

Ana Lúcia Siaines de Castro

O MUSEU

DO SAGRADO AO SEGREDO

Junho
2007

Castro, Ana Lúcia Siaines de.

O museu do sagrado ao segredo / Ana Lúcia Siaines de Castro.

1. Ciência da Informação 2. Museologia 3. Memória social

I. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao longo de meu mergulho museológico me apercebo que agradecer é lembrar. Incontáveis lembranças povoam-me em memória afetiva para agradecer.

À minha prezada orientadora, Nélide Gómez, partilhante integral do percurso pelos labirintos museológicos, iluminando-os com experiência e sabedoria, mesmo quando as incertezas perturbavam a caminhada.

Aos amigos Aidil Gutierrez, Alayde Mariani, Ana Senna, Antônio Roberto Blundi, Beatriz Muniz Freire, Christina Guido, Denise Camolez, Dyrce Drach, Estrella Bohadana, Ilce Cavalcanti, Ilka Neiva, Jairo Severiano, José e Idílvia Matos, Lourdes do Rego Novaes, Luiz Fernando Duarte, Margareth de Moraes, Maria Edith Pessanha, Maria José Barbosa, Marialzira Perestrello, Mércio Gomes, Paulo Marcos de Amorim, Paulo Sérgio Duarte, Regina Lins e Silva, Tânia Horta, pelo apoio incondicional e ajuda valiosa.

Às minhas queridas filhas, Adriana e Marina de Castro Lutfi, parceiras integrais deste trajeto e de toda a vida, meu afeto, gratidão e ternura.

Reservo meu total e absoluto agradecimento à minha mãe, Maria de Lourdes Siaines de Castro que, mais do que apoio, pode-se dizer, fez de *ouvinte* o curso de mestrado, com suas preciosas e perfeitas traduções de incontáveis textos em inglês e francês, tão úteis a mim, colegas e futuros alunos.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a meu pai, **Dr. Ary Siaines de Castro**,
in memoriam, inspiração e exemplo de trajeto acadêmico e à minha
mãe, Maria de Lourdes Siaines de Castro,
pessoa inspiradora de minha perseverança.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1ª PARTE: MUSEU - SAGRADO	
1. Museu: uma inserção social.....	16
2. Um recorte museológico brasileiro.....	31
3. Da construção do objeto museológico.....	39
4. Da sacralização do objeto museológico.....	52
5. Memória: matéria museológica.....	61
2ª PARTE: MUSEU - SEGREDO	
6. O segredo: uma codificação museológica.....	71
7. Tempo: uma construção museológica.....	78
8. Museologia: um contexto comunicacional.....	85
9. Informação museológica: uma estrutura de conhecimento.....	94
10. Estrutura informacional museológica: uma proposta.....	104
Conclusão.....	118
Referências.....	125

O MUSEU DE TUDO

Este museu de tudo é museu
Como qualquer outro reunido;
Como museu, tanto pode ser
Caixão de lixo ou arquivo.
Assim, não chega ao vertebrado
Que deve entranhar qualquer livro:
É depósito do que aí está,
Se fez sem risca ou risco.

(MELO NETO, João Cabral de, 1988, p. 269)

Tornar concreto o interior e vasto o exterior são, parece, tarefas iniciais, os primeiros problemas de uma antropologia da imaginação (BACHELARD, 1993, p. 219).

A poesia é sempre provocadora em sua invasão ao deslocar cadeias imagéticas e revelar encontros ideativos. O poema de João Cabral de Melo Neto entranha-se neste trabalho por suas indagações; muitas delas há muito tempo.

Pensar em museu, fazer museu, visitar museus são ações desconectadas em sua ordem de grandeza, mas entrelaçadas teoricamente enquanto reflexo de inquietação. O nível de precipitação indagativo coloca-se como ponto focal: o que leva uma sociedade, uma coletividade, um indivíduo a freqüentar ou a desconhecer um museu? Tanto uma ação quanto a outra contêm imbricados, latentes, os dois eixos centrais desta dissertação a serem discutidos.

A *ordem sacralizante* da conjuntura museológica, reverenciadora, velada, sedutora enquanto expressão simbólica de poder, funciona como espelho narcísico de uma camada social, por sua inalcançabilidade acatada como determinação legitimadora, inquestionável. Este universo do fascínio no qual se manifesta a sacralização museológica encerra uma questão como decorrência: a incomunicabilidade.

Melhor dizendo, o que há para ser comunicado no tempo sagrado museológico reveste-se e projeta-se no espaço silencioso e reverente do não comunicável. Nesta estrutura de consagração são desnecessárias a comunicação, a revelação, a provocação. O silêncio, a ordem, a hierarquia, a intocabilidade garantem o sagrado, protegem-no da indagação, mantêm o ocultamento.

Se o sagrado revela-se, se oculta o segredo, o outro pilar proposto por este estudo, em sua dimensão transcendente. Ocultar é mais que esconder. *O nível de ocultamento* que rodeia o objeto museológico esgueira-se em esconderijos formais da ideologia institucional, da musealização.

O museu, ao sobreviver, desdobrar-se, transformar-se e solidificar-se, percorre paralelamente a trajetória do indivíduo, tanto quanto integrante da coletividade como projetado na coleção. É da ordem do segredo os processos

pelos quais, por exemplo, uma coleção vai-se formando, até o ponto onde o colecionador tem sua voz e sua imagem fusionadas à sua obra: a coleção.

Nada *fala* melhor do indivíduo/colecionador¹ que a sua coleção, assim como tudo pode ficar oculto na coleção tanto em relação ao seu processo psicossocial como econômico. Como se pairasse uma camada não-acústica sobre os objetos colecionados, signos sem significantes. Esta é a ilusão, o jogo da coleção. Considera que revela ao velar os objetos, silencia ao falar pelos objetos. Nesta esteira ilusória do sagrado e do segredo, chega-se ao museu, *ouve-se* o museu.

Ouvir esta camada não acústica do sagrado, decompor o esconderijo da ocultação são proposições de compreender, elucidar e dividir um dos *entendimentos possíveis* sobre a instituição museológica.

O senso comum atribui ao museu uma ligação com o que é autêntico, original. Conseqüentemente, à preservação da memória, como se o que tenha sido recolhido, guardado, estudado e exposto seja, a rigor, o primordial, o inesquecível. Estender-se-ia à memória a concretude dos componentes físicos do objeto museológico, ou dizendo de outra forma, como se o objeto contivesse em si a memória do que o revela, o distingue, o singulariza.

Nessa visão de museu paira uma percepção de *tempo eterno* envolvendo o objeto museológico, um congelamento temporal que atenderia a uma expectativa ontológica: a eternidade.

Não é desproposital referenciar o museu em concepção convencional. Ela faz parte de sua construção, de sua permanência. Os vários conceitos de museu estabelecidos - das coleções particulares aos acervos públicos - vêm mantendo um fio condutor inalterado: *construir o memorável*.

Tomado na acepção básica de recolher, organizar e expor aquilo que deve ser mantido e preservado, o museu permaneceria aprisionado à redução da materialidade do objeto museológico, em resposta à subjetividade humana. O objeto em sua utilização temporária mantém a garantia da sacralização permanente. São o tempo e os tempos museológicos.

Tempo conotado com seriação, enumeração, narração, que encontra no museu um abrigo retrospectivo, seqüencial, enunciador. Perde-se a dinâmica do tempo social, ganha-se a cronologia ficcional, em reverência a *Khrónos*².

Na fusão do passado, presente e futuro, o tempo cronológico é partilhado, mensurável que, no dizer de Bohadana (1992, p. 76), se nutre de acontecimentos tornados fixos no passado. Projeta-se nesta temporalidade o sentido imanente de viver e sobreviver, em cuja ordem cronológica o museu sustenta sua função identitária na supressão do sujeito e na revivência histórica do objeto.

Envolta no esquecimento, a ocultação estabelece sua constância sagrada, silenciosa e estranha ao processo de comunicação e à ativação de troca informacional.

O Prof. Emmanuel Carneiro Leão (1985, p. 105), em entrevista concedida a um mestrando em Comunicação - cuja proposta de dissertação discute museu para pequenas comunidades³ - discorre sobre o conceito de comunicação enquanto processo de “transformação das experiências da comunidade”.

O museu, para o filósofo, seria uma das ativações deste capital, mas constata que isto não ocorre, pois o “museu é passivo, não ativa nada”. Ele identifica que para ocorrer comunicação tem que haver um “repertório comum”, sendo este o repertório que propicia uma grande taxa de comunicação.

Significa estar dentro do imaginário social para provocar a comunicação, identificar os problemas para o “enriquecimento do acervo comunicativo”. Caso contrário, permanece a “idéia de museu como sepulcro caiado, só para especialistas” (LEÃO, 1985, p. 103).

Provocar a comunicação é ativar a engrenagem informacional. A relação entre comunicação e informação ganha com Halloran (1983, p. 159) indagações matizadas sobre a necessidade de identificar quem precisa de informação, ou quem decide, seleciona e apresenta o que é fornecido.

Certamente não é qualquer informação, mas aquela que seja o ponto de partida para a ação, levando-se em conta sua utilização e o estoque de informação a ser acessado. Para Mikhailov (1980, p. 77), o valor da informação é sua

característica pragmática, aquela que afeta o comportamento do receptor com o propósito de reduzir a incerteza, de alterar o mapa cognitivo.

Articular o museu no âmbito da comunicação e da informação é perceber que estratégias para dinamizar a relação do usuário com o acervo estão muito distantes do desejado, tendo em vista as possibilidades disponíveis em seu conjunto.

Partindo-se da concepção de museu enquanto uma coleção de documentos culturais, apoiada na análise de Le Goff (1992, p. 547), como testemunhos inseridos na sociedade que os produziram que expressam em sua globalidade partes ou segmentos de uma continuidade de significados, constitui-se o museu, portanto, em um sistema de signos.

Isso posto, o objeto museológico torna-se passível de um sistema de classificação. Sua significação no contexto dos documentos culturais só pode ser adequadamente considerada se for bem classificada e claramente definida.

O conjunto de objetos-signos recolhidos, classificados e expostos revela que o museu constrói uma espécie de *texto*, que deve ser lido e, na melhor das hipóteses, compreendido. Para tanto, é fundamental que suportes semióticos e sistemas de informação plenamente acessíveis estejam à disposição do usuário. Quanto mais ativos forem os meios comunicacionais e melhores os mecanismos de informação, maior espaço haverá para troca e interação do visitante com o *espetáculo museológico*, suas exposições.

Segundo Calabrese (1980, p.65), um museu verdadeiramente moderno é um museu que logra constituir “tramas fascinantes por meio de seus próprios recursos”. Vale dizer, não se limita à pura exibição de seus princípios de classificação.

A comunicação museológica realiza-se na medida em que amplia a compreensão dos fenômenos de participação e encontro social. Para Glusberg (1983, p. 9), o enfoque comunicacional se revela importante para o que denomina de “defrontamento da problemática museológica em sua função mediadora entre a produção e o consumo de arte” .

Ou seja, consumo ativo que implica voltar-se para aspectos não só funcionais e técnicos, mas também sociais e culturais em geral. Acentua ainda o autor argentino que deve ser ativada a percepção, a fim de que o receptor esteja efetivamente integrado ao universo museológico, e sua capacidade crítica possa movimentar-se no sentido de troca.

O museu está longe de ter uma visão mais globalizante das várias categorias da informação. Como uma instituição paradigmática do “estoque informacional” (Barreto, 1990, p.113), o museu em sua prática e a museologia em seu corpo teórico mantêm-se alheios à percepção das propriedades da informação, sua circulação e comportamento, tópicos básicos da Ciência da Informação articulados a várias disciplinas de pesquisa.

Em sua desarticulação documental, o museu não tem condições de ativar a informação museológica, até porque não reconhece seu conceito, tanto em nível de linguagens documentárias como em sistemas de informação ou na transferência e disseminação da informação.

Ao desconhecer a visibilidade do conceito de informação enquanto “conhecimento e mudança de estrutura”, como propõe Belkin (1978, p. 80), o museu favorece os eficientes mecanismos de ocultação de contexto e mergulha no obscurecimento em que se encontra, a despeito das múltiplas atividades *luminosas* que vêm sendo desenvolvidas por algumas instituições.

Não se trata de mero recurso semântico, mas de clarear a questão informacional museológica em sua dinâmica de processo e de desdobramento.

Metodologicamente, o trabalho busca enfatizar essa posição teórica-conceitual e procura entender o processo museal, estando dividido em dois grandes eixos articulados e tematizados sobre o sagrado e o segredo. Na sacralização, os aspectos abordados analisam a estrutura conceitual do objeto museológico, sua museificação e os resíduos mnemônicos contidos. No tocante ao segredo, são discutidas as razões da imprecisão informacional nos museus, sua vinculação com a ocultação e novas possibilidades conceituais da informação museológica, assim como os resultados das experiências internacionais.

