder superfícies (Idem, 2001).

Para compreender a iluminação, assim como outros elementos da proposta expográfica, realizei alguns desenhos a partir da planta baixa do espaço, observando os recursos apresentados na visita virtual pelo *Google Arts & Culture*. Em alguns momentos na navegação virtual pelo espaço perdemos a relação das coordenadas, desta forma, desenhar se torna um recurso metodológico para compreensão da espacialidade e localização de seus elementos internos e externos. Após isso, com o esboço da localização dos elementos, foi realizado um desenho dos posicionamentos das fontes de luz.

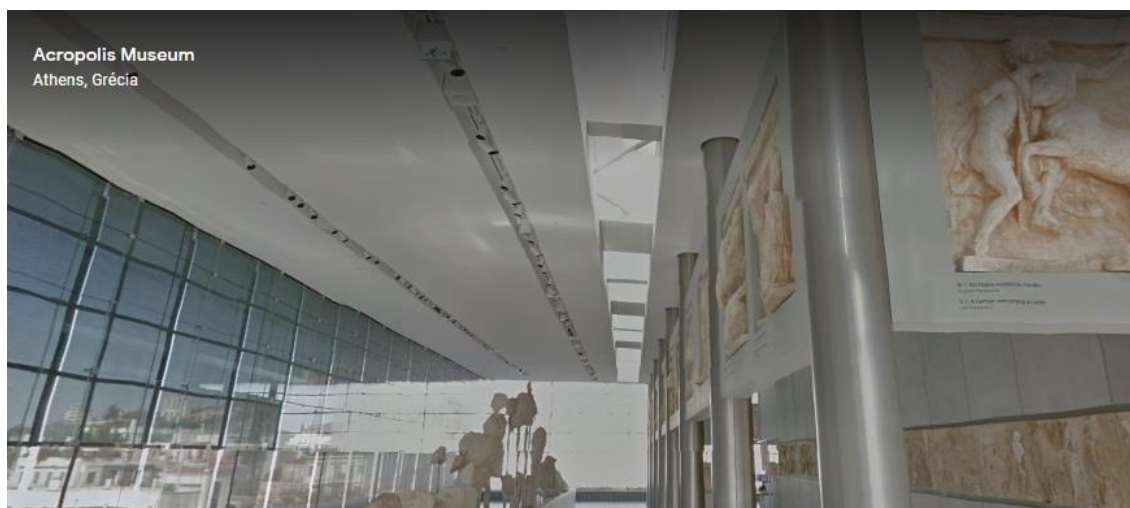
A iluminação da Galeria do Parthenon é organizada com corredores de luz, alguns utilizam iluminação dupla (natural e artificial), outros, apenas uma delas. A iluminação natural traz clareza para o ambiente de forma geral, e a artificial, focaliza nas peças expostas, dando maior visibilidade para os detalhes dos objetos. A iluminação identificada no espaço corresponde a Figura 49.

**Figura 50 - Planta Baixa do Teto: Iluminação da Galeria do Parthenon**



Fonte: A autora, 2020.

**Figura 51 - Teto da galeria, exemplo dos corredores de luz artificial e natural**



Fonte: Acervo digital<sup>137</sup>.

O lado que recebe apenas iluminação de um corredor de luz artificial, após as métopas, é onde se pode ver de forma mais direta a paisagem até a Acrópole. A

<sup>137</sup> Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/acropolis-museum>. Acesso em: 24 de out. de 2020.

iluminação natural ocorre a partir de corredores vazados no teto da sala, isso demonstra que a concepção expográfica teve relação direta com o projeto do prédio do museu, sendo uma proposta única entre o interno e externo. O acervo ganha destaque pela luz do céu do ático, e o visitante pode observar a transformação sob a mudança da luz durante o dia e também nas estações do ano (ACROPOLIS MUSEUM GUIDE, 2020). A galeria é muito bem iluminada com luz natural, pois todas as paredes são envidraçadas, cobertas de uma proteção em formato de cortina que permite a visualidade do lado externo, ponto que complementa a exposição.

A luz é um elemento complexo na construção de uma exposição, ela interfere diretamente no comportamento, percepção e estética, criando atmosferas diferenciadas nos ambientes (ENNES, 2008). A proposta de um ambiente quase que completamente iluminado naturalmente, faz referência a ideia do templo ao ar livre, onde as esculturas eram iluminadas pelos raios de sol, assim, a luz atua como parte cenográfica, dando uma experiência semelhante à observada quando as peças estavam em seu local original.

Neste Museu, mais do que em outros, a luz foi tomada como fundamental no conceito de design, trata-se, em primeiro lugar, de um museu de luz natural. A grande incidência de luz só é possível, pois o acervo é composto integralmente de peças de mármore, que são bastante resistentes e não sofrem grandes danos com esse tipo de elemento. Porém, outros materiais, como as maquetes, por exemplo, estão em ambientes mais isolados, pois são mais sensíveis e necessitam de atenção em relação à intensidade e tipo de luz (IBRAM, 2018). Outros elementos da exposição, como os textos expográficos em suportes de acrílico, já demonstram algum desgaste, que pode ter sido ocasionado também pela fragilidade que adquirem sendo expostos a luz natural durante todo o dia.

**Figura 52 - Textos complementares em suportes de acrílico**



**Fonte:** Luiza Neitzke, 2018.

Até agora, a grande ênfase da exposição foi dada aos elementos visuais e espaciais, porém não devemos esquecer os elementos textuais que, muitas vezes, são fundamentais para o entendimento da narrativa. Nesse contexto, não foi possível ter acesso aos textos expográficos para leitura, mas estes foram identificados na espacialidade e algumas características serão apontadas a seguir. Os textos presentes no catálogo, não são exatamente os utilizados no espaço expográfico, sendo esse, um recurso que serve enquanto complemento de informações.

As recomendações gerais para elaboração de textos em exposição é de que sejam curtos, diretos, com informações relevantes e com uma linguagem acessível. Não devem ser o centro da exposição e, “ainda que sejam fundamentais como auxiliares na composição narrativa, é possível realizar uma exposição com poucos textos” (IBRAM, 2018, p. 30), conforme essa se dispõe a ser.

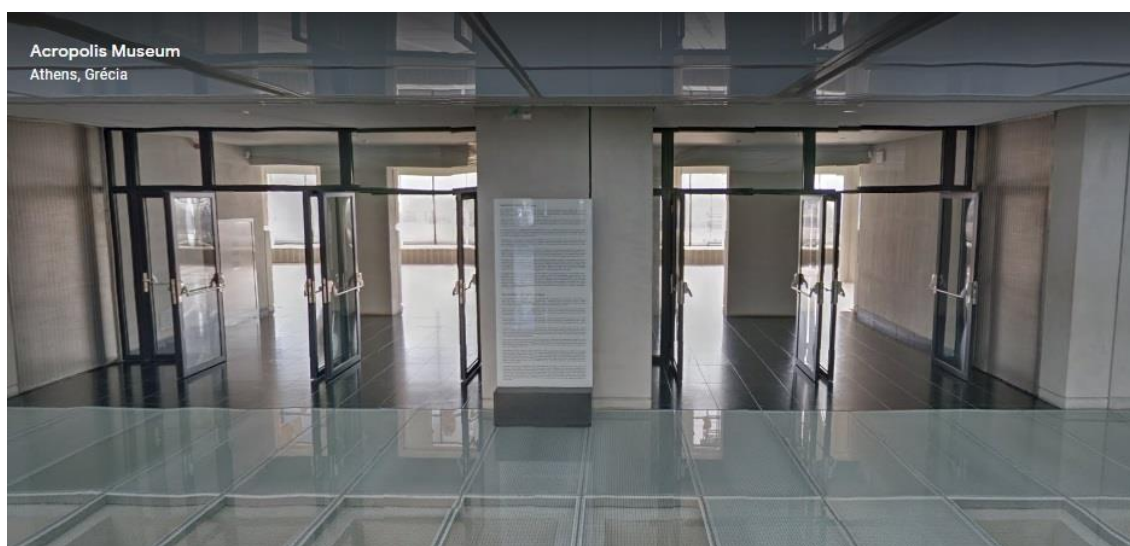
Segundo observado na própria fala do curador, o foco da proposta expográfica está na experiência visual e espacial, dessa forma, o recurso textual está em segundo plano em sua organização. Em termos gerais, a Galeria do Parthenon conta com poucos textos, estando os três maiores dispostos



anteriormente ao espaço principal da exposição, no hall do 3º andar. Um localizado entre as portas de acesso da galeria (Figura 52) e os outros dois próximos ao ambiente do mini auditório, acompanhados de alguns fragmentos e da maquete do templo do Parthenon (Figura 53).

Esses três textos são os mais longos da exposição, com média de 5 a 7 parágrafos, com os seguintes títulos: *The Acropolis and Classical Athens*, *The Parthenon*, *The Sculptures of the Parthenon*. São recursos introdutórios do conteúdo que será tratado no ambiente principal da galeria. Todos os textos expográficos estão escritos em grego e traduzidos para o inglês, proposta que demonstra a intenção de conquistar o público visitante estrangeiro, tornando acessível a informação escrita.

**Figura 53 - Texto na entrada da Galeria do Parthenon**



Fonte: Acervo digital<sup>138</sup>.

---

<sup>138</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/acropolis-museum>. Acesso em: 19 de out. de 2020.

**Figura 54 - Textos expográficos**

Fonte: Acervo digital<sup>139</sup>.

Entende-se que cada objeto ou fragmento deve ser claramente identificado com uma legenda, “que é um texto curto com informações sobre a peça” (IBRAM, 2018, 35). Esse tipo de informação deve ser organizada seguindo algumas disposições de hierarquia visual, sendo geralmente utilizados dois tamanhos de letras, uma para o nome do objeto e outro ligeiramente menor para as informações complementares.

As legendas estão presentes junto ao acervo principal, configuradas geralmente com o título, informações secundárias/complementares (no máximo dois parágrafos curtos, com duas ou três linhas) e algumas delas ainda usam uma imagem, para que o visitante compreenda a localização daquela peça no contexto do objeto completo, pois muitos elementos expostos são pequenos fragmentos. A ação de expor um fragmento de um objeto é sempre complexa, pois muitas vezes se perde a noção do todo, ou até mesmo o entendimento de sua utilização, dessa forma, apresentar uma imagem completa de como era o objeto integral, aperfeiçoa a experiência do visitante.

Além das legendas para objetos que estão ausentes, também há alguns espaços de vazio onde não existe esse tipo de informação, pode ser decorrente de perdas que ocorrem durante a trajetória histórica de invasões e destruições sofridas pelo templo, algumas informações não conseguiram ser restituídas.

---

<sup>139</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/acropolis-museum>. Acesso em: 17 de out. de 2020.

A legibilidade dos textos em uma exposição depende de uma série de fatores, como “[...] as cores do texto e do fundo, da tipografia utilizada, do corpo do tipo e também da extensão das linhas e da quantidade de texto” (IBRAM, 2018, p.32), apesar da maioria dos textos expositivos serem em letra preta com fundo cinza (legendas), ou então, os mais longos, em letra preta com fundo branco (combinação mais recomendada para leitura), alguns textos pequenos destoam dessas combinações, conforme Figura 54.