No encaço dessas respostas, o trabalho problematiza o distanciamento da *atuação* museológica enquanto centro de informação e agente de comunicação, processo que exige reflexão, estrutura e avaliação permanentes, na medida em que implica o museu manter-se desagregado de sua *ação* comunicativa, fato que pressupõe não uma forma monológica, ordenada, como vem sendo percebida, mas uma interação dialógica, participativa, que possa provocar a troca de experiências sociais e revelar a intersubjetividade possível a cada um dos atores envolvidos, usuários e profissionais de museu.

Para tanto, aguarda-se que na ação comunicativa e na dinâmica informacional resulte em poder modificar o quadro inercial das dificuldades museais de refletir, expressar e divulgar criticamente as várias manifestações sociais e culturais que se encerram no objeto museológico.

Na junção de um conceito bem delimitado e de uma prática fundamentada, possibilitar a superação da estratégia de ocultamento que, no dizer de Almino (1986, p. 106), têm a ver com a cisão da sociedade e com conflitos ideológicos.

E, *a fortiori*, evitar que a redução de complexidades sociais seja a mola propulsora da *segredação* museológica, entendida e estendida em segregação cultural, percebida no discurso institucional ao se apoiar na homogeneidade e não na pluralidade social.

NOTAS

1. Ver sobre a psicologia do colecionador, cf. CAMERON, Duncan. Le musée: un temple ou un forum. In: DESVALLÉS, André (Org.). *Vague: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon Fr., Édition W./M.N.E.S., 1992, v.1. p. 77-82.
2. *Khrónos*, o tempo, nada tem etimologicamente a ver com deus *Krónos* - Crono. Porém, por aproximação homonímica, Crono é identificado com o Tempo. Brandão (1993, p. 198) aceita como válida a identificação vocabular, pois Crono devora ao mesmo tempo em que gera. Ao mutilar Urano, seu pai, estanca as fontes de vida, tornando-se ele próprio uma fonte ao fecundar Réia, com quem teve vários filhos, sendo o caçula, Zeus, o deus luminoso do céu.
3. CASTILHO, Ana Maria Coelho de. *Estudo para quatro estações: procura de alternativas para museus de pequenas comunidades*. 1985. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação/UFRJ. Rio de Janeiro.

1ª PARTE: MUSEU -

SAGRADO

O MUSEU VIVO

O Museu de Erros passeia pelo mundo
estátuas andróginas
quadros despídos de moldura pintura tela
mas ativos
idéias conversíveis
planos tão racionais que chegam à vertigem do pensamento puro
embriões humanos in vitro
a sexalegria industrializada em artigos de supermercado.

Buzina

profecias de devastação para devaneio
dos que esperam escapar,
e em caprichado definitivo arco-íris
revela
o esplendor da verdade
sem verdade.

O museu moderno por excelência
viajeiro visita
o interior das vísceras
conta horror, beleza
melodia, paz narcótica, novo horror.
As coleções têm a variedade
do que ainda não foi imaginado nem sentido.
O catálogo impresso em grito
lê, antes de ser lido,
visitantes apatetados
e nega-se a referir
o que é arte de amar sem computador.

O museu infiltra-se na plataforma submarina
onde se refugiam os derradeiros
homens e mulheres com cara de gente, irreconhecíveis.

Fulmina-os com seu raio, só existe agora o museu.
Sobe acima da Lua, videofixa
a miséria estelar, novas espécies
do mal pré-histórico, presidente
imemorial da Natureza.

O museu muge eufórico
assume solenemente
o papel de deus-universo, espetáculo de si mesmo.

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p. 452)

1. MUSEU: UMA INSERÇÃO SOCIAL

A tendência coletiva para a museografia une os poderes políticos que decidem construir cada vez mais museus para consagrar sua imagem a grupos sociais que são motivados, ao que parece, pelo papel que tem o museu no reconhecimento de uma identidade (JEUDY, 1990, p. 25).

A origem do museu reparte-se em um mundo multifacetado, de feições nucleares, fundadoras de várias inserções no mundo material e simbólico da evolução humana. Em sua *feição mitológica* é associativa a templo das Musas, filhas de Zeus e Mnemosyne, deusa da memória, que etimologicamente origina o vocábulo grego *mouseion* e, tardiamente, em latim, *museum*. Localizado em Atenas, era destinado aos eruditos que cultivavam poesia, música, estudos filosóficos e apreciavam exposições de artes, constituindo-se em uma irmandade religiosa dedicada a meditações sob a inspiração das Musas, divindades de memória absoluta, que com corais regidos por sua mãe alegravam o coração dos deuses e dos homens, trazendo-lhes paz para o pensamento criar, o corpo descansar e a memória serenar as inquietações (Brandão, 1993, p. 202). Ao reunir eruditos dedicados a estudos e meditações, a educação começa a ser associada ao conceito de museu (LEIGH-BROWNE, 1967, p. 11).

Para dar segurança e perenidade a sua história, artes e ciência, os egípcios da dinastia dos Ptolomeus, no século II a.C. (c. 367-366), erguem em Alexandria seu grande *mouseion* com a finalidade de acolher, preservar e dominar o saber enciclopédico, qual seja, discutir e ensinar tudo sobre religião, mitologia, filosofia, medicina, zoologia, geografia, dentre as áreas de conhecimento da época. Além de coletar e exibir obras de arte, peles de animais raros e pedras preciosas, fragmentos de minérios, o prédio dispunha de biblioteca, anfiteatro, jardim botânico, zoológico, observatório e refeitório. O *mouseion* alexandrino mantinha constante produção de trabalhos acadêmicos, como um “dicionário de mitos, um sumário do pensamento filosófico e um detalhado levantamento sobre todo o conhecimento geográfico de então” (SUANO, 1986, p. 11).

Configurava-se em ativo centro de pesquisa e informação cultural. A conjuntura de espaço público começa a ser definida quando da abertura de bibliotecas¹, pinacotecas, museus e centros de estudos freqüentados pelos mais destacados sábios e poetas do mundo grego e egípcio. Instituições que se impulsionavam como protetoras da memória, da reminiscência, cujas evocações às Musas propiciavam dar voz a seus intérpretes, os artistas (BOSI, 1987, p. 48).

Em certo contexto, a atuação do *mouseion* da Antigüidade era de eficiente veículo de comunicação, conjectura apoiada em DeFleur (1993, p. 30) que percebe os vários progressos ocorridos na humanidade para se comunicar. O recuo proposto pelo sociólogo americano para suas considerações acerca da comunicação humana alcança os *Cro-Magnon* (*Homo Sapiens-sapiens*) em sua atividade de caçadores, artesãos de suas ferramentas e transmissores de sua prática social através de entalhes e desenhos nas paredes das cavernas.

Sua ênfase o leva a afirmar que as pinturas rupestres “bem poderiam ter sido as primeiras tentativas para armazenar informações” (DeFLEUR, 1993, p. 30). Comunicação que chega aos gregos não só pelas obras de arte, mas envolta na inspiração inebriante das Musas a conduzir o pensamento às sonhadas muralhas do Olimpo.

O avanço da humanidade em se comunicar propicia que as inscrições associadas a significados possibilitem o surgimento da era da escrita, evolução dos egípcios que resultaria na alfabetização, alcançando os gregos e os romanos aperfeiçoariam. Com a expansão do conhecimento configura-se um dos traços de maior permanência no trajeto museológico, a *feição enciclopédica*, prenunciada no *mouseion* alexandrino. Vincular-se-ia à palavra museu a partir de compilações exaustivas sobre determinados temas, em publicações que se estendiam por toda Europa quinhentista, independentemente de terem instalações físicas próprias. O *Museum Metallicum* publicado pelo naturalista e colecionador Aldovrando de Bologna era um tratado sobre metais. Na Alemanha, o *Museum Museorum* pesquisava as propriedades de especiarias, enquanto que em Londres o *Poetical Museum* coletava poemas e canções. Sob a denominação *Museum Britanicum* eram compilados “assuntos elegantes para conversação e coisas curiosas,

pitorescas e raras”, como destacavam os editores em sua apresentação (SUANO, 1989, p. 11).

Por muito tempo, a exaustividade torna-se uma marca nos vários campos do conhecimento humano, resultando em conjunto abrangente de temas específicos ou universais. Tanto a Antigüidade com os tratados de Aristóteles como a Idade Média com o Livro do Tesouro, de Burnetto Lattini, legaram obras que pretendiam conter o conjunto de conhecimentos de uma época. Com o processo de transformação intelectual provocado pelo Iluminismo, ou Século das Luzes, particularmente na França do século XVIII, o trabalho encomendado a Denis Diderot resulta na “Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers”, publicada em 1747, com 28 volumes, em conjunto de verbetes que objetivavam, segundo seu coordenador:

Reunir os conhecimentos esparsos na superfície da terra, expor seu sistema geral aos homens com que vivemos, a fim de que nossos descendentes, tornando-se mais instruídos, tornem-se mais virtuosos e mais felizes (CARPEAUX, 1976, p. 3.823).

Diderot e seus colaboradores enfrentariam resistências da nobreza e do clero para conseguir publicar a obra. Tentavam de todo modo impedir a divulgação de conceitos que enfatizassem o saber objetivo e o progresso científico. As enciclopédias reunidas passam a ser consideradas o grande tesouro da humanidade, justificando a assertiva de Mikhailov (1980, p. 78) ao denominá-las “tesouro humano”, do grego *thesaurus*, riqueza, estoque, ou seja, o resultado do conhecimento acumulado pela humanidade.

A Enciclopédia torna-se referência e influência em seu tempo, e nos anos subseqüentes, uma das plataformas importantes para a Revolução Francesa, bem como para o desenvolvimento filosófico e científico que se efetuará por todo século dezanove.

O movimento enciclopédico deixaria uma marca indelével no processo constitutivo museológico que começava a se estruturar desde o final do século XVIII. Ao invés de uma acumulação desordenada, inicia-se a prática classificatória de princípios cronológicos que favoreceriam levantamentos sistemáticos. O papado criaria no Vaticano o modelo *antiquarium* para

reclassificação das coleções, e nos palácios as famílias nobres organizavam salas especiais, os *gabinetes de curiosidades*, para expor seus tesouros.

Esses procedimentos metodológicos contribuíram para a ampliação da pesquisa científica que eclodiria por todo o século dezenove, e os museus etnográficos seriam uns de seus escoadouros. As casas museais abertas sob a égide das ciências naturais não só encampam as teorias evolucionistas que desabrochavam como se voltam à pesquisa arqueológica, curiosidade inoculada desde as primeiras explorações ao Novo Mundo e ao Oriente.

Os museus etnográficos, como assinala Schwarcz (1993, p. 68), representarão a base institucional de uma antropologia nascente. O traço enciclopédico do museu novecentista impregna-se por longo período naquele contexto museológico, quando a acumulação se torna uma característica desestruturante, a ponto de ser considerado um local de *curiosidades gerais* ou *gabinete de objetos exóticos*, onde se amontoavam peças de teor histórico, espécimes de história natural e coleção de mobiliário, sem qualquer classificação.

Retomando a perspectiva panorâmica que este estudo pretende dar à gênese museológica, é com a *feição institucional* nascente ao fim do Dezoito que, na conjugação de pilares sociais, políticos e econômicos, se completa a acepção moderna de museu. Uma modernidade que, como será desenvolvido adiante, recua aos primórdios da civilização até formar um arco com a práxis determinista da conceituação museal.

É sempre de valia a decomposição etimológica para clarear as idéias. Instituição vem do latim: *instituere*, significando estabelecer, instituir, dispor, regular, ordenar. O conceito é empregado pela primeira vez em Ciências Sociais por Comte, Spencer e Hobhouse. A organização de uma sociedade seria para Spencer a soma de suas instituições, através das quais os indivíduos se ligariam com suas atividades permanentes.

Com Émile Durkeim (*apud* Martindale, 1968, p. 108), a idéia de fato social explica-se na sua própria estruturação interna e o termo instituição é definido como “toda crença, todo comportamento instituído pela coletividade”. O indivíduo passa a conhecer sua própria sociedade através das representações

coletivas que a simbolizam em totalidade e que têm caráter sagrado. Mesmo de forma descontínua, o indivíduo adquire conhecimento da existência de um poder manifesto por valores culturais e modelos de ação.