**Figura 55 - Textos complementares em suportes de acrílico**



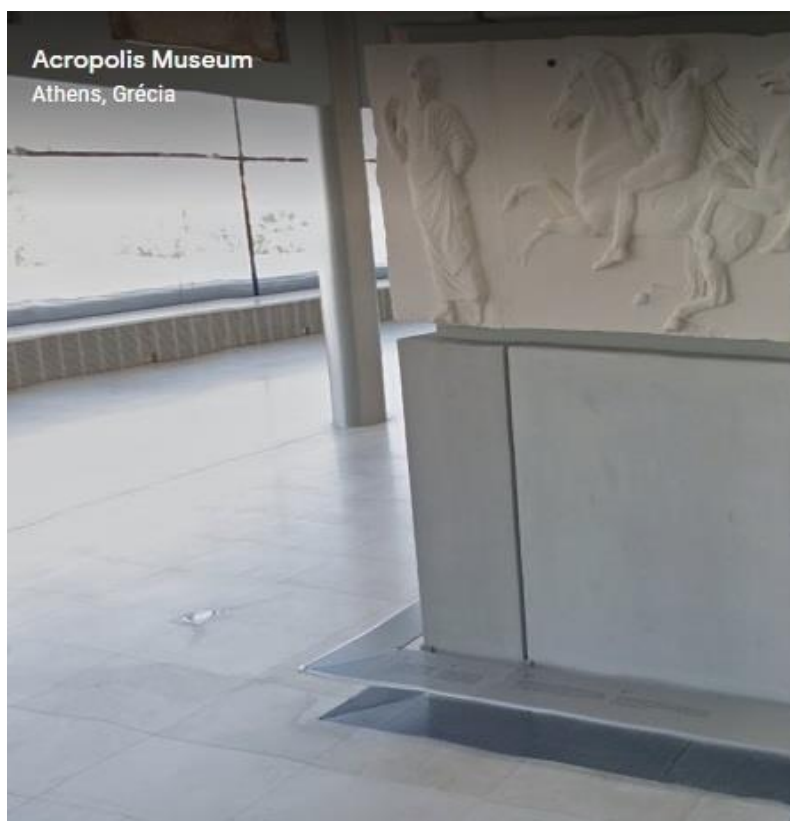
Fonte: Acervo digital<sup>140</sup>.

Na exposição aparecem alguns textos extras, que estão dispostos em pedestais de acrílico transparente, estes textos são geralmente compostos de 2 parágrafos, com letra em tipografia diferente do restante da exposição, sem um padrão de cor de fundo, alguns roxos, verdes, vermelhos, etc. A hipótese era que as cores fariam alusão a pigmentação do próprio Parthenon, que diferente do que estamos acostumados, nem sempre foi branco, mas sim, bem colorido, principalmente com as cores: azul, vermelho e dourado, alguns pesquisadores ainda indicam o uso da cor verde.

<sup>140</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/acropolis-museum>. Acesso em: 19 de out. de 2020.

A exposição é composta basicamente pelas informações das legendas, que estão presentes em todos os objetos expostos. Todavia, um aspecto bastante preocupante é o posicionamento dessas informações. Nos frisos e frontões estão localizadas em uma estrutura próxima ao chão, o que distancia a informação do visitante, prejudicando bastante seu processo de leitura e criando possivelmente uma fadiga, pois ele tem que olhar para o chão para obter informações sobre as peças. Esse tipo de legenda, indiretamente, acaba causando um pequeno distanciamento do visitante da obra, que pode ser proposital, pois ao se aproximar acaba encostando-se na barreira física da estrutura onde estão localizadas as legendas, conforme se pode observar na Figura 55 e 56.

**Figura 56 - Legendas dos Frisos**



Fonte: Acervo digital<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/acropolis-museum>. Acesso em: 19 de out. de 2020.

**Figura 57 - Legenda do Frontão, instalada em suporte no balcão (indicado na seta vermelha)**



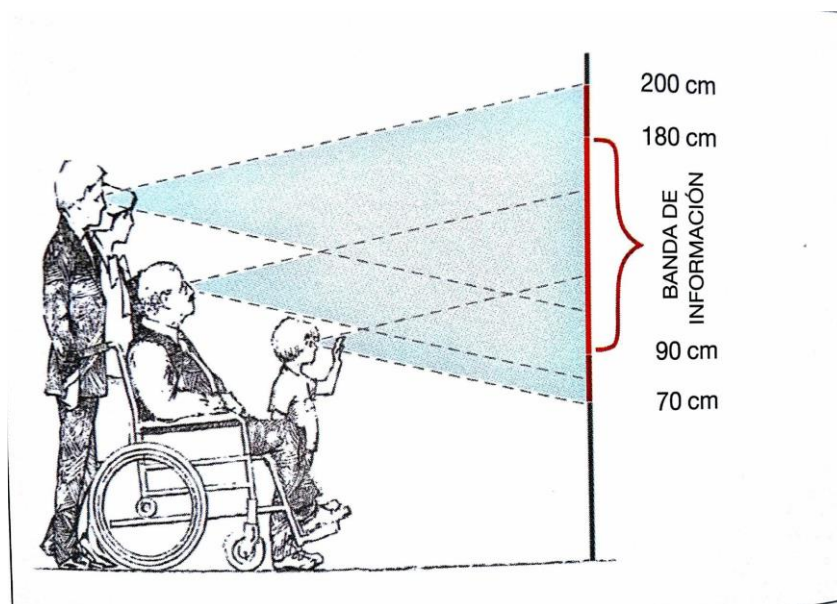
Fonte: Acervo digital<sup>142</sup>.

Os textos e legendas de uma exposição devem ser posicionados num campo de visão favorável aos visitantes, conforme indicado na Figura 57. Neste quesito, o posicionamento das legendas das métopas, pode ser um fator de dificuldade para apreensão da informação, pois estão dispostas logo abaixo dos objetos em uma estrutura aérea. No filme *Phomakos*, é possível observar em algumas cenas a dimensão dessa estrutura em relação ao tamanho de um homem adulto, o que indica que uma pessoa na posição de pé deve olhar para cima para ver esta legenda, posição identificada na Figura 58. Logo, talvez a experiência para um cadeirante ou para uma pessoa com baixa visão venha a ficar limitada por causa desse posicionamento.

---

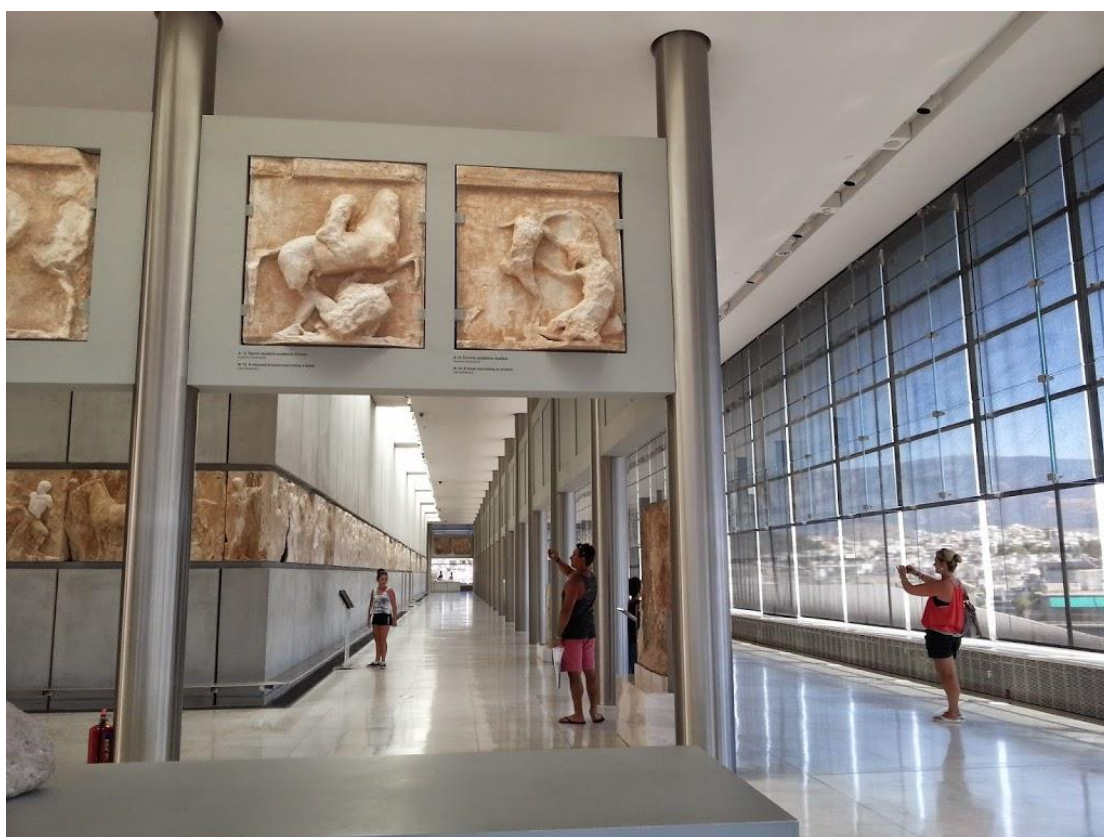
<sup>142</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/acropolis-museum>. Acesso em: 19 de out. de 2020.

**Figura 58 - Posicionamento recomendado para informações**



Fonte: LOCKER, 2011, p. 120.

**Figura 59 - Posição das legendas nas Métopas**



Fonte: Acervo digital<sup>143</sup>.

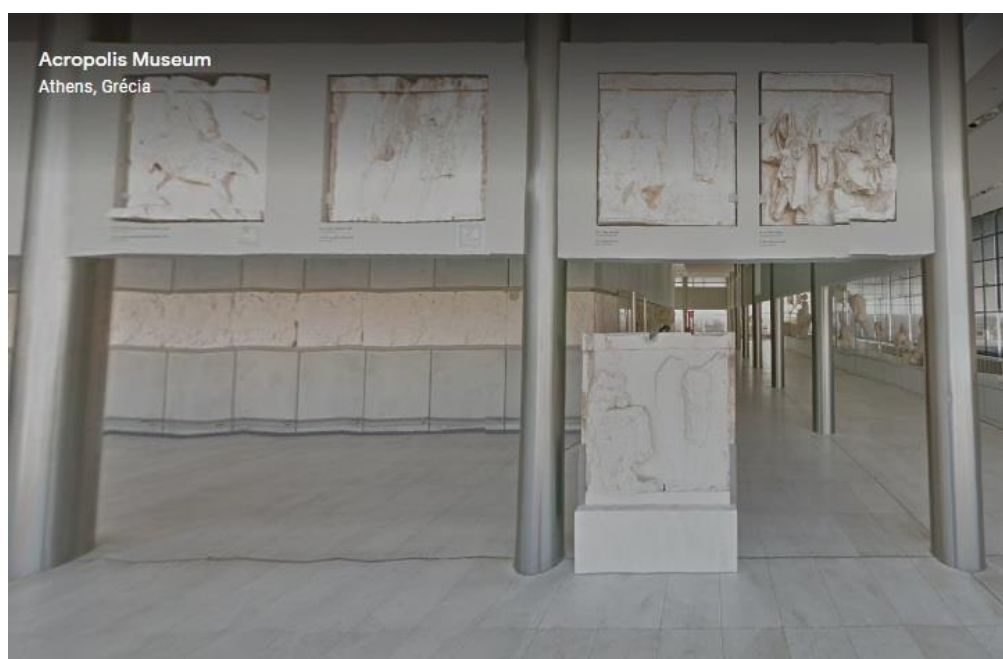
<sup>143</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://umabrasileiranagrecia.com/2015/03/museu-da-acropole-em-atenas.html>. Acesso em: 19 de out. de 2020.

Outro aspecto fundamental na concepção expográfica é a acessibilidade, podendo estar presente de muitas formas, configurando diferentes níveis de comprometimento com o visitante. O prédio do Museu da Acrópole é todo projetado com acessibilidade física, contendo rampas, elevadores e banheiros acessíveis em todos os pavimentos. O visitante que tem alguma necessidade especial pode adentrar o espaço do museu de forma gratuita, junto de seu acompanhante.