Para Berger & Luckman (1978, p. 79), a denominação instituição social é entendida e vinculada às ações dos atores sociais, habitualizadas, reconhecidas por todos os integrantes de determinado grupo social. A instituição é vista por Malinowski (1975, p. 51) enquanto sistema organizado de atividades intencionais, cujo substrato social desempenha uma função social, “satisfaz uma necessidade social estabelecida”. O sociólogo afirma que:

Nenhum elemento, traço, costume ou idéia é definido ou pode ser definido, exceto colocando-o em seu ambiente institucional real e relevante. A instituição é a unidade real da análise cultural (MALINOWSKI, 1975, p. 52).

Max Weber, citado por Amorim (1976, p. 6.141), percebe um relacionamento das principais instituições com a sociedade, classificando-as como “agentes de adaptação aos poderes ocultos, agentes de perpetuação do grupo, agentes de continuação do grupo”. Enquanto Sumner (*apud* Martindale, 1968, p. 193), considera que a evolução da sociedade prende-se à evolução psicológica, desde as atividades individuais, os usos sociais, os costumes e as instituições, até como reflexo das necessidades e interesses humanos.

Sob o foco da Teoria do Conflito ¹, o sociólogo americano avalia o meio dos costumes tornarem-se fenômenos coletivos como os *folkways*, desenvolvidos inconscientemente, invariáveis, universais no grupo. No entanto, outras formas de comportamento surgem e geram nova influência na sociedade, são os *mores*. Para o autor, as instituições provêm dos *mores*, com o objetivo de servir aos interesses humanos na sociedade. São da ordem do *ethos* social, cujo caráter é específico de uma sociedade ou de uma época (MARTINDALE, 1968, p. 195).

Para fins deste estudo, o conceito de instituição acatado compreende que, dentre as várias categorias institucionais existentes, e consideradas pela sociologia, as características permanentes e invariantes do museu pouco revelam ou explicitam as rupturas ocorridas ao longo de sua estabilização. É pertinente perceber como o conjunto das determinações sociais atravessa a instituição

museal e a resultante da recíproca, ou seja, como o museu atua sobre a estrutura das determinações sociais.

O conceito de instituição inscreve-se como instrumento de análise das contradições sociais. A ênfase da questão volta-se sobre a ocorrência institucional manifestar-se através de comportamentos e modos de pensamento, diferenciando-se das relações de produção. Esses comportamentos e modos de pensar não são oriundos de uma psicologia individual, mas, sobretudo, coletiva e grupal.

Desta forma, pode-se afirmar com Mauss (1968, p. 19) que os extratos comportamentais coletivos constituem uma herança do passado, “um governo dos mortos sobre os vivos”, resultado não de luta de classe, mas de um dos efeitos da educação em seu aspecto coercitivo. Segundo o sociólogo, a sociedade pedagogizada estabelece o *script* para todos seus personagens, por conseguinte, tudo que os atores sociais têm a fazer é assumir os papéis e desincumbir-se bem de sua função.

Para Douglas (1986, p. 69), a instituição inscreve-se no contexto do grupamento social legitimado, reconhecida e dotada de verdade validada por si própria. A antropóloga entende que as instituições criam locais sombreados nos quais nada pode ser visto e nenhuma pergunta pode ser feita. Portanto, é necessário observar estas práticas ao estabelecerem seus princípios seletivos, ou seja, como a ordem social atua sobre as mentes individuais. Sua análise encaminha-se para elucidar que:

A memória pública é o sistema de armazenamento da ordem social. (...) Nós podemos evitar enigmas insolúveis e ainda conseguir uma resposta examinando os processos da memória pública. Alguns padrões de acontecimentos públicos são armazenados lá e outros são rejeitados (DOUGLAS, 1986, p. 79).

A institucionalização do museu recua à sua origem de *mouseion* egípcio, comprovada pelas escavações arqueológicas que vêm de revelar extraordinárias coleções de objetos de arte e utensílios pertencentes a faraós e imperadores do mundo antigo. Seria até possível conjecturar que o hábito de colecionar - o colecionismo - estaria na esfera dos *mores* ².

Neste sentido, o museu seria a resultante institucionalizada desta prática, avaliada por estudiosos, como Moles (1989) e Baudrillard (1993), tão antiga quanto o homem, mesmo que seu significado se altere dependendo do contexto psicossocial ao qual esteja vinculado.

A partir da necessidade dos povos se perenizarem, se eternizarem, para Glusberg (1983, p. 8), sob certo sentido, a história da museologia “se liga à obsessão do indivíduo em sobreviver”. Pode-se perceber, apoiado em Baudrillard (1993, p. 94), que o indivíduo ao reunir, conservar, organizar coleções de objetos estaria tentando compreender o mundo ao seu redor, repassaria ao objeto a função simbólica de estabilizar uma necessidade social.

O hábito de colecionar e organizar coleções de objetos tem raízes profundas e remotas no homem. Na Grécia, ou na Roma antiga, as coleções de obra de arte, metais preciosos, espécimes raros ou exóticos eram expressão de poder, sendo encontradas referências a coletas de relíquias pré-históricas em Homero, século IX a.C. e em Plutarco, 50 d.C. (BAZIN, 1967, p. 13).

Fosse por prestígio social, valor mágico ou material de pesquisa, as categorias que estruturavam as coleções dependiam do contexto no qual estavam inseridas. Os romanos que se notabilizaram como grandes colecionadores demonstravam seu poderio através da pilhagem de objetos valiosos trazidos de povos submetidos. Dessa forma, adquirem extensos conjuntos de toda sorte de peças para os quais constroem edifícios especiais para guardá-los, os *thesauroi* (SUANO, 1986, p. 13).

O acesso do público à obra de arte na Antigüidade era restrito aos políticos, religiosos e nobres. O povo tomaria contato com os tesouros ao serem expostos pelos vencedores em cortejos triunfais. Dessa forma, a utilização cerimonial do objeto altera sobremaneira seu estatuto intrínseco. Se por um lado o triunfo estava representado pela posse, cujo signo principal era a exibição em vitorioso desfile, por outro a riqueza assegurava ilustrar bom gosto e educação aos moldes da cultura grega.

O colecionismo entre os romanos passa a ser mercantilizado ao introduzirem a prática das réplicas, cópias de obras de arte helênica

encomendadas em atelier de artistas e artesãos renomados. Curiosamente, é do imperador romano Marco Agripa (c. 63-12 a.C.) o discurso na defesa da idéia de que a obra de arte é um bem público (SUANO, 1986, p. 13).

Ao longo da Idade Média, as grandes coleções são fragmentadas, perdem seu caráter globalizante, escoando para os palácios de nobres e religiosos. Os acervos privatizam-se, tornam-se intocáveis, mantidos em rígidos esquemas de segurança, envoltos em atribuições de poderes mágicos, ou seja, meio de pedir e receber graças dos deuses e santos.

A Igreja, possuidora de extensos tesouros, passa a formalizar pactos políticos e alianças econômicas importantes para a manutenção do poderio papal. Em nome da campanha de despojamento pessoal, na prerrogativa de principal receptora das doações dos fiéis, obtém reforço significativo em seu já respeitável acervo. Percebendo a força de comunicação da arte, a instrução religiosa utiliza a ilustração visual através de pinturas, esculturas, murais, mosaicos, vitrais, tapeçarias. Fator que impulsiona maior contato com obras artísticas pela população, ocasionando os primeiros passos em direção a abrir as coleções à visitação pública (BAZIN, 1967, p. 47).

Com o fortalecimento das cidades-estado italianas, a nobreza reacende o hábito de colecionar, já nem tanto por valor material, mas por motivações culturais e científicas. Os primeiros tesouros privados que chegam até nós como acervos museológicos se originam em palácios de duques, príncipes, cujas famílias se notabilizam como grandes colecionadoras, a exemplo dos Médici, em Florença³. O período renascentista vem a ser marcado, dentre outros fatores, pelo resgate da cultura helênica despertado após difusão dos manuscritos dos filósofos gregos que chegam à Europa através dos mouros ocupantes da Espanha.

O momento político-econômico é propício para o florescimento do Humanismo, corrente filosófica e literária que se orientava no sentido de recuperar ou imitar os modelos artísticos, literários e científicos da Antigüidade greco-latina, considerada como exemplo de afirmação de independência do espírito humano. Sendo, portanto, um período de descoberta do homem enquanto homem, o que significa dizer uma reafirmação de todas as categorias

do humano. Este movimento coloca o homem no centro de todas as preocupações artísticas, filosóficas e morais. O homem começa a se aperceber preocupado em guardar testemunhos do passado, no resgate de sua genealogia social e cultural.

As coleções dos humanistas e mecenas do Renascimento passam a ocupar salas onde pudessem ser admiradas e estudadas por artistas e eruditos, catalogadas e inventariadas por especialistas que elaboravam inventários descritivos das coleções. Outro fator estimulante para o crescimento das coleções é a aquisição de peças oriundas dos novos mundos à época dos descobrimentos das terras de além-mar, acrescido pela prática de financiamento de proteção aos mais destacados nomes da produção artística, como Leonardo Da Vinci, Botticelli, Rafael, entre muitos outros artistas expoentes.

A privatização organizada dos acervos reais garante não só o poderio das grandes fortunas como estimula, segundo Le Goff (1992, p. 433), o progresso da memória escrita e figurada da Renascença, ligado à lógica de uma nova “civilização da inscrição”.

A partir da curiosidade despertada pelas expedições a terras distantes e desconhecidas, e com a valorização das excentricidades recolhidas no novo mundo, as escavações arqueológicas alcançariam seu ápice nas ruínas de Pompéia e Herculano, no século XVIII. Reunidas aos acervos tradicionais, afirmadores da cultura civilizatória, estas coleções de objetos irão formar e conformar a instituição museal que se espalhará por todo o Novecentos.

Se o tesouro medieval era revestido pela aura da intocabilidade, como dádiva a ser velada e sinuosamente revelada, as coleções iluministas tinham a envolvê-las um tênue clima de acessibilidade, nem tanto como instrumento pedagógico religioso, mas, sobretudo, como testemunho político das recentes conquistas das camadas emergentes que deflagrariam o processo democrático europeu.

Mesmo confinados e retidos em palácios, os acervos particulares começam a se deslocar em doações que alterariam sobremaneira seu significado para patrimônio público, fator decisivo para a configuração de museu tal como é hoje entendido e conceituado. Um exemplo clarificador é o Ashmolean Museum,

considerado o primeiro museu público europeu. Origina-se a partir da coleção de John Tradescant doada a Elias Ashmole, que por sua vez a encaminha para a Universidade de Oxford, em 1683, com a recomendação expressa de que fosse transformada em museu (SUANO, 1986, p. 25).

Outro caso significativo refere-se à origem do British Museum. Somente após o parlamento inglês aprovar em 1759 a compra da coleção de Sir Hans Sloan é inaugurado um dos museus mais célebres de Londres, localizado em Bloomsbury, ainda hoje muito visitado (LEIGH-BROWNE, 1967, p. 12).

A conquista social de uso do museu não se faz sem luta. A visitação, durante anos, restringia-se a convidados ilustres e personalidades credenciadas. A Igreja limitava o acesso a suas coleções aos artistas e políticos. As galerias palacianas eram freqüentadas exclusivamente por especialistas famosos e estudantes universitários indicados. Mesmo restrito, o convívio com as artes provoca a abertura de academias e atelier para aperfeiçoamento técnico e estilístico.

A fresta aberta por nobres e por religiosos, para que os acervos fossem apreciados em maior escala, significava a compreensão clara do papel da cultura na defesa e preservação da sociedade cristã, dos princípios escolásticos oficiais e, sobretudo, como arma no combate aos cientistas e filósofos experimentalistas que, em sua grande parte, acabariam punidos pela Inquisição (SUANO, 1986, p. 23).

Almejando uma maior democratização do conhecimento, intelectuais franceses liderados por Lafond de Saint-Yenne escrevem panfletos exigindo a abertura das galerias de arte e polemizando sobre os segredos das coleções reais. A vitória da manifestação é obtida com a permissão de visitas durante algumas horas, duas vezes por semana, desde que o público se encontrasse vestido adequadamente e tivesse postura respeitosa ⁴ (BAZIN, 1967, p. 171).

É possível estabelecer a premissa de que estas exigências são a gênese do sentimento de reverência que colecionadores e, até, profissionais sentem quando percebem rompido o elo contemplativo devotado ao objeto exposto pelo museu.

A tensão social e as pressões políticas vividas na Europa irrompem no movimento revolucionário do final do século XVIII, fator decisivo para a abertura ampla e irrestrita das grandes coleções, tornando-as efetivamente públicas. A Revolução Francesa repercute e irradia-se por todo o continente, cujas conseqüências resultam em medidas que visavam a consolidar o poder recém-conquistado. Não somente museus, mas bibliotecas nacionais e arquivos públicos são criados com o princípio de organizar o saber, reestruturar as bases pedagógicas e forjar uma cidadania respeitável.

A institucionalização do museu atenderia perfeitamente às ambições burguesas em se firmar como classe dominante. O Museu do Louvre, criado em 1793, cuja galeria Apolo estava aberta desde 1681 para estudantes e artistas, torna-se acessível ao público em geral, com a finalidade de *educar* os franceses segundo valores clássicos e princípios revolucionários. Seu acervo formado pela coleção real seria acrescido por peças saqueadas por Napoleão em suas campanhas. Através do museu, legitimavam-se as bases da estética oficial, o culto à história oficial e os métodos científicos oficiais. Debatendo-se em contradições formais, o museu refugia-se na oficialidade. Para Jeudy, as conseqüências são fatais:

Em seus próprios territórios, os grupos sociais sofreriam com o desaparecimento de seus referenciais culturais. A cultura não se encontra mais na cabeça das pessoas, mas diante delas, compostas de um número enorme de signos a serem descobertos e interpretados, ou ainda, revividos como a expressão de uma tradição incontestável (JEUDY, 1990, p. 2).

No bojo desse movimento social, por todo o século dezenove e primeira metade do vinte são criados os maiores e mais importantes museus da Europa, sejam de perfil artístico, histórico ou científico.

A pretensão de dar aos cidadãos acesso pleno às coleções através da institucionalização dos museus, em seus primeiros tempos, é marcada pela postura dogmática em relação às obras expostas, na medida em que a organização das casas museais representava o coroamento de uma nova ordem. Ordem esta que exigia reverência ao patrimônio público, conceito recente que se acomodava perfeitamente à ideologia recém-instaurada. Le GOFF (1992, p. 462)

indica que o século XIX propiciaria a “explosão do espírito comemorativo”, cujo alvo direto seria celebrar a memória coletiva das nações, seu passado glorioso, suas figuras exponenciais.

Em várias cidades européias amplia-se a construção de monumentos históricos, conjuntos escultóricos, galerias de arte, signos arquitetônicos que afirmam a nacionalidade e símbolos que estimulam a admiração pública. Tal postura busca consolidar-se na estruturação interna dos novos museus planejada para expor coleções baseadas em critério estético e com finalidade recreativa. A denominação *cabinet de curiosité* (gabinete de curiosidade) permaneceria conotando local ou exposições que privilegiavam o traço clássico ou o exotismo tropical num conjunto desarmônico acessível somente ao olhar, à contemplação.

Elizabeth Williams, citada por Stocking (1985, p. 147), analisa as exposições que passariam a refletir esta particularidade, ou seja, os museus de história natural exibiam mostras instrutivas enquanto que os de arte exporiam objetos belos, esteticamente admiráveis. Schwarcz (1989, p. 23) considera que “a museologia do século XIX trazia, portanto, um legado que de certa forma permanece até nossos dias: a separação entre beleza e instrução, entre exposições estéticas e funcionais”.

As várias categorias de instituição museológica criadas na Europa começam a dar os primeiros sinais de mudança em face de uma nova demanda. A burguesia vitoriosa e assentada em suas conquistas percebe que o domínio político-social era insuficiente. Era necessário conhecer, regular, classificar a sociedade que se estruturava. As idéias iluministas defensoras do primado da razão, da liberdade de expressão, do progresso e educação, perturbam e provocam ações rígidas e rigorosas por parte dos detentores do poder. Como Foucault (1981, p. 139) observa, o controle do saber, o ordenamento sistemático das disciplinas, a classificação das doenças e a taxonomia do mundo animal e vegetal representam a consolidação de um poder emergente.

O museu, sob esse aspecto, é um aliado precioso. Ao acentuar sua vocação pedagógica passa a exhibir com suntuosidade os acervos conquistados da nobreza derrotada e admirada, e vem a se tornar local de instrução em apoio aos

processos educacionais. Esse *traço didático*, ainda hoje percebido em alguns museus, pode ser apontado como um dos fatores decisivos para se analisar o repúdio de intelectuais europeus que chegam a propor a demolição dos museus, ou, como Émile Zola, que ao visitar o Museu do Louvre descreve o tédio e o desinteresse que aquela sucessão de salas e obras lhe causavam (SUANO, 1986, p. 45).

Os princípios expansionistas que motivavam as potências européias a dominarem novos continentes influem na exportação do modelo museológico para as colônias. Varine-Bohan (1979, p. 12) afirma que o desenvolvimento dos museus no resto do mundo não-europeu é um fenômeno puramente colonialista. Ou seja, a forma pela qual a cultura local era vista com “olhos europeus”.

O mesmo não se pode dizer do processo norte-americano que se desenvolve de forma diversa, por vários fatores. A maioria dos museus é criada a partir da iniciativa da sociedade civil e com finalidades econômicas. Não sendo do interesse deste estudo entrar nos meandros do processo museal americano, cabe ressaltar à guisa de ilustração que os EUA possuem alguns dos maiores e mais ativos museus do mundo, e que sua dinâmica social de uso e pesquisa provoca mudanças consideráveis na postura rígida do modelo europeu de museus. Igualmente, em parte, os museus brasileiros tentam absorver tal postura, porém com resultados ainda incipientes.

O museu, como entidade do imaginário social mais do que configuração institucional, congrega várias referências e diversos significados, desde a denotação de local de objetos antigos, estáticos, até a conotação de centro cultural, espaço múltiplo que oferece várias opções de lazer. Entre a consolidação desta imagem de inutilidade e o aceno das atrações extras, o museu desloca-se num vácuo que ora oscila para a imobilidade, distanciamento e indiferença, ora pende para cultura, memória e identidade.

É neste deslocamento de categorias que se percebe o eixo contraditório que lhe dá sustentação para *construir* seu discurso e que lhe garante permanência silenciosa e determinada, como será objeto de análise mais adiante.

NOTAS

1. Para a Teoria do Conflito, que garante à Sociologia uma nova dimensão de realidade, a partir de seus pressupostos, o problema sociológico concentra-se nos significados atribuídos aos mecanismos de conflito e de defesa dos grupos e da função de ambos na organização de vida social. Cf. SUMNER, William Graham. *What social classes owe each other?* New York: Harper and Brothers, 1883.

2. Para Sumner, o vocábulo *mores* indica hábitos enraizados, cujo radical é a origem da palavra moral em latim, e *ethos* é o radical de ética, em grego. Cf. em: MARTINDALE, Don. *La teoría sociológica: naturaleza y escuelas*. Madrid: Aguilar, 1968.

2. Em Alexandria, Ptolomeu II manda erguer em 280 a.C. a famosa biblioteca com mais de meio milhão de papiros que concentravam o saber da época. A cidade torna-se o centro da cultura mundial. Durante a guerra com os romanos (48-47), a biblioteca é incendiada e posteriormente reconstruída (LAROUSSE CULTURAL, 1988, v. 4, p. 763).

3. Outras famílias que se notabilizam pelas coleções: os Dória e os Borghese, de Roma, e os Gonzaga, de Mântua. Vale reforçar que é na metade do século XV que ressurgiu a palavra museu, em sua forma latina, *museum*, no sentido atual, a partir da coleção dos Medici (BARBOSA, 1976, p. 7.942).

4. O problema é bem ilustrado pela publicação de um aviso de Sir Ashton de Alkington, de Manchester, em 1773, nos jornais ingleses:

Isto é para informar o público que, tendo-me cansado da insolência do povo comum a quem beneficiei com visitas ao meu museu, cheguei à resolução de recusar acesso à classe baixa, exceto quando seus membros vierem acompanhados com um bilhete de um Gentleman ou Lady do meu círculo de amigos (SUANO, 1986, p. 27).

2. UM RECORTE MUSEOLÓGICO BRASILEIRO

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA

São palavras no chão
e memória nos autos.
As casas inda restam,
os amores, mais não.

E restam poucas roupas,
sobrepeliz de pároco,
a vara de um juiz,
anjos, púrpuras, ecos.

Macia flor de olvido,
sem aroma governas
o tempo ingovernável.
Muros pranteiam. Só.

Toda história é remorso.

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p. 287)

O museu público é uma necessidade em qualquer comunidade de civilização progredida (IHERING *apud* SCHWARCZ, 1989, p. 44).

Escavar o terreno museológico brasileiro para perceber como a musealização ocorre em um país nascente institucionalmente significa lançar um olhar ao início do século XIX, quando da chegada da família real. É necessário enfatizar que o Brasil, enquanto colônia portuguesa, não fugiria do modelo europeu concernente ao princípio evolutivo de figurar como reflexo do espelho metropolitano. Mesmo em condições precárias, D. João VI imprime um padrão de, entre outras medidas, estrutura cultural em vários níveis, almejando colocar em trilhos irreversíveis instituições que denotariam o primeiro estágio de modernização do país.

Marcantes da nova ordem recém-instalada são criados estabelecimentos brasileiros como a Imprensa Régia, a Biblioteca Real e o Arquivo Real¹. Outras duas instituições culturais merecem registro específico como inauguradoras de uma prática museológica e como órgãos que representariam a formação de uma “classe ilustrada nacional”, como assinala Schwarcz (1993, p. 24).

O primeiro caso refere-se à Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios fundada em 1815 por sugestão dos conselheiros de D. João VI, destinada a proporcionar boas condições de ensino das artes e dos ofícios ainda incipientes no país. Naturalmente torna-se receptora do acervo artístico trazido pelo monarca ao sair fugido de Portugal. Sob a égide de artistas e mestres oriundos da Missão Francesa², transforma-se décadas posteriores na Escola Nacional de Belas Artes, formadora de várias gerações de pintores e escultores brasileiros, atuando quase como um museu escolar, nas palavras de Rússio (1979, p. 2).

Como resultante desse processo culturalista transplantado, à tradição européia em fomentar a formação e produção de novos artistas somam-se paradoxalmente os ideais da revolução vitoriosa e os sopros do liberalismo, provocando no Brasil a ruptura com a arte setecentista portuguesa e o desapareço pelas tradições religiosas e barrocas coloniais, como analisa Campofiorito (1983, p. 13).

Anos mais tarde, à Escola é anexado o Museu Nacional de Belas Artes que por muito tempo atua como instituição padrão na difusão da produção acadêmica de arte, expressão de eloquência da estética oficial³.

O impulso ao museu de arte em suas várias especificidades - belas artes ou moderna, decorativa ou popular - reforça-se em nosso século como resultado da incorporação do consumo da arte enquanto produto cultural assimilado e divulgado museologicamente, processo que tem em Varine-Bohan (1979, p. 17) um crítico sagaz ao afirmar ser o museu:

Uma instituição que, em si, não é artística. A arte, a natureza, o homem, a história, a técnica, a ciência... estão no museu, mas a arte não está lá mais do que qualquer outra disciplina

O museólogo francês estende sua consideração a escolas e universidades, concluindo que são “instituições criadas há 150 ou 200 anos por uma classe dominante em função de seus gostos e conceitos” (VARINE-BOHAN, 1979, p. 21).

No segundo exemplo referido, destaca-se o Museu Nacional, nossa primeira instituição científica. Fundado em 1818 como Museu Real, depois Imperial e com a República passa a ser denominado Nacional, tinha em seus objetivos básicos “propagar o conhecimento, promover estudos nas ciências naturais e conservar material digno de observação” (SCHWARTZMAN, 1979, p. 357).

O acervo é formado inicialmente com peças de coleções locais oriundas da *Casa dos Pássaros*⁴, além de objetos de arte, jóias, pinturas e esculturas, doados por D. João VI, artefatos indígenas recolhidos por viajantes que percorriam o país em busca de espécimes raros e curiosos para fins de pesquisa científica. Vale comentar que o acesso às coleções só ocorreria plenamente em 1821, assim mesmo com reservas (SCHWARCZ, 1989, p. 30).

O Museu Nacional, juntamente com outras casas museais abertas no Brasil ao longo do Dezenove, vincula-se à vertente etnológica e científica detalhada em brilhante trabalho de Lília Moritz Schwarcz (1989, p. 71), “O espetáculo das raças”, já referenciado neste estudo. A autora aborda em capítulo específico a trajetória, o apogeu e a decadência daquele tipo de instituição⁵, que

desempenharia papel relevante no desenvolvimento das chamadas ciências naturais e, sobretudo, implantaria uma sistematização museológica vinculada à pesquisa, divulgação e disseminação da informação científica produzida pelo museu, como é o caso da revista trimestral “Archivos do Museu Nacional”, necessária para a comunicação e permuta com os museus do estrangeiro”.

Assim como museus similares, o Museu Nacional, referência obrigatória de exemplar etnográfico, tem período pequeno de apogeu. A socióloga acentua que “aos poucos os museus etnográficos transformaram-se em depósitos ordenados de uma cultura feitichizada e submetida a uma lógica evolutiva” (SCHWARCZ 1989, p. 69).