Podemos dizer que a barreira física de acesso ao espaço está superada, no entanto, ainda existem outras. Em relação ao contexto textual, a exposição conta com exemplares do guia da exposição em braile (grego e inglês), que pode ser solicitado na recepção da instituição. Porém, para os demais visitantes, as legendas são posicionadas em espaços inacessíveis e desconfortáveis ao visitante, conforme foi descrito anteriormente.

Embora haja uma métopa posicionada no chão da exposição, conforme a Figura 59, não há indicação sobre sua utilização como recurso acessível, apesar de seu posicionamento estar bastante sugestivo, já que sua coloração é semelhante as demais réplicas e outro exemplar idêntico – em mármore -encontra-se logo acima. De qualquer forma, não há nenhuma indicação explícita nas proximidades.

**Figura 60 - Métopa posicionada no chão**



Fonte: Acropolis Museum<sup>144</sup>.

<sup>144</sup> Acervo digital. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/acropolis-museum>. Acesso em: 14 de out. 2020.

No site do museu consta a informação que a instituição disponibiliza nas terças, quartas e sábados, na Galeria Arcaica da Acrópole, um anfitrião-arqueólogo, que atende às pessoas com deficiências, tirando dúvidas, recebendo comentários e sugestões. Além disso, nessa ocasião o visitante tem a oportunidade de manusear materiais e réplicas associadas ao acervo do Museu (ACROPOLIS MUSEUM, 2020). As mediações do público espontâneo devem ser contratadas com Guias, e sugere-se que se procure a Associação de Guias Turísticos Licenciados, ou o visitante pode participar de uma mediação realizada com um arqueólogo da instituição em algum evento previamente agendado.

No site e materiais em geral, não há indicação de audioguia ou audiodescrição na exposição. Apesar disso, foram identificados na loja da *Apple*, alguns aplicativos sobre o Museu da Acrópole (*Acropolis Museum Visitor Guide* e *Acropolis Museum Guide*). Fato curioso, nenhum desses aplicativos até o momento da pesquisa estava disponível na loja do *Google*. Nesses Apps existe a possibilidade de aquisição de audioguia para visita ao museu, por meio de pagamento de taxa. Outro aspecto um tanto inusitado, presente nos dois aplicativos, são abas informativas que fazem menção à coleção dos Mármores do Parthenon. Respectivamente, no primeiro nomeado de “Mármores do Parthenon” e no segundo, “Controvérsia”. Isso nos permite perceber o quanto o caso é popular internacionalmente e permeia diversos veículos de comunicação, sendo utilizado, às vezes, até mesmo como uma forma de marketing para divulgação das polêmicas que envolvem o acervo da instituição.

Em termos de segurança do espaço expositivo, foi identificada a presença de saída de bombeiros, quatro extintores de incêndio na sala principal, presença de alarmes e câmeras. Não foi identificada a presença de equipe de segurança no espaço, a partir da visita virtual e demais imagens coletadas. O prédio foi projetado com muitas saídas e rotas de segurança, tendo para acesso físico: elevadores, escadas rolantes, escadas e rampas em alguns espaços.

Por fim, existem outros produtos comunicacionais produzidos a partir das exposições, como por exemplo, o catálogo que “[...] se constitui, a rigor, como outra linguagem e modalidade de interpretação da exposição” (CARVALHO, 2012, p. 54), de forma geral, costumam abordar a argumentação e textualidade do curador, acompanhado de imagens das obras e da exposição, assim como de seu processo



de montagem e desmontagem. O catálogo, assim como outros recursos, é uma forma de apresentar a instituição para o que há externo a ela. É mais do que um mero registro, ele seleciona e define as partes que serão divulgadas. O catálogo é um apêndice da exposição, que geralmente é adquirido quando o visitante apreciou a experiência da visita e gostaria de obter mais informações ou guardar um registro do lugar visitado.

O conteúdo do catálogo do Museu foi escrito por Dimitrios Pandermalis, Stamatia Eleftheratou e Christina Vlassopoulou, apresenta um breve histórico da instituição e todos os núcleos da exposição, mostrando os principais acervos, na ordem que estão organizados no espaço do Museu. Os textos apresentados no catálogo sobre os elementos da galeria do Parthenon (frisos, métopas e frontões) não foram identificados na visita virtual ao Museu, logo, acredita-se que o material disponível no catálogo é uma complementação do disponibilizado textualmente na exposição.

Outro elemento importante observado no catálogo é a presença de um discurso escrito que corrobora com a narrativa da exposição. Ele reforça a apresentação das ausências, com a utilização de desenhos e fotografias que demonstram a importância da constituição das sequências dos frisos do templo, essa comunicação ocorre de forma bastante didática no material, conforme pode ser observado na Figura 60. Essa estratégia explica a composição de algumas histórias, identificando os personagens apresentados nos relevos e indicando a quem pertencem às peças, segundo pode ser visto na Figura 61, onde as legendas ilustradas citam o Museu Britânico repetidas vezes.

**Figura 61 - Imagem do Catálogo apresentando a identificação dos elementos e sequência dos frisos**



Fonte: ACROPOLIS MUSEUM GUIDE, 2020, p. 236-237.

### Figura 62 - Legenda dos Frisos no catálogo



Fonte: ACROPOLIS MUSEUM GUIDE, 2020, p. 236-237. Tradução em nota<sup>145</sup>

Em outras partes do catálogo aparecem diversas citações que indicam que boa parte da coleção está no Museu Britânico e em outros “museus estrangeiros”. Essa informação registrada também no catálogo fortifica a unicidade do discurso e a importância que a instituição dá em evidenciar tal condição, que causa tanto desconforto para a comunidade grega.

O catálogo do Museu da Acrópole tem como ambição ser regularmente atualizado e revisto, de forma a incluir os novos resultados das constantes investigações arqueológicas, assim como, responder, da melhor forma possível, aos novos questionamentos e expectativas dos visitantes do Museu (ACROPOLIS MUSEUM GUIDE, 2020). E, quem sabe um dia, poderá contar a história completa dessa coleção. O catálogo consultado foi um exemplar de 2020, está disponível para venda na loja do Museu e no site.

O texto de abertura do catálogo, escrito pelo curador da exposição, indica a possibilidade de aquisição antes da visita, pois o visitante poderia planejar seu passeio, ter um acompanhante de confiança durante o percurso às galerias e levar uma lembrança especial com descrições complementares, imagens e explicações dos arqueólogos do Museu.

<sup>145</sup> Fig. 287 - Friso leste, lado direito do Bloco IV. Os deuses Hermes, Dionysos, Demeter e Ares. Museu Britânico. Fig. 288 - Friso Leste, Bloco V. Cena central com apresentação dos peplos. À esquerda de Zeus, Hera e Iris; à direita, Atenas e Hefesto. Museu Britânico. Fig. 289 - Friso leste, Bloco VI. Poseidon, Apollo, Artemis, Afrodite e Eros. A figura de Afrodite foi destruída no bombardeio de 1687 do Parthenon. Dois fragmentos do bloco estão agora no Museu Britânico e um terceiro em Palermo [tradução livre].

Enfim, esse último produto da exposição retoma as ideias exploradas na narrativa do espaço, complementa e permite maior divulgação e acessibilidade do conteúdo, tornando-o portátil, pois pessoas que não tiveram oportunidade de realizar uma visita presencial, podem ter um pouco do gosto de conhecer esse espaço e a potencialidade do discurso que o permeia.

Analisar a composição de uma proposta expográfica permeia reconhecer escolhas narrativas, espaciais e de acessibilidade, compreender as estratégias para cada recurso expográfico, observando como cada item funciona para atingir o objetivo de se tornar um meio de comunicação efetivo para o maior número de pessoas possível. Este capítulo teve a pretensão de mostrar caminhos possíveis para este tipo de análise, entre o conteúdo e a forma, de modo a contribuir para a historiografia e leitura das exposições.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] Toda obra de arte carrega a certeza de sua perda como parte essencial de sua natureza, o que torna seu lugar em nosso mundo frágil e contingente (GEKOSKI, 2015, p.244)<sup>146</sup>.

A questão motivadora desta pesquisa foi compreender como o rapto da cultural material é debatido e apresentado no campo museal, percebendo que a exposição museológica é um espaço potencial para essa discussão. De forma geral, os autores do campo da Museologia não costumam se debruçar sobre o tema da repatriação, apesar de eventuais estudos de caso. É uma área que pouco teoriza de forma profunda sobre as problemáticas e possíveis soluções para esse assunto. Entretanto, a discussão ganha fôlego quando nos aproximamos de conceitos como patrimônio cultural, musealidade, exposição e curadoria, que estão muito bem definidos na Museologia.

O que podemos aferir é que o campo museológico vem abordando essa temática, talvez não no meio acadêmico, mas a partir do modo como certos museus comunicam seus acervos em cenários que envolvem pedidos de repatriação. Prova disso é a própria exposição do Museu da Acrópole. As técnicas museográficas ali desenvolvidas dão conta de estruturar um discurso a partir de recursos próprios da materialidade, sem uma grande necessidade da textualidade, mostrando que as solicitações de repatriação podem ser debatidas por meio de outras estratégias, que não apenas a discussão entre as instituições e o meio acadêmico. Ou seja, incluindo o próprio público dos museus. Esta pesquisa evidencia a importância de se refletir acerca do papel e do posicionamento político dos museus no sentido de pensar como suas escolhas expográficas se articulam para reforçar ou não o papel social de tais instituições museais e sua missão na sociedade.

O impacto que a civilização grega teve na história da cultura ocidental é indiscutível. Notou-se, durante a pesquisa, que a busca pela reunificação da coleção abrange um cenário sócio-político econômico da Grécia. O esforço em consolidar os símbolos culturais na contemporaneidade, a partir da ideia de uma cultura grega genuína, parece ser uma alternativa para a crise que o país vive nas últimas décadas, sendo um dos locais com a economia mais frágil na União Européia. Para

---

<sup>146</sup> GEKOSKI, Rick. Alguém viu a Mona Lisa? Trad. BONRRUQUER, Alessandra. 1ed. – Rio de Janeiro: Record, 2015. 264p.

superar essa situação, a reunificação contribuiria para reforçar a importância do país no cenário mundial, principalmente no contexto europeu, sabendo que em função do BREXIT a Inglaterra avança a passos largos para se isolar da Europa unificada. Em função desse movimento, inclusive, atualmente a Grécia vem recebendo maior apoio dos demais países.

Ao longo da pesquisa, o conceito de turismo cultural surgiu como um debate importante no cenário das exposições e da temática da repatriação. O Museu Britânico desponta como espaço que visa acesso público e gratuito à coleção. Nesse ponto, o Museu da Acrópole, apesar de garantir a entrada isenta de taxa em dias comemorativos e feriados nacionais, não alcança os mesmos padrões de política de acesso<sup>147</sup>. Outra problemática oriunda desse cenário é a economia gerada a partir do turismo local. A Grécia argumenta que a coleção integral em seu território possibilitaria maior demanda turística, o que, conseqüentemente, aqueceria a economia do país, favorecendo o argumento para a repatriação. Uma das questões debatidas é justamente porque um país poderia se favorecer economicamente com atributos culturais de outras localidades, como faz o Museu Britânico, que se beneficia há séculos com as coleções gregas e egípcias.