Se a vertente etnológica teve seu impulsionado nas décadas oitocentistas, a representação museológica de feição histórica configura-se com maior nitidez no bojo do movimento republicano. Em interessante recuo histórico, Giraudy (1990, p. 25) indica como sementes dos museus de história as galerias iconográficas dos castelos que expunham retratos de militares ilustres, filósofos, sábios e artistas que contribuíram e iluminaram as fases da história do pensamento europeu, visando a educação de seus visitantes.

Nessa perspectiva histórica museal, é singular o papel pioneiro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB - fundado em 1838, inspirado em associações similares européias com o propósito de “construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidade em personagens e eventos até então dispersos” (SCHWARCZ 1993, p. 99).

Esse contexto ideológico da história oficial vai ser acolhido e zelado com semelhante eficiência pelos museus históricos idealizados com propósitos equivalentes. Exemplo relevante é o projeto da presidência do IHGB, em decreto de 10 de junho de 1918, para criação do Museu Histórico Nacional,⁶ cuja guarda seria do Instituto assim como sua manutenção, acervos e exposição.

Digna de registro é a inauguração do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, conjuntamente com seu respectivo museu, em simbiose institucional (SUANO, 1986, p. 34). A seqüência de casas museais históricas que se espriam

por todas as principais capitais reforça a *missão* museológica de espelhar grandes feitos e reverenciar personagens ilustres.

Em duas dissertações de mestrado, de expressiva importância para a literatura museológica brasileira, é possível encontrar reforço conceitual que ratifica a afirmativa acima. A socióloga Myrian S. dos Santos (1989, p. 153). trabalha com profundidade a “construção simbólica da histórica narrada”, focando o Museu Imperial de Petrópolis, pondo em discussão o conceito museu-memória como prova histórica, verdade enquanto valor determinado socialmente. A ênfase é dada ao contexto do museu como volta ao passado que apaga o movimento do tempo, da memória e da própria história.

A antropóloga Regina Abreu (1990, p. 327) analisa com acuidade o Museu Histórico Nacional, e em especial a representação simbólica da coleção Miguel Calmon, em recorte antropológico denominado “Sangue, nobreza e política no templo dos imortais”. Seu enfoque ilumina a concepção épica e pedagógica da história que faz do “museu um transmissor de ensinamentos através de biografias e histórias exemplares”, enfatizando o “jogo de alianças de extrema complexidade entre o doador e o museu”.

No panorama museológico delineado, percebe-se que, desde suas remotas origens, é profunda a vinculação do museu com o Estado. Seja pela função atribuída oficialmente ao museu de principal depositário, reduto de fiança e garantia de preservação dos objetos e documentos ligados a fatos históricos, saber científico ou produção artística, seja pela própria estrutura político-administrativa, a instituição museal responderia e atenderia às exigências das camadas emergentes.

Como Bosi (1992, p. 275) assinala, do “jogo de forças modernizantes e tradicionais, situado no tempo e no espaço, teriam resultado estilos nacionais de desenvolvimento”. E os museus estruturar-se-iam à sombra de um Estado provisor que se dispunha a caminhar para a modernização em bases ideológicas, econômicas e culturais, e amparados por um Estado provedor empenhado em demonstrar sua força enquanto estrutura organizada e centralizada em princípios ordenadores.

Não seria desproposital conjecturar que os museus brasileiros, em suas várias especialidades, são impregnados em certa medida pelos “sopros” positivistas que constituíram o “tempero” através do qual consagrar-se-iam a ordem, os grandes feitos, as figuras honoríficas em contraponto a possíveis desintegrações sociais, proposição apoiada em Faoro (1979, p. 669).

Para enfatizar, Bosi, citando Carpeaux (1993, p. 273), sinaliza que a significação do positivismo no processo sociopolítico brasileiro ultrapassa os limites de um sistema filosófico.

Analogicamente, podemos dizer que os resíduos positivistas percebidos nos museus são aqueles através dos quais os princípios pedagógicos respaldavam-se no dever das instituições governamentais em educar, cultivar e orientar o povo, moldando desta forma um discurso ufanista e controlado. Seria pela fusão processual da cultura à educação que faria do museu um depósito desordenado e emissor oficial. O museu brasileiro por várias décadas permaneceria em letargia comunicacional, que “não chega ao vertebrado”, como brada o poeta João Cabral de Melo Neto (1988, p. 269), no poema da introdução.

Como esta dissertação não pretende se fixar na história dos museus, nem na historiografia museológica como um fenômeno em si mesma, faz-se necessário esclarecer que os pontos até aqui levantados dirigem-se a um dos núcleos centrais deste estudo: a construção do objeto museológico, sua fenomenologia sacralizante e estrutura de ocultamento unidimensional do discurso museológico.

NOTAS

1. Até os primeiros anos do século XIX, não havia no Brasil uma tipografia. D. João VI, por decreto de 1808, determina que se instalem prelos trazidos de Portugal, criando assim a Imprensa Régia que imprime a *Gazeta do Rio de Janeiro*, o primeiro jornal a circular no país. Como semanário só publicava documentos oficiais e notícias dos príncipes da Europa, sendo o conteúdo sujeito à censura prévia (MIRADOR, 1976, v. 11, p. 6.003).

Com a transferência da Família Real para o Brasil em 1808, é trazida a biblioteca que o rei D. José I mandara organizar para substituir aquela destruída pelo terremoto de Lisboa. Desta forma, o acervo da Biblioteca d’Ajuda constitui-se o núcleo inicial da Real Biblioteca, estabelecida por decreto em 1810, mas que somente quatro anos depois tem seus 60.000 volumes acessados ao público, passando em 1910 a ocupar o atual prédio na Avenida Rio Branco, sob a denominação de Biblioteca Nacional (MIRADOR, 1976, v. 4, p. 1.370).

Os documentos imperiais eram reunidos no Arquivo Real, órgão instituído pela Constituição de 1824, mas somente estabelecido em 1838 à época da Regência (LARROUSE CULTURAL, 1998, v. 3, p. 437).

2. A Missão Artística Francesa do Brasil, vinda em 1816, por solicitação de D. João VI, inicia a história da pintura brasileira do século XIX. Cabe a Joaquim Lebreton, recentemente, destituído do cargo de secretário do Instituto Real de França, a missão de selecionar o grupo do qual fariam parte o arquiteto Grandjean de Montigny, o pintor Nicolas Antoine Taunay, o escultor Auguste-Marie Taunay, além de artesãos e mestres de ofícios. A presença desses artistas escapados da reação antinapoleônica imprime ao ensino oficial das belas artes no Brasil cânones austeros e acadêmicos que marcariam fortemente a produção artística do oitocentos (CAMPOFIORITO, 1983, p. 18). As obras produzidas pelos mestres e alunos da Escola formariam o núcleo básico do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, criado em 1937.

3. Giraudy (1990, p. 25) aponta como sementes dos museus de arte a seleção feita para as exposições especialmente preparadas pelos nobres e monarcas em suas galerias de aparato, alas destinadas a serem visitadas para deslumbramento de seus convidados.

4. Sobre a chamada *Casa dos Pássaros*, cf.: SCHWARTZMAN, Simon. *Formação da comunidade científica no Brasil*. São Paulo: FINEP, 1979, p. 57; RÚSSIO, Waldisa. Existe um passado museológico brasileiro? *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Suplemento Cultural, jul. 1979. p. 4.

5. Schwarcz (1993, p. 69) acentua que os anos 90, do século XIX, representam o apogeu das instituições museológico-científicas brasileiras, com a criação, além do Museu Nacional, do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), em 1866, do Museu Paulista em 1894, cujos pesquisadores-viajantes europeus tinham como palavra de ordem salvar tudo que pudessem, com temor de que estas culturas se extinguiriam.

6. Sobre a criação de museus no Brasil e nos países sul-americanos, ver: SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 33. No caso específico do Museu Histórico Nacional, apesar do decreto do IHGB, só em 1922, Gustavo Barroso, filiado ao citado instituto, consegue apoio do então presidente Epiácio Pessoa para inaugurar o museu que por anos ficará sob sua direção. Ver: ABREU, Regina. Os museus enquanto sistema: por uma revisão da contribuição de Gustavo Barroso. In: IDEÓLOGOS do Patrimônio Cultural. Rio de Janeiro: IBPC, 1991, p. 91-98 (Cadernos de Debates, 1).

3. DA CONSTRUÇÃO DO OBJETO MUSEOLÓGICO

CERÂMICA

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.

Sem uso,

ela nos espia do aparador.

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p. 403)

O sujeito apenas pode desejar, só o objeto pode seduzir.
(BAUDRILLARD, 199, p. 18).

O caminho a percorrer ao encontro da significação do objeto, enquanto representação do universo museológico, pode ser sinuoso e instigante como os corredores de um labirinto. Deslocando o objeto para fora das paredes museais, os vários prismas que o compõem são reveladores das diferentes camadas de significação que o encobrem. Ao mesmo tempo em que é recoberto na musealização, o objeto se desvencilha para revelar sua singularidade como meteoro psicossocial, que se desloca e multiplica de sentido. Um trajeto atravessado de diversos níveis de cultura propondo leituras diferenciais, objetivas. Entretanto, o objeto pode alojar-se no mundo infinito do não-sentido, da subjetividade.

Para perceber o objeto como presença constante no curso da humanidade, há que se indagar de seu processo de significação, dos códigos instituídos para discriminá-lo, descrevê-lo, identificá-lo. Pode-se começar pensando em sua definição imediata, aquela através da qual sua visibilidade pareceria mais límpida. O objeto é algo que é lançado, jogado para frente, ou em sentido genérico, uma coisa, um artefato, a realidade externa¹.

Escapando do simplismo denotativo chega-se a um conjunto de conotações indicativas da relação direta com o sujeito, como aquilo que projeta, representa, exprime o sujeito individual e coletivo, ou mesmo o sujeito consciente e inconsciente. O objeto seria como uma configuração mutante, episódica, ligada a estruturas sociais e sistemas mentais, o que vem de lhe confirmar a permanência. É na imbricação do social com a psique que o fascínio exercido pelo objeto sobre o indivíduo se manifesta como significação, como extensão do sujeito e sua representação.

No contexto social, o objeto é impregnado de uma finalidade de uso, uma funcionalidade. Para Baudrillard (1993, p. 69), o conceito de funcionalidade vincula-se ao objeto na medida em que este se realiza com justeza ao mundo real e com as necessidades do homem. Esta relação mediaria o objeto a ultrapassar precisamente sua função, tornar-se elemento de jogo, de variantes, de re-

significações. De sua função primária o objeto desloca-se para um sistema de signos culturalizados, quando se esvaneceria a relação simbólica.

A interferência provocada pelo objeto no terreno social não se limitaria ao estatuto de utensílio - sua utilidade -, sobretudo se ampliaria naquela que fala da representação, do prolongamento da ação humana.

Barthes (1987, p. 173) considera o objeto um mediador entre a ação e o homem, um transitivo que possibilitaria o homem de agir sobre o mundo, de modificar o mundo. É neste mesmo sentido que se encaminha Moles (1981, p. 9).ao considerar que “o objeto torna-se mensagem e mensagem social”, proveniente do mundo dos homens, mediador da relação entre o indivíduo e a sociedade

Esta intermediação, ao longo das várias situações sociais, vai sofrendo um processo de promoção no deslocamento da vida cotidiana - utensílio - para a esfera socializada - objeto. Os utensílios perdem sua cotidianidade ao serem inseridos no universo da referência social, deixam de ser coisa, passam ao estatuto de objeto. Através do objeto, uma sociedade *fala*, remete-se para contextos sociais, desloca-se em uma lógica social. Para Barthes (1987, p. 18), “o objeto talvez não possua mais uma força, mas possui, certamente, um sentido”.

A comunicação social, expressada na relação do homem com o objeto, tem raízes profundas e remotas. Em perspectiva temporal, torna-se imprescindível focar as várias etapas e diversos progressos na capacidade do homem em se comunicar e se fazer representar. Recuando aos *Cro-Magnon - Homo-Sapiens -*, sabe-se que possuíam organização social de razoável complexidade e deixaram em suas produções artesanais e em suas manifestações artísticas provas de um psiquismo elevado. Iniciadores da apurada técnica de pintura feita nas paredes das cavernas onde habitavam, entalhadores precisos de pedras ao esculpir figuras humanas e animais de caça, o homem paleolítico desenvolveu maneiras hábeis de fabricar suas próprias ferramentas, assim como de conservar seus alimentos em tonéis. As pinturas rupestres dos *Cro-Magnon* talvez sejam a primeira tentativa de compreender e dominar o mundo em que viviam, e revelam uma capacidade comunicativa bastante ágil em registrar suas preocupações místicas, sua vida de

caçadores e a luta contra os rigores do clima glaciário, como analisa Varnagnac (1963, p. 44). Etapas impulsionadoras da comunicação humana em que a arte e o objeto se mostrariam elemento essencial ao homem e ao seu meio ambiente.

Ao longo da evolução humana, o objeto tanto foi recusado como trocado, a partir das representações coletivas ou na instância individual, pela observação de Mauss, citado por Brumana (1983, p. 31). A estrutura social busca sobreviver a mudanças que o sistema de relações impõe, muitas sociedades determinam valor de certos objetos, estabelecido enquanto vinculado a poder mágico, religioso. Outros objetos ganham mobilidade simbólica de relação social - a troca -, quando então é aberto espaço para comunicação. É possível considerar com Baudrillard (1972, p. 43) que sempre fora necessário que bens e objetos fossem produzidos e trocados, a fim de que se estabelecessem formas de hierarquia social. O autor relembra que sociedades primitivas mantiveram a *kula*², um sistema de troca simbólico na circulação de bens e objetos, através do qual organizavam sua estrutura e ordem hierárquica.

Para sobreviver em uma ordem libertária de testemunho, de vivência, o objeto permanece investido da missão de não desaparecer, reconduzido ele próprio a se transmutar em relato, história. Ao objeto funcional é acrescida a instância de documento, categoria de signo na extensão do presente, do passado, do futuro. Neste contexto, o poder do objeto volatiliza-se na medida em que se acentuam seus componentes distintivos de valoração, disputa e fantasias mágicas. O deslocamento internalizado do objeto irrompe a camada encantatória da fantasia quando o destino do indivíduo vincula-se ao objeto, em exaltação mimética da própria imagem.

A simbiose sujeito-objeto é engrandecida na sintaxe psicológica como anteparo à angústia do desaparecimento, à ansiedade de reafirmar sua origem e ao desejo de confirmar sua perenidade. O indivíduo impulsiona-se através do objeto para, tal como Pandora³, mesmo sem voz, preservar a esperança de não sofrer o infortúnio de não ter aonde chegar nem saber de onde veio (BOHADANA, 1992, p. 62).

Na companhia de Baudrillard (1993, p. 94) percebe-se o objeto não somente como uma matéria resistente, mas “uma cerca mental”, como se fora algo do qual se é nexos, “uma propriedade, uma paixão”. Seria através da sedução exercida pelo objeto que o mundo do indivíduo alcançaria a estabilização, e a relação especular fundar-se-ia. Em sintonia com um mundo subjetivo e simbólico, só este indivíduo pode retirar o objeto de si para duplicá-lo em si mesmo: o objeto de coleção. Na percepção de Jeudy (1990, p. 65), a paixão pela coleção é vivenciada como uma abstração do sentimento de posse, da expressão de poder, que devolve como um espelho o indivíduo à coletividade. Em reforço, Baudrillard, citando Jeudy (1991, p. 79), acentua: “eu serei seu espelho”, significando “não serei seu reflexo”, mas “serei seu engano”, e prossegue afirmando: “seduzir é morrer como realidade e produzir-se como engano”, tal qual um mundo encantado.

A formação de uma coleção pode ter como emulação o que Moles (1981, p. 139), sugere de “amor pelo absoluto” onde o colecionador funde-se à coleção de forma a que uma seja a sintaxe do outro. O isolamento faz parte do código da coleção; segrega-se do mundo para desfrutar sua sublimação. O colecionador priva-se de sua singularidade para se multiplicar em novo estatuto. A dispersão do conjunto passa a ser vivida como total destruição onde o todo é sempre superior às partes. A coleção *fala* por seu possuidor e de seu possuído. Muito a propósito, Abreu (1990, p. 2) ao analisar a “coleção Miguel Calmon”, do Museu Histórico Nacional, observa a permanência do “discurso invisível do doador”.

Como um enamorado de si mesmo, o colecionador externaliza sua admiração pelo *belo* através de sua coleção, narcisicamente. Seduzido por sua *obra*⁴, seu investimento libidinal garante os atributos simbólicos da coleção que convergem para a valorização de seu detentor, enunciam o processo patrimonial e a obsessão econômica. Mesmo quando certos objetos não têm valor de mercado⁵, figuram como “objetos-paixão”, em expressão baudrillardiana e, em contexto primordial, funcionam como estimuladores de revivências intangíveis, presentificam passado e futuro em sensações que se revelam e velam pela unidade familiar.

Com muita propriedade, Jeudy (1990, p. 66) ilumina a questão do “objeto interno” apontando para a “imagem-história” como aquela que não morre. Mesmo fragmentada, pode vir a recompor incontáveis relatos preservados no interior de cada indivíduo. Os estímulos visuais e memoriais recolocam em evidência as possibilidades museais de tangenciarem o espaço enigmático e internalizado das referências de vida.

Embasando este foco, fica-se com Bourdieu (1983, p. 73) que coloca em destaque a importância e o significado do “álbum de família”, como um legado histórico e afetivo feito e deixado para a posteridade. Só pode ser compartilhado por seus membros, representantes da estrutura familiar. O que é múltiplo torna-se uno, o singular pluraliza-se no suporte da memória particularizada. A verdade da recordação social inserida como resultado do aparecimento do *habitus*⁶, sinal “incorporado de uma trajetória social”, mediação universalizante que faz com que as práticas sem razão explícita sejam objetivamente orquestradas.

Colecionar, pode-se dizer, é recordar. Hábito de bases profundas no indivíduo e na coletividade tem seu terreno solidificado porque nele estão enterradas as simbolizações, são guardadas as dimensões objetais. Ou seja, psicologicamente, a construção do objeto interno é deslocada - para fora - pelo indivíduo para o “objeto-depósito”, como classifica Jeudy (1990, p. 66), estabelecendo uma relação narcísica, objetal.

O narcisismo tem como território a sedução, manifestando-se enquanto vertigem e absorção no fascínio. No jogo sedutor da coleção, o sujeito deixa-se pelo objeto. A simbiose sujeito-objeto pode ser associada ao que Kohut (1984, p. 15-16) considera dois dos aspectos subsidiários relevantes do narcisismo: o exibicionismo - que por analogia nossa se localizaria na coleção - e a fantasia grandiosa - que igualmente seria remetida ao museu. O psicanalista percebe o exibicionismo, em sentido amplo, como uma expressiva dimensão narcísica dos impulsos instintivos, sendo o *objeto* “apenas um convidado a participar do prazer narcísico do indivíduo”.

Enquanto a fantasia grandiosa, ao lidar com o desapontamento de ter que reconhecer as exigências do *self* grandioso⁷ como irrealis, tem como resposta o

investimento idealizador do objeto (KOHUT, 1984, p. 58). Unir analogicamente coleção a exibicionismo e museu a fantasia grandiosa seria respaldo teórico para compreender o quanto a fusão sujeito-objeto encaminha-se para a necessidade de expressão de posse que o objeto representa. Por aproximação teórica, vale ressaltar que é da ordem do desejo, do fetichismo psíquico, da simbolização sexual, que o “objeto toma inteiramente o sentido do objeto amado”, na visão de Baudrillard (1993, p. 96).

O ponto focal que se quer estabelecer é: o que torna um objeto, objeto museológico? Da sinuosidade do caminho interno e social que o diferencia de coisa, utensílio, até sua chegada às galerias labirínticas do museu, o objeto passa por uma série de transformações. Ao ser deslocado de sua função primária para uma coleção e desta para um museu, o objeto é acrescido de novos significados, de caráter objetivo e triunfante⁸. O objeto extraído de sua origem agrega outro referencial. Passa a ser expressão museológica, exemplar de sustentação da verdade museológica.

Nem sempre esta verdade acrescida refere-se à origem do objeto. Ao contrário, distancia-se dela. Os revestimentos feitos ao objeto implicam que um exemplar signifique o todo, seja a representação absoluta. O objeto inserido na instituição museológica é transmutado em uma construção que atende às especificidades institucionais. Mesmo enquanto construção, o museu garante considerável legitimidade a este procedimento. Em seu perfil institucional, o museu não é um espaço neutro. Como instituição que seleciona, guarda e transmite informações, constrói e define, sob determinado ponto de vista, um contexto social. Sustentando verdades incontestáveis em sua legitimidade ao selecionar, pesquisar e expor seu acervo, o museu torna-se uma estrutura imobilizada em seu próprio discurso com dificuldade de comunicar diferenciados aspectos dos vários contextos sociais expressados nos objetos.

Como exemplo, à guisa de ilustração, pode-se citar uma vitrine do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, que ilustra a escravatura no Brasil pelos grilhões que os escravos eram obrigados a usar e a gravura da Princesa Isabel assinando a Lei Áurea. Ou seja, todo o processo de abolição reduz-se aos

instrumentos de tortura e à caneta da princesa. Outro exemplo expressivo é o quarto de Getúlio Vargas, no Museu da República, antigo Palácio do Catete. O pijama furado de bala e manchado de sangue supera, no imaginário popular, as causas políticas que levaram Getúlio ao suicídio. Tanto o ambiente palaciano como os resíduos do poder exercido pelo presidente não comunicam com a mesma intensidade da emoção provocada pelo clima do quarto presidencial.

A subjetividade emocional triunfa sobre a racionalidade institucional. O acervo memorial do público subverte a ordem intencional do museu. O objeto torna-se veículo à evasão do ficcional museológico. Na tentativa de se apegar ao real, de *construir* uma realidade, o museu provoca uma comunicação sensorial sobre o que não tem controle. Ao deixar de participar desta dinâmica psicossocial, o museu afasta-se do público, volta-se para o mundo sagrado dos objetos.

Seria ingenuidade admitir que o museu enquanto instituição ou, como diz Schreinner, citado Rússio (1989, p. 11), uma base institucional necessária legitimadora de valores, aceitasse qualquer objeto ou coleção para integrar seu acervo. Como bem coloca Moles (1978, p. 75), todo museu efetua sua própria seleção no mundo dos objetos, até porque ocorreria a contradição de ter que admitir que o “mundo é o museu dele próprio”, ou seja, seria como negar sua própria existência

Pode-se afirmar que a acumulação de objetos é da gênese do museu. Colecionar, organizar e expor são ações que acompanham a humanidade desde seus primórdios vestígios de estrutura social. Giraudy (1990, p. 19) afirma que o museu teria surgido a partir da coleção de origem religiosa ou profana, enquanto que Glusberg (1983, p. 17) relata que os primeiros museus seriam os mais antigos monumentos da humanidade, as pirâmides, nas quais os faraós escapariam da morte deixando em terra uma múmia para descansar eternamente em meio aos tesouros acumulados em vida. Sob este enfoque, o autor argentino argumenta que o museu surge do conceito de materialidade, ou seja, os objetos sobrevivem a seus donos.

A formação dos acervos museais estrutura-se a partir de critérios sociais de seleção cuja utilização garante o suporte simbólico da afirmação de identidade, garantia implícita de autenticidade. A função da seleção passa a ser compreendida como amparo à representação de determinada categoria sociocultural. Os objetos reunidos revelam não somente o mundo das relações sociais, mas, sobretudo, o universo da representação individual e coletiva. Os enunciados que permeiam a coleção particular são estendidos ao acervo público, desde suas primeiras manifestações.

Em roteiro retrospectivo, pode-se remontar ao *mouseion* ateniense, localizado sobre a colina Hélicon⁹, com sua coleção de obras de arte, ex-votos, jóias, vasos e relíquias, até à Pinacoteca e a Gliptoteca helênicas, instaladas numa das alas dos Propileus¹⁰, com um conjunto extraordinário de pinturas, esculturas e pedras gravadas. Avançando mais, o *complexo cultural* alexandrino conjugava museu, universidade e biblioteca, cujo acervo artístico e bibliográfico era reunido a partir da escolha de seus mestres e artistas. O *museum* romano passa a expor as peças confiscadas por pilhagem das legiões romanas¹¹. Sob a mesma orientação, o papado renascentista instala seu *antiquarium*¹², selecionando e expondo obras que pudessem ser de valia na propagação religiosa.

Os humanistas do século XVI deliciavam-se com a variedade acumulada nos *gabinetes de curiosidades* ou nos espaços reservados das *câmaras das maravilhas*, para deleite dos tesouros artísticos da época. Marcados pela tendência igualmente selecionista, são construídos os *studiolos*, como o do castelo dos Mântua, ornados com trabalhos especialmente encomendados a artistas italianos famosos, e as *galerias de aparato*, alas palacianas preparadas para exibir obras de arte e antiguidades (GIRAUDY, 1990, p. 23). Locais construídos e organizados para abrigar as coleções, proporcionando deleite aos proprietários e seus convidados.