Talvez em função do que foi descrito anteriormente, nos últimos anos, o Museu Britânico realizou diversos programas e ações com o intuito de se redimir do contexto de colonizador, que geralmente é apontado por instituições como o museu grego. O museu inglês auxiliou na formação técnica em pesquisas arqueológicas em outros países, com o objetivo de que as peças não precisassem ser retiradas do local de origem para serem estudadas. Realizou palestras sobre a diversidade de seus acervos, explicando ao público que nem tudo teria origem nos locais de colonização ou seria oriundo de espólio de guerra. Enfim, nas últimas décadas, este e outros museus que enfrentam o mesmo tipo de reivindicação vêm criando mecanismos para reparar diplomaticamente suas ações predatórias do passado. Isto não chega ao ponto da devolução dos acervos já obtidos, mas apresenta uma nova política em relação à aquisição de objetos futuros.

A possibilidade da efetiva devolução se mostra cada vez mais distante, tendo em vista a criação constante de novas argumentações, cenários políticos (BREXIT) e econômicos (Euro x Libra). A chance de modificação desse contexto se apresenta

---

<sup>147</sup> Atualmente o valor do ingresso de entrada é 5 euros, aproximadamente 33,42 reais. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/hours-and-ticketing>. Acesso em: 02 de Nov. de 2020.

de forma bastante remota, no entanto, uma revisão histórica e discursiva dos museus que têm posse das coleções já demonstraria um pequeno e promissor progresso. Uma narrativa que enfatize a origem das peças e o contexto histórico em que foram “adquiridas” seria mais crítica e comportaria o importante papel social e ético de uma instituição museológica, elaborando exposições capazes de apresentar as problemáticas da atualidade.

Atualmente, ainda é possível identificar o argumento inglês de que os mármore só puderam ser conhecidos e apreciados, pois Lorde Elgin os tirou do sítio antes de virarem ruínas. Nesse discurso, os ingleses são tomados como heróis, que impediram a perda desses elementos da cultura ocidental. Todavia, cabe ressaltar que as peças que restaram no sítio sobreviveram, apesar das intempéries, até a década de 1970, quando foram retiradas da Acrópole. Portanto, este é um argumento inválido, conhecendo o contexto atual e a durabilidade das peças, que passaram quase 200 anos ainda pertencendo às estruturas do templo.

Tal argumento nos leva a compreender que a grande preocupação dos ingleses, naquele momento, era, na verdade, impor quem primeiro iria conseguir extrair ou negociar as peças. Era necessário obtê-las antes dos franceses, que no período mostravam-se com grande potencialidade no rapto de elementos culturais, devido às explorações do Império Napoleônico. Um exemplo significativo foi a pedra de roseta encontrada em 1799 no Egito, por uma expedição inglesa, que foi capturada por Napoleão enquanto estava em trânsito para a Inglaterra. Após a queda de seu império, foi paradoxalmente devolvida aos ingleses, em vez dos egípcios. Outro questionamento possível é: por que Napoleão não “resgatou” as demais peças do Parthenon? Apesar do conhecimento de que alguns objetos da coleção dos Mármore do Parthenon pertencem ao Museu do Louvre, não há um estudo aprofundado da forma como estes foram adquiridos. Sabe-se que pertencem ao mesmo contexto histórico, sendo também itens visados para a repatriação.

É interessante observar que aproximadamente 30 anos após Elgin ter passado pela Acrópole, o país conseguiu sua independência como Estado nação e chama atenção, que logo adotou medidas de conservação e proteção do sítio da Acrópole.

A manutenção de coleções de representação universal ainda é, nos dias de hoje, bastante valorizada. Os espaços cheios das galerias enciclopédicas parecem ainda afirmar a falsa ideia de uma história completa, uma hiper-presença que

contrasta com o vazio, isto é, com a ausência que ter todos aqueles objetos ali expostos causa em outras instituições, nos lugares originários. Este modelo de exposição também representa uma ideia política, que coloca alguns países acima de outros, advogando-lhes o direito de possuir peças de outras nações.

Um dos argumentos muito evidentes no cenário dos pedidos de repatriação é a criação de novos museus. Seriam eles argumentos suficientes para se estabelecer a devolução dos objetos solicitados? Certamente, eles desmontam parte dos argumentos contra a repatriação, principalmente os que envolvem a conservação e exposição das coleções de forma adequada, pois as novas instituições são criadas com padrões de excelência dentro do campo museal. Todavia, quando nos deparamos com as instituições tradicionais que detém a posse das coleções reivindicadas, não há dúvidas sobre o primor do trabalho museológico que executam, seja na conservação das coleções ou em sua divulgação, por meio de pesquisas e exposições.

No caso particular do Museu da Acrópole, o programa de necessidades do projeto arquitetônico partiu do objetivo central de apresentação do acervo. O desenho do prédio, as salas expositivas, o mobiliário, basicamente tudo, foi feito em prol do destaque para a coleção e também do sítio arqueológico subterrâneo. A própria arquitetura atua como elemento expográfico, na medida em que evidenciam constantemente as relações com o contexto da paisagem externa, a presença e ausência se confrontam lado-a-lado, de tal forma que o posicionamento do acervo proporciona uma experiência única de entendimento da dimensão daquele patrimônio e da organização das relações dos seus elementos no templo. Essa estratégia vem ao encontro de uma necessidade, pois a maioria dos templos atualmente encontra-se em processo de ruína, não sendo possíveis as visitas internas. E muitos deles já apresentam uma organização de ornamentação desfigurada do que foi originalmente. Já em outros museus pelo mundo, como o Britânico, as peças dos templos gregos são expostas de forma pontual e fora de contexto, sem grandes observações ou propostas de noções de espacialidade com o acervo.

Apesar do importante diferencial da proposta arquitetônica e espacial do Museu da Acrópole de dialogar com o acervo, este também configura um enorme dilema para a instituição, visto que a construção do ambiente da galeria dá um caráter de inflexibilidade para a proposta da exposição. Isto porque ela foi pensada e

construída para apresentar elementos fixos. Esta proposta revela-se, assim, contrária à tendência de que os museus abandonem exposições com durações prolongadas em demasia, embora apresente um discurso político evidente. O que será feito se ou quando o acervo retornar ao país? Será colocado naquele espaço e ali perpetuado? Ou até mesmo, o que será feito se nunca regressar? Teremos uma exposição estanque na problemática abordada neste tempo?

A exposição da Galeria do Parthenon é uma experiência sensível. Pode-se sentir a ausência, pois existe a presença dos fatos históricos materializados a apenas centenas de metros do Museu. Vivenciar todas as relações do local com o acervo caracteriza-se como uma experiência única, potencializada pela forma como se planejou esta exposição. Evidencia-se, a partir da investigação, que a estratégia de estabelecer uma “expografia da ausência” visa contribuir para a repatriação, desenvolvendo um discurso para o público visitante, com a finalidade de sensibilizá-lo. O arranjo expográfico compactua com os visitantes o mote da repatriação. A afirmação da ausência, na exposição, também é, em si mesma, uma estratégia, visto que contextualizar e comunicar é uma forma de preservar essa história nacional, mesmo que a materialidade não esteja ali.

O aprofundamento da análise expológica será possível com a realização de trabalho de campo, isto é, a partir de uma visita à instituição e da realização de uma entrevista com o curador, de modo a ampliar o conhecimento sobre os discursos que permearam o desenvolvimento e a própria montagem da exposição. No entanto, no trajeto desta pesquisa, várias inferências sobre o assunto foram postas.

Outras questões surgiram no percurso da pesquisa, que podem suscitar novas investigações. É evidente a necessidade de uma pesquisa com o público do Museu da Acrópole, visando perceber se o discurso proposto pela exposição é compreendido pelos visitantes. Nesse sentido, nenhum estudo foi encontrado, disponibilizado no site ou em outros canais da instituição. Ressalto também que a impossibilidade da realização de entrevista ou questionário limitou a obtenção de tal informação. Porém, caso ainda não tenha sido realizado um estudo de público, reforça-se que este é um importante instrumento para observar e compreender a permeabilidade das narrativas propostas pela exposição em relação aos visitantes.

Outro aspecto seria estabelecer uma análise comparativa entre as propostas expográficas das instituições que têm a posse de partes dessa coleção: quais são as semelhanças e diferenças entre elas, podendo ser até mesmo aplicado um estudo



de público para pessoas que tenham vivenciado mais de uma experiência. Trataria-se, por certo, de uma investigação de fôlego, que poderia ser desenvolvida posteriormente à superação do cenário de pandemia, como uma pesquisa em nível de doutorado, com a possibilidade de visita e entrevista com os agentes envolvidos.

Independentemente da repatriação dos Mármore do Parthenon, a proposta de construção do Museu da Acrópole é um marco inovador na história dos museus, onde as necessidades do acervo museológico são premissas para o projeto arquitetônico. Tal projeto provavelmente estimulará outras instituições e nações a criarem museus com propostas equivalentes. O projeto expográfico dialoga diretamente com a intenção de repatriação, sendo o visitante sensibilizado a este argumento desde a espacialidade do Museu até a organização e apresentação de seu acervo, onde a ausência dos objetos – e a presença da paisagem cultural - é proposital e constrói uma narrativa em consonância com um discurso institucional e nacional.

Deste modo, entende-se que a criação do Museu é um elemento de grande representatividade dentro do debate mundial da repatriação. O Museu e a exposição são um projeto político, permeado pela localidade, espacialidade, materialidade e temporalidade, inserido em uma discussão que pertence ao momento histórico atual.

## REFERÊNCIAS

"ABAPORU", DE TARSILA DO AMARAL, RETORNA AO BRASIL EM EXPOSIÇÃO NO MASP. 06 abr. 2019. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2019/03/abaporu-de-tarsila-do-amaral-retorna-ao-brasil-em-exposicao-no-masp.html>. Acesso em: 30 de jan. de 2020.

A.C.A.M – AMERICAN CENTER FOR ARCHAEOLOGY AT MYCENAE. **KORKA, Eleni**. 2017. Disponível em: <http://www.acamycenae.org/faculty/korka-eleni>. Acesso em: 16 de jun. de 2019.

ACROPOLIS MUSEUM. **The Frieze**. [s.a]a. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/frieze-0>. Acesso em: 06 de junho de 2019.

\_\_\_\_\_. **The Metopes**. [s.a]b. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/metopes-0>. Acesso em: 06 de junho de 2019.

\_\_\_\_\_. **The Monument**. [s.a]c. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/monument>. Acesso em: 06 de junho de 2019.

\_\_\_\_\_. **Museum History**. [s.a]d. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/metopes-0>. Acesso em: 06 de junho de 2019.

\_\_\_\_\_. **Plan your visit**. 2020. Disponível em: <https://theacropolismuseum.gr/en/plan-your-visit>. Acesso em: 08 de set. de 2020.

**ACROPOLIS MUSEUM GUIDE**. Acropolis Museum Editions: Athens, 2020. 323p.

ALMEIDA, Maria José de. O porta-chaves do meu pai e o paradoxo do Museu da Acrópole. In: **Mouseion: Museus e Museologia**. 19 de mar. de 2019. Disponível em: <http://www.mouseion.pt/2019/03/o-porta-chaves-do-meu-pai-e-o-paradoxo-do-museu-da-acropole-maria-jose-dealmeida/?fbclid=IwAR3gSXrI81bJ4NxlnbFqGY2ZcDDvbbyaUr0MRxb779ZKrUkumTKU9iCoPw>. Acesso em: 01 de abr. de 2019.

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: **Sobre o ofício do curador**. Alexandre Dias Ramos (org.). Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-57

ALVIM, Mariana. Das peças indígenas a fósseis: os itens culturais brasileiros que estão ou correm risco de ir parar no exterior. **BBC**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42405892>. Acesso em: 09 de abr. de 2019.