Neste trajeto privado, a decisão de escolha cabia única e exclusivamente àquele que adquiria as coleções, deixando impresso seu gosto pessoal, seu interesse artístico e sua necessidade de representação social. Tais características seriam, portanto, estendidas ao processo de exclusão social, cujos indicativos

históricos são de notória relevância. As coleções particulares eram visitadas e apreciadas por convidados ilustres ou por artistas selecionados que caíam nas boas graças dos nobres e dos grandes proprietários. Outro momento significativo é a utilização da coleção papal pelas igrejas medievais ao perceberem o poder da propagação da fé religiosa através de obras artísticas. Os tesouros religiosos passam a ser visitados pelo povo e por artistas iniciantes e protegidos.

O processo de exclusão passa a atingir especialmente aqueles cujo nível social ou qualificação artística não era legitimado, o que impulsiona protesto de intelectuais franceses ao se rebelarem contra a inacessibilidade às coleções, escrevendo panfletos a postular: “museus para o povo” (RÚSSIO, 1989, p. 7).

Ficam evidenciados fatores econômicos, educacionais e, sobretudo, sociais que dificultam a democratização dos acervos. A posse simbólica do objeto incluído no universo museológico, desde sua chegada à *via pública* pela abertura das coleções privadas até pela institucionalização dos acervos, que vão formar os museus públicos, não é vivenciada por todas as camadas sociais. Muitos dos critérios seletivos ainda são mantidos, na medida em que o espaço social do museu permanece restrito apenas àqueles que dominam seu código estético, cronológico e histórico.

Varine-Bohan chama a atenção para uma prática que se instalaria por todo o século vinte nos museus e que limitaria sobremaneira sua assimilação mais ampla:

O museu é uma instituição extraordinariamente didática, reúne única e simplesmente uma seleção de objetos para ensinar o público, sem lhes oferecer qualquer possibilidade de analisá-las a fundo, de tocá-los, de valorizá-los numa perspectiva de conjunto (VARINE-BOHAN, 1979, p. 17).

A pedagogização do discurso museal, apoiado na suposta neutralidade do objeto, vem provocar um distanciamento social cuja resultante não favorece a assimilação do museu como *locus* cultural. Assiste-se por longo período à imersão da linguagem museológica ancorada única e exclusivamente no objeto. Fosse ilustrando, cenarizando ou pontificando, o objeto museológico é transfigurado

em processo social, como se pudesse dar conta de todas as etapas que se lhe formam.

Não há como esquecer, em visita obrigatória nas férias, a extraordinária impressão provocada pela *coroa de D. Pedro II*, na sala especialmente montada no *Museu Imperial* de Petrópolis. O 2º Reinado, como um conturbado período de nossa história, afunila-se naquele pedestal com a coroa girando. A imaginação e a emoção girando junto, para que nada seja indagado, questionado. Só admirado. Recordável era também a visita, geralmente com a escola, ao Museu Nacional, da Quinta da Boa Vista, quando as múmias eram a atração máxima em seu insondável mistério de conservação, desafiando a curiosidade dos visitantes.

Gradualmente o uso do objeto museológico desloca-se para o foco da animação cultural. O museu passa a ser integrado à ideologia da sociedade de consumo. O objeto museológico liberta-se de sua função didática, representativa de certo conceito de transmissão de conhecimento, para transformar-se em um dos itens do consumo cultural. Deixa de ser protagonista e passa a coadjuvante na grande *performance* consumista.

O dilema que permeia a fixação dos modelos museológicos nunca esteve tão evidente, ou seja: museu templo ou museu *showroom*? Grossmann (1990, p. 5), ao analisar estas duas vertentes da postura museal, propõe uma contrapartida que denomina de “anti-museu”. A partir da análise da significação do MoMA, de Nova York, tido como paradigma da era do “novo museu”, o autor enfatiza que sua proposta pretende provocar o rompimento tanto do templo como do palco, e manter assim o museu em continuidade institucional.

O museu passa a ser discutido, analisado, debatido. Sua utilização pela indústria cultural ganha com Ofélia Arantes (1991, p. 164) uma análise lúcida sobre os “novos museus” e a “massificação da experiência da recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que a apreensão superficial e maximamente interessada da obra de arte enquanto bem de consumo”.

A utilização do museu pelos mecanismos de consumo pode parecer desviar a discussão central deste estudo, contudo, sob variados aspectos, a sintaxe museológica excludente e funcionalista permanece ativa, constituindo-se em eficiente mecanismo presentificador da sacralização do objeto enquanto impeditivo comunicacional.

NOTAS

1. Em sentido genérico, *objeto* é uma coisa, a realidade externa. Epistemologicamente, refere-se à noção que se opõe ao sujeito, o que se constitui como base em uma relação efetiva, tudo passa a ser pensado, ou representado, distintamente do ato de pensar. (JAPIASSU & MARCONDES, 1991, p. 183).
2. Baudrillard (1972, p. 43) chama atenção para o fato de que as sociedades primitivas utilizavam objeto-signo em uma função social de prestígio e de distribuição hierárquica. A distinção entre função econômica e função-signo é radical. A *kula* é um sistema de troca simbólica fundada na circulação, o presente, seja anel, bracelete ou colar, em torno do qual se organiza um sistema de valores.
3. Pandora, a detentora de todos os sons, recebe de Zeus o som - foné -, mas não a palavra. Ao abrir o tonel proibido, Pandora libera a dor, a infelicidade, males do mundo que surgem mudos atormentando os homens. Mesmo tampando rapidamente, o que lhe resta é a espera, a impossibilidade de se prever a vida; a morte não se anuncia (BOHADANA, 1990, p. 63).
4. A psicanalista Marialzira Perestrello (1992, p. 25), em seu livro "Encontros: Psicanálise &". Rio de Janeiro: Imago, 1992, lembra o duplo sentido da palavra *obra* como também uma "atividade anal", que para a criança é motivo de orgulho oferecer à mãe a sua *obra*.
5. Objetos sem valor de mercado como caixas de fósforos, lápis de propaganda, figurinha de artistas de cinema, etc. Cf. em BOSI, Ecléa, 1987, p. 360.
6. Para Bourdieu (1987, p. 272), o *habitus* como sinal de trajetória social se solidifica quando os "filhos de famílias cultivadas que acompanham os pais em visitas a museus ou exposições, acabam por lhes tomar de empréstimo sua disposição em relação a tal prática".

7. Kohut (1968, p. 54) conceitua de *self* grandioso como a situação em que solicitações do analisando fazem com que o “analista responda ao *self* grandioso mobilizado, proporcionando-lhe atenção, admiração, e uma variedade de outras respostas em eco e especulares”.

8. Triunfante na medida em que, por exemplo, o século XIX assistiria à consolidação da memória das nações e à construção de grandes monumentos comemorativos, de caráter museológico, pode-se dizer. Ver: SCHWARCZ, Lília. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

9. Do “Monte Hélicon, onde têm morada, as Musas fazem ecoar para o Olimpo a magia do canto para sempre imortal” (BOHADANA 1990, p. 73).

10. Propileus: porta monumental da Acrópole de Atenas, a principal e única entrada para a cidade. Compõe-se de bloco central e de duas alas laterais, cuja asa norte é conhecida como Pinacoteca pela decoração com pinturas de artistas helênicos, em descrição de Pausânias (LAROUSSE CULTURAL, 1988, p. 4.896).

11. As legiões romanas, com os saques de Saracusa (212 a.C.) e de Corinto (146 a.C.), acumularam tal quantidade de peças que foram criados, a céu aberto, depósitos com pinturas e esculturas nas ruas, sendo que um bairro inteiro de Roma teria sido reservado para a comercialização de obras de arte, prática introduzida pelos romanos (GIRAUDY, 1990, p. 19).

12. Percebendo que as coleções papais podiam ser de enorme valia na propagação da fé religiosa, o *antiquarium* organizado pelo Papa Sisto VI é aberto ao público, pela primeira vez em 1471 (BAZIN, 1967, p. 47).

4. DA SACRALIZAÇÃO MUSEOLÓGICA

TELA CONTEMPLADA

Pintor da soledade nos vestibulos
de mármore e losango, onde as colunas
se deploram silentes, sem que as pombas
venham trazer um pouco do seu ruflo;

traça das finas torres consumidas
no vazio mais branco e na insolvência
de arquiteturas não arquitetadas,
porque a plástica é vã, se não comove,

ó criador de mitos que sufocam,
desperdiçando a terra, e já recuam
para a noite, e no charco se constelam,

por teus condutos flui um sangue vago,
e nas tuas pupilas, sob o tédio,
é a vida um suspiro sem paixão.

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p. 266)

De tempos em tempos, uma exposição (...) mostra um público comprimido em longas filas de espera na entrada das "Santas Relíquias" (...) modificando a rotineira atmosfera da missa dominical (GIRAUDY, 1990, p. 13).

Tanto a função social qualitativa como a prática ideológica do consumo do objeto funde-se na significação, no seu valor simbólico. O objeto-signo, como denomina Baudrillard (1981, p. 61), não é dado nem trocado. É apropriado, assimilado, singularizado, em diferença codificada. Seu consumo se dá pela ausência de relação social, e o desejo que o envolve se localiza não na posse plena, mas na sublimação, na interiorização das normas que o qualificam, que o metaforizam.

O objeto-signo acrescido de qualificação museológica exprime a possessão individual repassada à propriedade coletiva. Nesta passagem, a apropriação se metamorfoseia em patrimônio, a admiração se volatiliza em veneração, o contemporâneo recua à intemporalidade e o profano se transfigura em sacralização.

A extensão do sagrado alcança tudo o que não se deixa ver em sua inteireza, por isso sagrado (BOHADANA, 1992, p. 60). A revelação restringe sua validade na medida em que o sagrado não é sagrado por ser válido ou legítimo e sim por se estender além do bem e do mal, da natureza e do acaso (GÓMEZ, 1994). Aproximar o homem do sagrado não implica sua apreensão, mesmo que sua representação, o objeto, seja desvendada, revelada, e até vivificada pelo ritual museológico. Enquanto representação, a presença do objeto oculta o movimento da sacralização, silencia a cadeia imagística do enigma sacralizante.

No jogo do sagrado, a imagem não substitui o objeto, não desvenda o artifício de querer ir além da legitimação. A consagração museal reifica o julgamento histórico, desconcretiza as categorias da temporalidade do objeto, apoiando-se na "idéia de eternidade", como assinala Jeudy (1990, p. 86). A acumulação que forja o conceito de tesouro, e recoberto pelo sagrado, encontra inspiração na plenitude, deslocando-se por territórios móveis e imóveis.

As primeiras coleções privadas da Antigüidade tinham caráter religioso, eram tesouros depositados em templos, como reconhecimento ou agradecimento

aos deuses por graças obtidas. Como assinala Deloche (1989, p. 32), a prática dos ex-votos era conhecida dos antigos. Curiosa, também, é a afirmativa de Leigh-Browne (1967, p. 11) sobre o *mouseion* ateniense, descrito como local de encontro de “certa irmandade religiosa”¹ dedicada à adoração às Musas, cujos membros retribuía a ajuda a seus estudos com peças vocativas.

No contexto da formação dos tesouros romanos, fruto dos saques de guerra e dominação, e por temerem castigos divinos, as peças eram guardadas em edificações religiosas, como sinal de respeito e precaução. Pode-se concordar com Deloche (1989, p. 33) que a origem do colecionismo liga-se primitiva e explicitamente à intocabilidade, à idéia de proteção associada ao êxtase da contemplação. O museu incorpora a síntese paradoxal das duas origens, do culto e do roubo, fazendo da obra de arte um tesouro sagrado.

Apesar das origens históricas induzirem à aliança da profanização e sacralização, o museu, segundo Malraux (1947, p. 14), constrói o conceito de obra de arte, impondo uma relação nova, até então desconhecida, à manifestação artística. Diz o autor, em seu famoso livro “O museu imaginário”:

Um crucifixo romano, não era, no início, uma escultura, a Madona de Duccio não era um quadro e mesmo a Palas Athenéia, de Phídias, não era inicialmente uma estátua (MALRAUX, 1947, p. 14).

E enfatiza que o museu tira do todo a *coisa*, a ou aproxima de obras opostas rivais, como numa confrontação de metamorfoses.

O museu desconhece um palácio, um retrato ou uma escultura, assim como não reconhece o objeto de veneração, de semelhança, de decoração ou de posse (MALRAUX, 1947, p. 15).