ANDRITSOPOULOS, Yannis. British Museum Trustee favoured return of Parthenon Marbles to Greece. In: **Ta Nea**. 14 de jun. de 2019. Disponível em:

<https://www.linkedin.com/pulse/british-museum-trustee-favoured-return-parthenon-andritsopoulos/?fbclid=IwAR1WE3XfGQeeaVBG92khWiSYMjls25Iz2yOSvG8zdxAKXwYKDhkDdYcBaXM>. Acesso em 23 de jun. de 2019.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BELCHER, Michael. **Exhibitions in Museums**. Leicester University Press & Smithsonian Institution Press, 1991. Tradução por Dalva Bolognini, 1999.

BISCHOFF, James L. A proteção Intencional do Patrimônio Cultural. **Revista Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Direito PPGDir./UFRGS**. 2004. p.275 – 296.

BLANCO, Angela Garcia. **La exposición: Um médio de comunicación**. Madrid: Ediciones Akal, S.A, 1999. 236p.

BORGES, Luiz Carlos; BOTELHO, Marília Braz. Museus e restituição patrimonial - entre a coleção e a ética. **XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação - Inovação e Inclusão Social: questões contemporâneas da informação**. Rio de Janeiro, 2010. 20f.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Bertrand, Rio de Janeiro, 1998. 15f.

BRABANT, Malcolm. New home for Greece's holy grail. **BBC News**, Atenas. 07 de maio de 2008. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/7380279.stm>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

BRITISH MUSEUM. 29 things you (probably) didn't know about the British Museum. **The British Museum**. 14 de janeiro de 2017a. Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/29-things-you-probably-didnt-know-about-the-british-museum/>. Acesso em: 04 de jun. de 2019.

\_\_\_\_\_. 260 anos – O museu britânico em números. **The British Museum**. 15 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/260-years-the-british-museum-in-numbers/>. Acesso em: 01 de jun. de 2019.

\_\_\_\_\_. An introduction to greek architecture. **The British Museum**. 18 de dezembro de 2017b. Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/an-introduction-to-greek-architecture/>. Acesso em: 03 de jun. de 2019.

\_\_\_\_\_. An introduction to the Parthenon and its sculptures. **The British Museum**. 11 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/an-introduction-to-the-parthenon-and-its-sculptures/>. Acesso em: 01 de jun. de 2019.

BRITISH MUSEUM; SHORE, Andrew. The Iraqi archaeologists saving their heritage. **The British Museum**. 03 de março de 2017. Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/the-iraqi-archaeologists-saving-their-heritage/>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

BRITO, Ronaldo; CESAR, Marisa Flórido. “**Há um colapso e um rearranjo entre imagens e relatos, entre o expor e o significar**”. Entrevista-conversa. *Arte & Ensaios — Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, n. 27, dez. 2013, p. 8-27.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. III Funções do Museu em Debate: Preservação. **Cadernos de Sociomuseologia**, Nº 10. 1997. p. 23-34.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria – os caminhos do enquadramento e extroversão da herança patrimonial. In: JULIÃO, Letícia (coord.); BITTENCOURT, José Neves (org.). **Caderno de Diretrizes Museológica 2**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. P.15-23. Disponível em: [http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno\\_diretrizes\\_museologicas\\_2.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf). Acesso em: 25 de abr. de 2016.

BURKE, Peter. Caçada aos Tesouros - Repatriação de objetos históricos pode fragmentar acervos de grandes museus e empobrecer o mundo. In: **Folha de São Paulo**, 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2802201010.htm>>. Acesso em: 14 de jun. 2017.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento: II**: da Enciclopédia à Wikipédia. Tradução Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 414 p.

CANDAU, J. **Antropología de la memoria**. Buenos Aires: Nueva Visión. (2002, or. 1996).

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Gestão de Museus: O Museu do Século XXI. Organização de Sheila Elias Vilela; Direção de Márcia Pires - Goiânia. In: **O Museu e seus saberes**. Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás (SEDUCE), 2018. p. 10 - 19.

**CARTA DE ATENAS**. Novembro de 1933. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>. Acesso em: 28 de jan. de 2020.

**CARTA DE TURISMO CULTURAL**. Icomos. Bruxelas: 1976.

CARVALHO, Ana. Prémio Internacional UNESCO-Grécia Méline Mercouri para a Salvaguarda e a Gestão das Paisagens Culturais. In: **No mundo dos Museus**. 24 de setembro de 2010. Disponível em: <https://nomundodosmuseus.wordpress.com/tag/unesco/>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. A exposição como dispositivo na arte contemporânea: Conexões entre a técnica e o simbólico. In: **MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE**. Vol.1, nº2, jul/dez de 2012. p. 47- 58.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. “Curadoria e potencialidade crítica na arte pósautônoma”. **Anais do XXXIII Colóquio CBHA — Arte e suas instituições**, set.

2013. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte — CBHA, 2014 [2013], p. 257-272.

CARVALHO, Antônio Carlos de. Preservação do patrimônio histórico no Brasil: estratégias. In: **Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**. MAST, vol. 4, n. 1, 2011. p. 117-126.

CARVALHO, J. C. M. **Museu Nacional de História Natural**. Revista Brasileira de Zoologia, v. 54, n. 4, p. 633-635, 1988.

CASTRIOTA, Leonardo B. Alternativas Contemporâneas para Políticas de Preservação. **Patrimônio Cultural - Conceitos, Políticas, Instrumentos**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009. p. 81-90.

CHAMBER MUSIC CONCERT IN THE PARTHENON GALLERY BY “AENAON” STRING QUARTET. In: **Acropolis Museum**. 31 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/chamber-music-concert-parthenon-gallery-aenaon-string-quartet>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

CHAUMIER, Serge. O que define um objeto de museu?. In: **L'objet de musée**. Tradução: Thelma Palha. [s.a], p. 1-12.

CHOAY, F. Museo, ocio y consumo. Del templo del arte al supermercado cultural. In: **Arquitectura viva**, n.º 38, 1994. p. 17-22.

CHOREMI, Alkestis. The Acropolis and its Monuments. In: **Foundation Melina Mercouri**. [s.a]. Disponível em: <http://melinamercourifoundation.com/en/cultural-heritage/the-acropolis-and-its-monuments-2/>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

**CÓDIGO DE ÉTICA DO ICOM PARA MUSEUS**. 2008, 33fls. Disponível em [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icombrasil/pdf/CodigodeEticaLusofono2009.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icombrasil/pdf/CodigodeEticaLusofono2009.pdf). Acesso em: 24 de nov. de 2017.

COELHO, Luciana; MENA, Fernanda. Caça ao tesouro. In: **Folha de São Paulo**. 15 mar. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1503201007.html>. Acesso em: 07 de out. de 2020.

CONDURU, Roberto. Exposição como Discurso. In: **Discutindo Exposições: conceito, construção e avaliação/ Museu de astronomia e Ciência Afins (MAST) – Org. Marcos Granato e Claudia Penha dos Santos**. Rio de Janeiro: MAST. 2006. p. 61- 68.

CONJUR. Justiça italiana mantém empréstimo de obras de Leonardo Da Vinci ao Louvre. 22 out. 2019. In: **Revista Consultor Jurídico**. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2019-out-22/italia-mantem-emprestimo-obras-vinci-louvre>. Acesso em: 04 de fev. de 2020.

CONSERVING THE CARYATIDS. In: **Acropolis Museum**. 28 de janeiro de 2011. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/conserving-caryatids>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

**CONVENÇÃO PARA A PROTEÇÃO DOS BENS CULTURAIS EM CASO DE CONFLITO ARMADO**, 1954. Disponível em: [http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/brazil/brazil\\_decreto\\_44851\\_11\\_11\\_1958\\_por\\_orof.pdf](http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/brazil/brazil_decreto_44851_11_11_1958_por_orof.pdf). Acesso em: 24 de nov. 2017.

**CONVENÇÃO PARA A PROTEÇÃO DO PATRIMÓNIO MUNDIAL, CULTURAL E NATURAL**. Paris, 1972, 16fl. Disponível em <http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>. Acesso em: 24 de mai. 2018.

COSTA, Evanise Pascoa. **Princípios básicos da Museologia**. Curitiba: Coord. do Sistema Estadual de Museus/ Secretaria de Estado de Cultura, 2006. 100p.

COSTA, Karine Lima. A quem pertence o patrimônio cultural? Propriedade em debate. In: **Tempos Históricos**. Vol. 22. 1º Semestre de 2018, p. 100-119.

COSTA, Karine Lima. **Caminhos para a descolonização dos museus: a questão da repatriação das antiguidades egípcias**. 2019, 294p. Doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. 2019.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume. 2006. 160p.

CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. A história das “histórias das exposições” por Pablo Lafuente. In: **História das exposições. Casos exemplares**. Org. CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. 2ª reimpr. – São Paulo: EDUC, 2017. p. 13 - 37.

DALCOL, Francisco Eduardo Coser. **A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica: a constituição de um campo de prática e pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)**. 2018. 329f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre.

D'ALMEIDA, José Mario; DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. Casa dos Pássaros, precursor de um Museu de História Natural ou apenas local de preparação de material zoológico a ser enviado para Portugal. HCTE-UFRJ. 2020. p. 01-08.

DALTON, Jane. Corbyn vows to return Elgin Marbles to Greece if he becomes prime minister. In: **Independent**. 03 de junho de 2018. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/corbyn-return-elgin-marbles-greece-british-museum-a8381681.html>. Acesso em: 23 de jun. de 2019.

DAMASCENO, Gilmara Benevides Costa Soares. **A PROTEÇÃO DOS BENS CULTURAIS CONTRA O CRIME ORGANIZADO NA UNIÃO EUROPEIA**. Universidade Federal da Paraíba. Congresso internacional dos direitos difusos - CONIDIF. [s.a], 12 p.

DASSIN, Jules. The Parthenon Marbles. In: **Foundation Melina Mercouri**. [s.a]. Disponível em: <http://melinamercurifoundation.com/en/cultural-heritage/the-acropolis-and-its-monuments-2/>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

DAVALLON, J; CARRIER, C. **La présentation Du Patrimoine in situ: Communiquer, Exposer, Exploiter. Rapport de Recherche**. Paris, Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire. 1989.

DAVALLON, Jean. Comunicação e sociedade: pensar a concepção da exposição. In: BENCHERIT, Sarah Fassa; BEZERRA, Rafael Zamorano e MAGALHÃES, Aline Montenegro (Org.). **Museus e comunicação: exposições como objeto de estudo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. p. 21-34.

DAVALLON, Jean. **L' exposition à l' oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique**. França, L'Harmattan. 1999.

DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura Armand Colin, 2013. 100p.

DIAS, Fernando. **Egito busca repatriar antiguidades expostas em diversos museus do mundo**. 09 fev. 2011. Disponível em: <http://opiniaoenoticia.com.br/brasil/politica/egito-busca-repatriar-antiguidades-expostas-em-diversos-museus-do-mundo/>. Acesso em: 20 de jan. de 2020.

DOHMANN, Marcus. **A experiência material: a cultura do objeto**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013. p. 31 - 46.

EFE. **Itália luta para conseguir 'Mona Lisa' emprestada com a França**. 09 ago. 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/turismo-e-viagem/noticia/2013/08/italia-luta-para-conseguir-mona-lisa-emprestada-com-franca.html>. Acesso em: 04 de fev. de 2020.

**EL MUSEO BRITÁNICO - GUÍA RECUERDO**. Londres: The British Museum Company Ltd, 2003. 96p.

EM TORNO DA QUESTÃO DOS MÁRMORES DO PARTHENON. **A.muse.arte** - Um espaço de reflexão em torno da arte e dos museus. Publicado em 08 de dez. de 2014. Disponível em: <https://amusearte.hypotheses.org/778>. Aceso em: 11 de dez. de 2017.

ENNES, Elisa Guimarães. **Espaço construído: o museu e suas exposições**. Dissertação Mestrado em Museologia e Patrimônio)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO / Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2008.

ETHERINGTON, Rose. **New Acropolis Museum by Bernard Tschumi Architects**. 10 de abril de 2009. Disponível em: <https://www.dezeen.com/2009/04/10/new-acropolis-museum-by-bernard-tschumi-architects/>. Acesso em 25 de jun. de 2019.

FELICIANO, Hector. O saque exemplar das coleções Rothschild. **O Museu Desaparecido: A conspiração Nazista para roubar as obras-primas da arte mundial.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. p. 94-104.

FERNÁNDEZ, Luiz Alonso; FERNÁNDEZ, Isabel García. La exposición y sus tipologías. In: **Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje.** Madrid: Alianza Editorial, 2012. 267 p.

FERREIRA, Carlos Serrano. Restituição dos bens culturais retirados no contexto do colonialismo: instrumento de desenvolvimento e de diálogo intercultural. In: **Cadernos de Sociomuseologia**, Nova série 03, vol. 47, 2014. p. 109 - 129.

FLYVBJERG, B. **Five misunderstandings about case-study research.** Qualitative Inquiry, v.12, 2006. p. 219-245.

FORSSMANN, Alec. Grécia quer resgatar de Londres as esculturas do Pártenon. [s.a]. In: **National Geographic Portugal.** Disponível em: <https://nationalgeographic.sapo.pt/historia/grandes-reportagens/1107-grecia-quer-resgatar-de-londres-as-esculturas-do-partenon>. Acesso em: 18 de fev. de 2020.

FREITAS, Wesley R. S; JABBOUR, Charbel J. C. Utilizando Estudo de Caso(s) como estratégia de pesquisa qualitativa: Boas Práticas e Sugestões. In: **ESTUDO & DEBATE**, Lajeado, v. 18, n. 2, 2011. p. 07 – 22.

GALLERY TALKS ABOUT THE PARTHENON ON 25 MARCH 2014 AT THE ACROPOLIS MUSEUM. . In: **Acropolis Museum.** 25 de março de 2014. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/gallery-talks-about-parthenon-25-march-2014-acropolis-museum>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisas.** São Paulo: Editora Atlas, 1994.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ FAPESP, 2004. 164p.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. “**Exposição e crítica — um enfoque em duas direções**”. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (orgs). Arte, crítica e mundialização. São Paulo: ABCA – Imprensa Oficial do Estado, 2008. p. 45 - 56.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Bem e patrimônio cultural [s.a.]. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional.** v.1, São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria do Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010a. p.119 - 122.

\_\_\_\_\_. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação, [1990]. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org). **Waldisa Rússio**



**Camargo Guarnieri:** textos e contextos de uma trajetória profissional. v.1, São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria do Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010b. p. 203-210.

GUASCH, Anna Maria. **Los manifiestos del arte posmoderno.** Madrid: Akal, 2000

HALL, M. **On Display. A design grammar of museums exhibition.** Londres: Lund Humphries. 1987.

HARTWIG FISCHER APPOINTED AS DIRECTOR OF THE BRITISH MUSEUM. In: **The British Museum.** 2019. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/about\\_us/news\\_and\\_press/press\\_releases/2015/new\\_director\\_appointed.aspx](https://www.britishmuseum.org/about_us/news_and_press/press_releases/2015/new_director_appointed.aspx). Acesso em: 24 de jun. de 2019.

HELLENISTIC ALEXANDRIA. **Dimitrios Pandermalis.** 2017. Disponível em: <https://www.hellenistic-alexandria.com/pandermalis/>. Acesso em: 10 de jun. de 2019.

HELLER, Eva. In: Aprendendo mais sobre as cores. In: **A psicologia das cores: como as emoções afetam a emoção e a razão.** São Paulo: Gustavo Gili, 2013, p. 17-19.

H.E. THE PRESIDENT OF THE HELLENIC REPUBLIC MR. PROKOPIOS PAVLOPOULOS OPENS THE INTERNACIONAL CONFERENCE: ‘THE REUNIFICATION OF THE PARTHENON SCULPTURES’. In: **British Committee for the reunification of the parthenon marbles.** 15 de abril de 2019. Disponível em: <https://parthenonuk.com/news/articles-and-research/26-articles-and-research/452-the-address-of-h-e-the-president-of-the-hellenic-republic-mr-prokopios-pavlopoulos-on-the-occasion-of-the-opening-of-the-international-conference-on-the-reunification-of-the-parthenon-sculptures%E>. Acesso em: 19 de jun. de 2019.

HIDALGO, João Eduardo. Uma nova maravilha será inaugurada no Planalto de Gizé: o Grande Museu Egípcio do Cairo. In: **Unespciência.** 01 de julho de 2017. Disponível em: <http://unespciencia.com.br/2017/07/01/extra-4-87/>. Acesso em: 04 de set. de 2019.

HIGGINS, Charlotte. British Museum director Hartwig Fischer: ‘There are no foreigners here – the museum is a world country’. In: **The Guardian,** 13 de abril de 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2018/apr/13/british-museum-director-hartwig-fischer-there-are-no-foreigners-here-the-museum-is-a-world-country>. Acesso em: 02 de jun. de 2019.

HILLIER, Francesca. Montagu House: the first British Museum. In: **The British Museum.** 03 de junho de 2017. Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/montagu-house-the-first-british-museum/>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

IBRAM. **Para fazer uma exposição - Módulo 3: Planejando a Exposição.** 2018. 42p.

ICOM. **Código de Ética para Museus.** Disponível em: <http://lillian.alvarestech.com/Museologia/CodigoEtica20062010.pdf>. Acesso em 04 de mar. de 2019.

INTERNATIONAL CONFERENCE AT THE ACROPOLIS MUSEUM. In: **Acropolis Museum.** 20 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/international-conference-acropolis-museum>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

INTERNATIONAL CONFERENCE FOR THE REUNIFICATION OF THE PARTHENON SCULPTURES. In: **British Committee for the reunification of the parthenon marbles.** 15 de abril de 2019. Doc. Eletr. Disponível em: <https://www.parthenonuk.com/component/tags/tag/international-conference-for-the-reunification-of-the-parthenon-sculptures>. Acesso em: 19 de jun. de 2019.

JANSEN, Renata. **'Abaporu' volta ao Brasil após mais de duas décadas.** 03 ago. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/08/abaporu-volta-ao-brasil-apos-mais-de-duas-decadas.html>. Acesso em: 30 de jan. de 2020.

JOHN CABOT UNIVERSITY. **Dr. Vasiliki Kynourgiopoulou: Antiquities Trafficking in the Mediterranean.** 15 de outubro de 2012. Disponível em: <https://news.johncabot.edu/2012/10/vasiliki-kynourgiopoulou/>. Acesso em: 16 de jun. de 2019.

KORKA, Elena. The Time of Removal. In: **Foundation Melina Mercouri.** [s.a]. Disponível em: <http://melinamercourifoundation.com/en/cultural-heritage/the-acropolis-and-its-monuments-2/>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

KYNOURGIOPOULOU, Vasiliki. National Identity Interrupted: The Mutilation of the Parthenon Marbles and the Greek Claim for Repatriation. **Contested Cultural Heritage Religion, Nationalism, Erasure, and Exclusion in a Global World,** [s.a.]. 15fls.

LAGE, Celina F. **A maldição de Minerva:** Lorde Byron e as Esculturas do Partenon. PAPq/UEMG e FAPEMIG. Minas Gerais, 2016. p. 63 - 72.

LE GOFF, J. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi,** vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 11 - 49.

LEENHARDT, Jacques. "Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo". In: MARTINS, Maria Helena (org.). Rumos da crítica. São Paulo: Editora Senac/Itaú Cultural, 2000, p. 19-28.

LEIRNER, Sheila. **Arte e seu tempo.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

LEVI-STRAUSS, C. **Antropología Estructural.** Buenos Aires: Eudeba. (1973, or. 1958).

LOCKER, P. **Exhibition Design.** Lausanne: AVA, 2011.

LOW, Valentine. How Mercuri tackled Britain in 1983 battle of the Marbles. In: **The Times**. 03 de julho de 2015. Disponível em: <https://www.thetimes.co.uk/article/how-mercouri-tackled-britain-in-1983-battle-of-the-marbles-mq3ssxzfr9k>. Acesso em: 25 de jun. de 2019.

LUIZ, Ademir. Edward Said é visto como orientalista charlatão por Robert Irwin. In: **Jornal Opção**. 21 mar. 2019. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/edward-said-e-visto-como-orientalista-charlatao-por-robert-irwin-172562/>. Acesso em: 22 de jul. de 2020

MACGREGOR, Neil. **A história do mundo em 100 objetos**. Trad. Berilo Vargas, Ana Beatriz Rodrigues, Cláudio Figueiredo. 1.ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013. 781p.

\_\_\_\_\_. Loan of a Parthenon sculpture to the hermitage. **The British Museum**. 05 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/loan-of-a-parthenon-sculpture-to-the-hermitage-a-marble-ambassador-of-a-european-ideal/>. Acesso em 03 de jun. de 2019.

\_\_\_\_\_. O mundo inteiro nas nossas mãos. In: **The Guardian**. 24 de julho de 2004. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/jul/24/heritage.art>. Acesso em 23 de jun. de 2019.

MAIRESSE, François. O Museu Inclusivo e a Museologia Mundializada. In: **Termos e conceitos da Museologia: Museu Inclusivo, Interculturalidade e Patrimônio Integral**. Org. Tereza C. M. Scheiner, Marcus Granato, Maria Amélia G. de Souza Reis, Gladys Barrios Ambrocy. ICOFOM – LAM 2012. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro: 2012. p. 35 - 52.

MAROEVIC, Ivo. O papel da musealidade na preservação da memória. **Congresso Anual do ICOFOM, Museologia e Memória**. Trad. Tereza Scheiner. Paris, 1997. [n.p.].

MARTÍNEZ, Héctor Llanos. O que aconteceria se os museus europeus tivessem que devolver a arte colonial espoliada? In: **El País**. 25 de mar. 2019. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/14/cultura/1552575802\\_167574.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/14/cultura/1552575802_167574.html). Acesso em: 01 de abr. de 2019.

M.A.S.-VALLEJO. Deputados britânicos propõem devolver a Atenas peças do Partenon. **EL PAÍS**. 20 jul 2016. doc. eletr. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/18/cultura/1468855660\\_159195.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/18/cultura/1468855660_159195.html). Acesso em: 27 de nov. de 2017.

MELINA'S CAMPAIGN FOR THE RETURN OF THE PARTHENON SCULPTURES. In: **Acropolis Museum**. 06 de março de 2017. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/melinas-campaign-return-parthenon-sculptures>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

MENEGHETTI, Amália Ferreira. **Curadoria Museológica e Curadoria de Arte: aproximações e afastamentos**. 2016. 135p. Trabalho de conclusão de Curso (Graduação em Museologia) – Faculdade de Biblioteconomia e Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2017. (Trabalho de Conclusão de Curso).

MENESES, José N. C. **História e Turismo Cultural**. História e Reflexões - 1ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 128p.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs). **Museus: dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna**. Belo Horizonte, MG; Argvmentvm: Brasília, 2005.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A Exposição Museológica: Reflexões sobre os pontos críticos na prática contemporânea. **Simpósio: O Processo de Comunicação dos Museus de Arqueologia e Etnologia**. Universidade de São Paula, 1993. p. 02 - 14.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v.2. jan./dez.1994. p. 09 - 42.

MENSCH, Peter Van. Modelos conceituais de museus e suas relações com o patrimônio natural e cultural. **Boletim do ICOFOM-LAM**. Buenos Aires; Rio de Janeiro: nº4/5, ago. de 1992.

MERCOURI, Melina. Cultural Heritage. In: **Foundation Melina Mercouri**. [s.a]. Disponível em: <http://melinamercurifoundation.com/en/cultural-heritage/cultural-heritage-2/>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

MOLINA, Camila. 'O Casamento Desigual' é reivindicado ao MASP. In: **Hoje em dia**. Publicado em 14 de março de 2014. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/primeiro-plano/o-casamento-desigual-%C3%A9-reivindicado-ao-masp-1.247700>. Acesso em: 15 de mai. de 2019.

MOUTINHO, Mário Canova. A Construção do Objeto Museológico. **Cadernos de Sociomuseologia**. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 1994.

MOZZATI, Luca. British Museum, Londres. **Coleção Folha grandes museus do mundo**, v.5. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2009. 120p.

NEUFERT, Ernst. Percepção visual. In: **Arte de projetar em arquitetura**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013, p. 52-53.

NORA, P. **Lex Lieux de Mémoire**. Paris: Gallimard. 1984.

OLIVEIRA, Mirtes Marins de. Anotações para pesquisa: História das exposições e disseminação do cubo branco como modelo neutro, a partir do Museum of Modern

Art, de Nova York. Org. CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. In: **História das exposições. Casos exemplares**. 2ª reimpr. – São Paulo: EDUC, 2017. p. 39 - 51.

O'NEILL, Paul. **The Culture of Curating and The Curating of Culture(s)**. Cambridge and London: The MIT Press, 2012.

OSORIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

OS MÁRMORES DO PARTENON: QUESTÕES PATRIMONIAIS E MUSEOLÓGICAS. **A.muse.arte** - Um espaço de reflexão em torno da arte e dos museus. Publicado em 26 de mai. de 2016. doc. eletr. Disponível em: <https://amusearte.hypotheses.org/1323>. Acesso em: 26 de mai. de 2018.

PANDERMALIS, Dimitrios. Organisation. In: **Acropolis Museum**. Junho de 2018. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/organisation>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

\_\_\_\_\_. The New Acropolis Museum. In: **Foundation Melina Mercouri**. [s.a]. Disponível em: <http://melinamercourifoundation.com/en/cultural-heritage/the-new-acropolis-museum/>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

PAPAVERO, N. TEIXEIRA, D. M. **Remessa de Animais de Santa Catarina (1791) para a “Casa dos Pássaros” no Rio de Janeiro e para o Real Museu da Ajuda (Portugal)**. Arquivos de Zoologia, v. 44, n. 4, 2013. p. 185-209.

PARTHENON 2004. **Home - Welcome to the Parthenon 2004 Campaign Web Site**. 2004. Disponível em: <http://parthenon2004.com/>. Acesso em: 23 de jun. de 2019.

PARTICIPATION IN ‘GREEK TOPURISM’ EXHIBITION. In: **Acropolis Museum**. 05 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/participation-greek-tourism-exhibition>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

PEARCE, Susan M. **Objetos de Museus**. Trad. Isabela Trópia. (Ed.) (1992) In: **Museus: Objetos e coleções**, Leicester: Leicester University Press, p. 04 - 06.

PÉREZ, Xerardo Pereira. **Turismo Cultural: Uma visão antropológica**. Coleção PASOS Edita: nº02. Espanha: 2009. 307p.

PIRES, K. T. A. **A defesa de uma presença: A disputa pela repatriação dos Mármores do Parthenon**. 2017. 86p. Trabalho de conclusão de Curso (Graduação em Museologia) – Faculdade de Biblioteconomia e Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2017. (Trabalho de Conclusão de Curso).

POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. 1984. p. 51- 85.

POTHORN, Herbert. La Acrópolis de Atenas. In: **Arquitectura** - Cómo reconocer los

estilos. Madri: E.G. Anaya, 1986. p. 33-35.

PRÊMIO INTERNACIONAL MELINA MERCOURI DA UNESCO. In: **Mercocidades Cooperação Sul Sul**. 2019. Disponível em: <http://sursurmercociudades.org/sursur/?q=pt-br/node/616>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

REALI, Heitor; REALI, Silvia. História Repatriada. **Revista Planeta**, 2012. Disponível em: <https://www.revistaplaneta.com.br/historia-repatriada/>. Acesso em: 09 de abr. de 2019.

REDE GAZETA. Itália quer cancelar empréstimo de obras ao Louvre. 20 nov. 2018. In: **A Gazeta**. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/mundo/italia-quer-cancelar-emprestimo-de-obras-ao-louvre-1118>. Acesso em: 04 de fev. de 2020.

ROBICHEZ, Juliette. A destruição deliberada do patrimônio cultural da humanidade nos conflitos armados como instrumento de aniquilamento da dignidade da pessoa humana a gênese da proteção jurídica do patrimônio cultural da humanidade. **Revista Diálogos Possíveis**, Salvador, jan/jun, 2015. p. 96 - 114.

ROSSINI, Elcio. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. In: **Revista TransInformação**, Campinas, set./dez., 2012. p. 157-164.

RUPP, Bettina. **Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico**. 2010. 239f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre.

RUPP, Bettina. Da organização de exposição à curadoria: consideração da formação da atividade no país: In BULHÕES, Maria Amélia. **As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouke, 2014.

SANJAD, Nelson, BRANDÃO, Carlos Roberto F. A exposição como processo comunicativo na política curatorial. In: JULIÃO, Letícia; BITTENCOURT, José Neves. **Cadernos de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa**. Brasília: Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: [http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno\\_diretrizes\\_museologicas\\_2.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf). Acesso em: 16 de abr. de 2016.

SARDO, Delfim. “Dividir e coser: uma opinião sobre a relação entre crítica e curadoria”. In: CRESPO, Nuno (org.). **Arte.critica.política**. Lisboa: Tinta da China edições, 2016. p. 77- 83.

SCHEINER, Tereza. Criando realidades através das exposições. In: **Discutindo Exposições: conceito, construção e avaliação/ Museu de astronomia e Ciência Afins (MAST) – Org. Marcos Granato e Claudia Penha dos Santos**. Rio de Janeiro: MAST. 2006. p. 07 - 37.

SCHEINER, Tereza. Disciplina Comunicação em Museus 01 – Universidade do Rio de Janeiro (UNI – RIO). **Elaboração de Projeto Museográfico de Exposição**. XXV NEMU – São Francisco do Sul. Novembro de 2005. [n.p].

SCYTHIAN HERALDS FROM THE HERMITAGE TO THE ACROPOLIS MUSEUM. In: **Acropolis Museum** 11 de março de 2016. Disponível em: <<https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/scythian-heralds-hermitage-acropolis-museum> >. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

SILVA, Michel Platini Fernandes da. **Coleção, Colecionador, Museu: entre o visível e o invisível**. Um estudo acerca da Casa de Cultura Christiano Câmara em Fortaleza, Ceará. 2010. 141f. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. 2010.

SIMPSON, John. British Museum's Iraq Scheme Helps Reunite Objects From Ancient site of Tello. In: **The British Museum**. 10 de agosto de 2018. Doc. Eletr. Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/british-museums-iraq-scheme-helps-reunite-objects-from-ancient-site-of-tello/>. Acesso em: 01 de jun. de 2019.

SMITH, Helena. Daily lives of ancient Greeks revealed in Acropolis museum's huge archaeological dig. In: **The Guardian**. 08 de junho de 2019. Disponível em: [https://www.theguardian.com/world/2019/jun/08/acropolis-museum-archaeology-daily-lives-ancient-greeks?fbclid=IwAR2sOE0idHDUTIIBWI4ufc\\_SigfnvV5i7jHS1IVtU9p7l68aUq\\_7pYhG3tg](https://www.theguardian.com/world/2019/jun/08/acropolis-museum-archaeology-daily-lives-ancient-greeks?fbclid=IwAR2sOE0idHDUTIIBWI4ufc_SigfnvV5i7jHS1IVtU9p7l68aUq_7pYhG3tg). Acesso em: 20 de jun. de 2019.

SMITH, Terry. **Thinking Contemporary Curating**. New York: Independent Curators International, 2012.

SORREL-DEJERIN, Olivia. O roubo que lançou a Mona Lisa à fama. 21 dez. 2013. In: **BBC Brasil**. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/12/131221\\_roubo\\_monalisa\\_os\\_cc](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/12/131221_roubo_monalisa_os_cc). Acesso em: 31 de jan. de 2020.

STONE, Jon. Greek president demands UK return Parthenon marbles from 'murky prison' of British Museum. In: **Independent**. 15 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/greece-uk-parthenon-marbles-elgin-british-museum-prokopis-pavlopoulos-a8870971.html>. Acesso em: 23 de jun. de 2019.

STUDART, Denise Coelho; VALENTE, Maria Esther. Museografia e Público. In: **Discutindo Exposições: conceito, construção e avaliação/ Museu de astronomia e Ciência Afins (MAST) – Org. Marcos Granato e Claudia Penha dos Santos**. Rio de Janeiro: MAST. 2006. p. 99 – 120.

SUANO, Marlene. **O que é Museu**. Brasiliense: São Paulo, 1986.

TABORSKY, Edwina. **The sociostructural role of the museum.** The International Journal of Museum Management and Curatorship, Guildford, Butterworths, v.1, n.4, 1982, p. 339 – 345.

THE ACROPOLIS MUSEUM CELEBRATES 10 YEARS. In: **British Committee for the reunification of the parthenon marbles.** 11 de junho de 2019. Disponível em: <https://parthenonuk.com/latest-news/457-the-acropolis-museum-celebrates-10-years>. Acesso em: 20 de jun. de 2019.

**THE BRITISH MUSEUM.** Disponível em: <<http://www.britishmuseum.org/>>. Acesso em: 31 de ago. de 2017.

**THE FIRST LINE.** Direção e Produção: Coerte Voorhees e John Voorhees, Grécia: 2014. Disponível em: <https://www.netflix.com/search?q=the%20first%20line&jbv=80119815&jbp=0&jbr=0>. Acesso em: 01 de ago.

THE HISTORICAL MEMORY IN ANCIENTE GREECE ON 25 MARCH 2015 AT THE ACRPOLIS MUSEUM. In: **Acropolis Museum** 25 de março de 2015. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/historical-memory-ancient-greece-25-march-2015-acropolis-museum>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

THOMAS, G. Doing Case Study: Abduction Not Induction, Phronesis Not Theory. **Qualitative Inquiry**, v.16, n.7, 2010. p. 575-582.

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. Política de acessibilidade comunicacional em museus: para quê e para quem? **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 4, n. 7, 2015. p. 190-202.

TRANCHES, Renata. Índia afirma que diamante de coroa britânica foi presente e não roubado. In: **Estadão.** 20 abr. 2016. Disponível em: <https://internacional.estadao.com.br/blogs/radar-global/india-afirma-que-diamante-de-coroa-britanica-foi-presente-e-nao-roubado/>. Acesso em: 22 de jul. de 2020.

TZEIRANI, Paulina. The Founder. In: **Foundation Melina Mercouri.** 2019. Disponível em: <http://melinamercurifoundation.com/en/jules-dassin/the-founder-2/>. Acesso em: 20 de jun. de 2019.

UNESCO. **Advisory Body Evaluation (ICOMOS).** Maio de 1987. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/404/documents/>. Acesso em: 21 de fev. de 2021.

UNESCO. **Convenção para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.** Paris, 2003, 17fls. Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>. Acesso em: 25 de mai. de 2018.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Imagens da Revolução Mexicana: O Museu Nacional do México (1940-1982).** São Paulo: Alameda, 2007, 234p.

VELARDE, Delfina. **Museos franceses deberán devolver 46.00 obras de arte a ÁFRICA.** 09 ago. 2018. Disponível em: <https://intripper1.kinsta.cloud/chile-reclama-el>



moai-de-la-isla-de-pascua-que-actualmente-exhibe-el-museo-britanico/. Acesso em: 20 de jan. de 2020.

WEISS, Ana. “Se quiser, o Brasil pode ter de volta o ‘Abaporu’”. 10 set. 2014. In: **Isto é.** Disponível em: [https://istoe.com.br/381143\\_SE+QUISER+O+BRASIL+PODE+TER+DE+VOLTA+O+ABAPORU+/](https://istoe.com.br/381143_SE+QUISER+O+BRASIL+PODE+TER+DE+VOLTA+O+ABAPORU+/). Acesso em: 30 de jan. de 2020.

WOLDEYES, Yirga Gelaw. **Por que museus ocidentais deveriam devolver os artefatos da África?**. 17 Mai. 2019. In: Revista Galileu. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2019/05/por-que-museus-ocidentais-deveriam-devolver-os-artefatos-da-africa.html>. Acesso em: 20 de jan. de 2020. BRUNO, Maria Cristina Oliveira. III Funções do Museu em Debate: Preservação. Cadernos de Sociomuseologia, N° 10. 1997. p. 23-34.

YIN, R.K. **Case study research, design and methods (applied social research methods)**. Thousand Oaks. California: Sage Publications. 2009.

ZOURARIS, Christos. Mission. In: **Foundation Melina Mercouri**. [s.a]. Disponível em: <http://melinamercourifoundation.com/en/the-foundation/mission-2/>. Acesso em: 06 de jun. de 2019.

## **APÊNDICES**

### **APÊNDICE A – Folheto do Museu Britânico sobre as Esculturas do Parthenon [tradução livre].**

#### **O que é o Parthenon e como as esculturas vieram para Londres?**

O Parthenon em Atenas tem uma longa e complexa história. Construído por volta de 2500 anos atrás como um templo dedicado à divindade grega Atena, ele foi por 1000 anos a igreja da Virgem Maria dos Atenienses, então vira mesquita, e finalmente uma ruína arqueológica. O prédio foi alterado e as esculturas muito danificadas ao longo dos séculos. A primeira grande perda ocorreu por volta de 500 DC, quando o Parthenon foi convertido em uma igreja. Quando a cidade estava sitiada pelos venezianos em 1687, o Parthenon em si foi usado como um armazém de pólvora. Uma grande explosão arrancou o telhado e destruiu grande porção das esculturas restantes. A construção tem sido uma ruína desde então. Arqueólogos do mundo todo concordam que as esculturas sobreviventes não conseguiriam mais ser recolocadas na estrutura.

Por volta de 1800, apenas metade da decoração escultural original permanecia. Lorde Elgin era um apaixonado por arte grega antiga e transportou as esculturas para a Bretanha. Sua chegada em Londres teve um profundo impacto nas idéias e gostos ocidentais. Promoveu a consideração que o Iluminismo Europeu já havia tido pela antiga civilização grega. Antes eles estavam em exposição no Museu Britânico em 1817, eles foram primeiro vistos desde 1807 no museu temporário do Lorde Elgin. A disposição pública das esculturas da primavera de 1807 encorajou helenistas em seu amor pela antiga Grécia enquanto, ao mesmo tempo, inspirou o movimento Philhellene em sua compaixão pelos habitantes da Grécia moderna sua batalha por independência. Desde que as esculturas foram sempre dispostas ao público no Museu Britânico, livre de custos.

#### **As esculturas do Parthenon**

A questão de onde as esculturas sobreviventes do Parthenon deveriam estar abrigadas tem sido um assunto de discussão pública. Este documento fornece informação chave para entendimento da história complexa do Parthenon e suas esculturas.

Os argumentos principais para o debate são apresentados aqui. Se você quiser saber mais, visite o [britishmuseum.org](http://britishmuseum.org). Você pode descobrir mais sobre a história do museu da acrópole no [theacropolismuseum.org](http://theacropolismuseum.org).

### **Qual é a posição do Museu Britânico?**

O Museu Britânico conta a história das realizações culturais no mundo, desde o alvorecer da humanidade mais de dois milhões de anos atrás até o presente. O museu é uma fonte única para o mundo: A amplitude e profundidade de suas coleções permitem o público re-examinar identidades culturais e explorar as conexões entre elas.

No contexto dessa inigualável coleção, as esculturas do Parthenon são uma importante representação da cultura antiga de Atenas. Milhões de visitantes admiram a beleza dessas esculturas todos os anos, gratuitamente. Os visitantes podem também perceber o quanto a antiga Grécia influenciou outras civilizações que ela encontrou.

O Museu da Acrópole permite que as esculturas do Parthenon que estão em Atenas sejam apreciadas no panorama da história antiga de Atenas e da Grécia. Esta disposição não altera a visão dos administradores de que as esculturas fazem parte de uma herança cultural compartilhada. Os administradores continuam convencidos de que a atual divisão permite histórias diferentes e comentários para serem contadas sobre as esculturas sobreviventes, destacando suas significâncias para a cultura do mundo e afirmando o legado universal da Antiga Grécia. Mais sobre o Parthenon e sua história pode ser encontrado em: [britishmuseum.org](http://britishmuseum.org).

### **Onde as esculturas sobreviventes podem ser vistas?**

A maioria das esculturas são divididas entre Atenas e Londres. Peças importantes estão também sob guarda de outros museus europeus, incluindo o museu do Louvre, Museu do Vaticano, Museu Nacional de Copenhague, Kunsthistorisches Museum em Viena, Museu da universidade de Würzburg, e o Glyptothek em Munique.

### **Esculturas do Parthenon em Atenas**

O programa de restauração dos monumentos da Acrópole, iniciado em 1970, ainda ocorre. Como parte deste trabalho, as autoridades gregas removeram todas as esculturas arquitetônicas do Parthenon e do Museu da Acrópole. Eles então completaram um processo iniciado por Lorde Elgin 200 anos atrás, e todas as esculturas do Parthenon agora se tornaram objetos de museu.

### **Esculturas do Parthenon em Londres.**

As esculturas em Londres, algumas vezes reconhecidas como os “mármore de Elgin, têm estado abertas à visita pública gratuita desde 1817. Aqui elas são vistas por uma audiência mundial e são ativamente estudadas e pesquisadas por uma comunidade internacional de acadêmicos, que promovem o entendimento tanto da cultura grega antiga quanto o papel dela nas culturas do mundo. O museu publicou os resultados de suas pesquisas extensivamente. Novas descobertas aplicaram cor às esculturas com uso de tecnologia especial. Resultados preliminares podem ser visto no site do museu.

### **Esculturas do Parthenon em exposições temporárias**

O Museu Britânico continua a procurar novas formas de estudar e interpretar as esculturas do Parthenon, e as compartilhar o mais amplamente possível. Nesse espírito, Ilissos, o deus dos Rios, foi exibida no Hermitage, St Petersburg em 2014, para marcar o ducentésimo quinquagésimo aniversário da fundação do Museu. Em 2015, o Ilissos e outras esculturas do Parthenon participaram na exposição especial do Museu Britânico, “definindo beleza: o corpo na arte grega antiga”. Aqui foram mostrados pela primeira vez juntos as obras de arte emprestadas de outros museus. Dessa forma o Museu Britânico procura iluminar não só as conquistas da Grécia clássica, mas também o impacto no mundo.

### **O que o governo grego pediu?**

Desde o início dos anos 80, o governo grego tem reclamado que a remoção permanente de todas as esculturas do Parthenon de Atenas pelo Museu Britânico. O governo grego tem disputado os títulos legais das esculturas dos administradores do Museu Britânico.

## APÊNDICE B – Tabela de Análise Expográfica

TABELA DE ANÁLISE EXPOGRÁFICA		
	ITEM - CONCEITO/NARRATIVA	OBSERVAÇÃO
1	Como está organizada a exposição de longa duração do museu?	
2	Ela é contada como afirmação de verdade ou como tese ou como hipótese?	
3	Construção textual dos textos da Galeria do Parthenon: tom austero, institucional ou de proximidade, conversa?	
4	Como a história dos Mármores do Parthenon é contada?	
5	O conceito de repatriação aparece? Como?	
6	O Lord Elgin é mencionado? Como?	
7	Há divisão em temas ou núcleos?	
8	Quais são as palavras mais recorrentes?	
9	A palavra repatriação aparece?	
10	Existem textos para os objetos ausentes?	
11	Materiais impressos: catálogo, cartaz, folder, redes sociais, outras publicações	
12	Mediação: há estratégias, quais? Mediadores, audioguias, seminários, conversas, cursos, oficinas, etc.	
13	Biblioteca: trata dos Mármores do Parthenon?	

TABELA DE ANÁLISE EXPOGRÁFICA		
	ITEM - RECURSOS EXPOGRÁFICOS	OBSERVAÇÃO
1	Quais cores são utilizadas na expografia?	
2	Quais foram os tipos de grafia utilizados?	
3	Existe a presença de legendas? Qual tipo de legenda?	
4	Cor dos textos?	
5	Quantos textos existem na exposição?	
6	Textos traduzidos? Quais idiomas?	
7	Como são os mobiliários e os suportes expográficos?	
8	Utilização de réplicas? Quantas?	
9	Qual é a materialidade dos objetos?	
10	Há menção a objetos ausentes?	
11	Quantidade de objetos ou fragmentos?	
12	Qual é o modo de fixação dos objetos?	
13	Qual é a materialidade dos suportes expográficos?	
14	Utilização de vídeos ou projeções?	
15	Utilização de recursos sonoros?	
16	Presença de outros recursos: documentos, fotografias, publicações, mapas?	

17	Mobiliário para visitante?	
----	----------------------------	--

<b>TABELA DE ANÁLISE EXPOGRÁFICA</b>		
	<b>ITEM - ESPACIALIDADE</b>	<b>OBSERVAÇÃO</b>
1	Medidas das vitrines e suportes?	
2	Medidas dos textos e legendas?	
3	Presença de recursos espaciais externos? Relação com espaço externo e paisagem?	
4	Há presença de cenografia?	
5	Tamanho do pé direito?	
6	A Iluminação é natural?	
7	Iluminação direta ou indireta?	
8	Quais são os tipos de lâmpadas utilizados?	
9	Como é feita a climatização do ambiente?	
10	Quais são os materiais da sala: piso e paredes?	
11	Há saída de emergência? Quantas?	
12	Existem recursos de segurança?	
13	Há presença de alarmes?	
14	Há presença de seguranças?	
15	Existem mobiliários para o descanso do visitante?	
16	Como se dá a circulação?	

	<b>ITENS - ACESSIBILIDADE</b>	<b>OBSERVAÇÃO</b>
1	Existe acessibilidade para circulação?	
2	Acessibilidade física? Utilização de rampas, elevadores, móveis com desenho universal?	
3	Existe texto acessível?	
4	Existem recursos táteis?	
5	Existem recursos de áudio?	
6	Existem recursos em Braile?	
7	Há presença de mediadores?	

Fonte: A autora, 2020.