Discordando radicalmente desta proposição do poeta francês, Deloche considera que, com Malraux, a arte torna-se o verdadeiro sagrado, o humanismo que ela exprime ocupa o lugar da religião. Reitera que o patrimônio coletivo e a verdadeira riqueza só podem ser conquistados com o poder que o homem se dá, e que o constitui enquanto homem, sujeito de sua ação. Concluindo, afirma:

O museu, esta igreja de colecionadores, como diz Maurice Rheims, encontrou em Malraux seu último teórico e apologista (...), com a missão suprema de recolher e metamorfosear em arte os objetos esparsos, fundindo o divino no humano (MALRAUX, 1947, p. 43).

A sacralização, pelo que se constata na literatura, não é meramente retórica ou semântica. A configuração de poder que a envolve faz Max Weber, no contexto sociológico, conjecturar que com base na crença “do que sempre existiu” é que se institucionalizaram as formas tradicionais de dominação (FREUND, 1970, p. 173).

Na ótica weberiana, não há domínio que se contente com a obediência sem passar pela submissão exterior, transformando a disciplina em adesão à verdade que ele representa. Analogicamente, poder-se-ia dizer que a sacralização museológica respalda o poder do encobrimento do contexto no qual a institucionalização das coleções ocorreu.

Muito a propósito, Theodor Adorno (1982, p. 175), em seu instigante artigo “Valéry Proust Museum”, faz uma reflexão crítica rigorosa quando afirma que “museu e mausoléu são ligados por mais do que uma associação fonética. Museus são como os sepulcros familiares de obras de arte. Eles atestam a neutralização da cultura”. Cotejando a visão conservadora do poeta Paul Valéry ao criticar a “abundância confusa do acervo do Louvre”, e a aspiração onírica de Marcel Proust em encontrar no museu “associações subterrâneas que estimulem seu diálogo interior”, Adorno (1982, p. 176) percebe que ambos os escritores franceses clamam, preocupam-se com a sobrevivência simbólica ou física das obras de arte, as quais, para o filósofo, estão em processo de morte. Ou pelo menos em ruínas, retidas nas instituições de confinamento - manicômio, clínica, prisão - que, por analogia e apoio nas idéias de Foucault, Crimp (1985, p. 45) inclui o museu.

Em reforço à percepção do processo museal de sacralizar o objeto - seu móvel específico - Moles (1981, p. 75) conceitua o museu como “cemitério de cultura” onde são depositados objetos “embalsamados”, supostamente “belos ou notáveis”, sem definir estes termos. Assim como aqueles objetos que por problemas de rejeição ou obsolescência são conduzidos, segundo o sociólogo francês, para a “reserva do desafeto”, o porão, em fluxo dinâmico que pode ser motivado por reminiscências ou divagações (MOLES, 1981, p. 78).

Por aproximação teórica, certas peças museológicas ao serem colocadas na *reserva técnica* têm que aguardar procedimentos classificatórios, cuja avaliação metodológica poderá determinar uma total mudança de seu status, uma reabilitação artística ou social.

Ao objeto sacralizado são impostas hierarquizações e racionalidades que endossam o critério do contexto estético, cujos códigos nem sempre são enunciados. Sem desprender-se de sua função protetora/destruidora, ou de sua dimensão religiosa/profana, a interdição museológica imposta à obra de arte é quase sempre dissimulada, arbitrária e sacrificante, fazendo a arte transformar-se em um fim, um fim supremo. Segundo Deloche (1989, p. 34), “legitimado pela sociedade para proteger o passado cultural da humanidade contra ela mesma, contra sua própria negligência e até sua incúria”.

Fazendo um recorte oblíquo na questão, é estimulante dialogar com René Girard (1990, p. 13) em sua inquietação sobre o sacrifício o qual, em seu ponto de vista, apresenta-se de duas formas antagônicas: ou como algo “muito sagrado”, ou, ao contrário, como uma espécie de crime. Para explicar esta dualidade, o autor recorre a Marcel Mauss² ao evocar o caráter sagrado da vítima. Ou seja, “é criminoso matar a vítima, pois ela é sagrada... Mas a vítima não seria sagrada se não fosse morta” Prossegue sua reflexão conjecturando que “na morte há morte, mas também há vida” (GIRARD, 1990, p. 312). Assim como, poder-se-ia estender o jogo do sagrado ou da violência em apenas um traço, uma única totalidade.

Hipotetizar com Girard (op. cit. p. 58) sobre a “crise sacrificial” é entender que qualquer mudança, mínima que seja, tanto na forma de classificar ou hierarquizar as espécies ou seres vitimais, o sistema sacrificial desregula-se, desgasta-se. O que leva, por analogia nossa, à violência imprimida ao objeto, à obra, ao documento, transfigurados em peças museológicas e, por via de consequência, sacralizadas/sacrificadas. A percepção do autor alcança que “se houver continuidade demais, a violência circulará com excessiva facilidade. O sacrifício perde então seu caráter de violência santa” (GIRARD, 1990, p. 59).

Um espaço hierático e mítico como o museu recobre o objeto da unção sacralizadora, através da qual é sacrificada a função da obra profana em favor do culto ao objeto museológico, em ritual simbólico comemorável desta condição.

É através do rito que o homem se aproxima do mito como energia fundadora para reafirmar sua origem. No dizer de Brandão (1993, v.1, p. 39), o mito rememora, o rito comemora, em movimento estável e mutável simultaneamente. Atualizando ou recuperando, o mito provoca uma revivência ao tempo primordial. Segundo o autor, citando Eliade, conhecer a origem das coisas - de um objeto, de um nome, de uma planta ou animal -, “equivale a adquirir sobre as mesmas um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-las, multiplicá-las ou reproduzi-las à vontade” (BRANDÃO, 1993, v.1, p. 39).

A tradição sacralizadora museológica conquista um território extenso na construção institucionalizada do patrimônio cultural. Faz-se necessário esclarecer que a institucionalização do patrimônio só interessa a este estudo na medida em que sua conceituação implica referências e valorações. Mesmo considerando, como enfatiza Arjona (1986, p. 7-10), que o conceito de patrimônio enquanto herança cultural contém um horizonte homogêneo e estabilizador, ao longo deste século vem de transformar-se em estrutura motriz que almeja colocar o homem como sujeito de sua história e de seu processo cultural.

Patrimônio, que etimologicamente significa aquilo que se recebe dos pais, o que é de um por direito próprio, como é caso de herança familiar, ou ainda na acepção de complexos de bens, materiais ou não, que pertença a uma pessoa, empresa ou Estado, e que seja suscetível de apreciação econômica, adquire um sentido mais amplo. Sem restringir-se a um indivíduo e sim a uma nação inteira, engloba o território de um país e seus vários contextos históricos, acumulados sob forma de arte, crenças, tecnologias, lendas, conhecimentos, sistemas de produção e organização social. A autora cubana acentua que a ampliação do conceito de patrimônio é a maior riqueza de uma nação, é o elemento identificador com outros povos que possuem sua própria identidade (ARJONA, 1986, p. 8).

A despeito de fatores sociais e econômicos, de condicionantes históricos e culturais, o patrimônio cultural, particularmente no Brasil, adquire estatuto

oficial, como questiona Arantes (1989, p. 13), que além de possuir força política e legitimidade social passa a constituir-se em atividade tecnicada, de alcance maior, acabando por ser “transformada e entendida como válida em si e por si mesma”.

Sem medo de generalizar, pode-se dizer que o manto sacralizador se estende ao que o autor denomina de “patrimônio cultural oficial”, formado e escolhido “segundo o critério de obra de arte ou de valor arquitetônico excepcional”, acentuando que, como em qualquer coleção organizada sob o enfoque das características formais dos objetos, percebe-se a reificação das relações sociais complexas e a eliminação de outros significados, substituídos ao sabor do interesse ou horizonte do colecionador (ARANTES, 1989, p. 13).

Mas há que se considerar o que Mauss (1968, p. 3), do alto de sua significação teórica, afirma: “as coisas sagradas são coisas sociais” Para o sociólogo francês, trata-se de fazer falar o que supostamente estava mudo. É no silêncio da sacralização que o passado conservado como registro ou relato priva-se de sua diacronia, passando a existir enquanto fato recente, como acentua Lévi-Strauss, citado por Arantes, (1989, p. 13). O objeto conservado provoca um contato físico afetivo com o passado configurando-se em “tradição”.

Passa a significar o tempo; não o tempo real, mas seus indícios culturais que mesmo sem função são signos. Tradição imbricada com autenticidade e ancestralidade traduz-se, através do objeto, em mito de origem.

A temporalidade museológica adicionada ao objeto o atinge como um raio, provoca a perda do sentido de tempo atual. A obra, ao passar a pertencer à instituição museal, além de ser submetida à dimensão regressiva e de ser extraída de sua cotidianidade, é revestida de significados, de uma peça de arte a um objeto de museu. Não se cogita aqui de apontar critérios falsos ou verdadeiros, mas de pontuar o efeito atemporalizante. Soma-se à já mencionada perda de sua diacronia a decomposição sincrônica, para obter-se como resultante a anacronização do objeto museológico.

Baudrillard (1993, p. 88) aponta, mesmo em outra direção, com agudeza para esta extração temporal. É de somenos importância avaliar época, estilo,

modelo, séries, preciosos ou falsos. Nada altera a especificidade imposta. No dizer do autor, como uma operação perfeita:

Uma civilização onde 'sincronia' e 'diacronia' tendem a organizar um controle sistemático e exclusivo do real, aparece - tanto ao nível dos objetos quanto dos comportamentos e das estruturas sociais - uma terceira dimensão, que vem a ser a 'anacronia' (BAUDRILLARD, 1993, p. 88).

Em instigante ensaio, Loraux (1992, p. 57) faz do "elogio do anacronismo" uma interessante reflexão sobre o que denomina de "pesadelo do historiador", do medo como fator bloqueante que impede qualquer consideração de um "outro tempo interior" Enquanto que Bosi (1992, p. 27), em artigo denominado "O tempo e os tempos", decompõe o conceito de temporalidade como reversível, uma construção de percepção e da memória, lembrando uma "feliz expressão de Lévi-Strauss: o mito e a música são máquinas de abolir o tempo", dentro da qual se poderia incluir o museu, nem que seja para manter o radical unificador dos três vocábulos.

A mudança de estatuto temporal do objeto museológico passa não somente pelo controle, como retém a imortalidade simbólica, garantia de continuidade da vida e da instituição. Assim, em consonância com Castoriadis (1987, p. 179), "todo fenômeno é um interfenômeno, de fronteiras imprecisas, cujas etapas correspondem a igual número de rupturas", as quais, pela hipótese levantada por este estudo, as adições provocadas pela sacralização resultam na ocultação dos vários contextos que envolvem a aparência silenciosa da instituição museológica, garantia de sua prática temporalizante e de seu caráter memorialístico, como se segue adiante.

NOTAS

1. A noção de seita religiosa, segundo Bohadana (1990, p. 61), tem surgimento por volta do século VII a.C: a dos adoradores de Eulêusis, a dos Mistérios Óficos e posteriormente, a dos Pitagóricos.
2. Marcel Mauss (BRUMANA, 1983, p. 40) considera a própria sociedade sagrada; o profano é todo elemento centrífugo, associal. Trabalho em co-autoria com Henri Hubert, “Ensaio sobre a natureza e função do sacrifício”.

5. MEMÓRIA: MATÉRIA MUSEOLÓGICA

(IN) MEMÓRIA

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo de existido.

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma europa, um museu,
o projetado amar,
o concluso silêncio.

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p. 500)

Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens (Le GOFF, 1992, p. 477).

Um rápido olhar ao léu pode suscitar uma cadeia de imagens que podem parecer adormecidas, esquecidas, desconhecidas. O inebriante sentimento que se nos instala face ao inesperado e inintencional levantar d'olhos é igualmente perturbador. Mesmo breve, o tempo das imagens é inapreensível, eternizante, presentificador. Nada se materializa, mas tudo pode ser visto, sentido, apreendido. É um momento indivisível, incompartilhável em sua plenitude, fragmenta-se permanecendo inteiro, multiplica-se, tornando-se único. Sua unicidade resguarda-se, esconde-se na memória.

A narrativa que reproduz o memorizado incorpora a essência do mito e as múltiplas metamórficas formas de seu dizer - na lenda, na fábula, na parábola, na alegoria, na história -, envoltas de fantasia e criação.

O mito, analisado por Bohadana (1992, p. 26), ao ser admitido como representação coletiva, incluído no âmbito da linguagem, “encontra na palavra revelada sua ênfase”. A autora clareia a questão quando opta pelo enfoque do mito “como - primordialmente - uma experiência de comunicação”. Mesmo constituindo-se na sonoridade, “a palavra, como imagem, é estímulo”.

A memória miticamente vivencia imagem em palavra, ponteia o silêncio ao falado, aproxima a emoção do conhecimento. Entre o visível e o oculto, mantém-se uma relação comum para conservar o olhado, o ouvido, o sentido, o apreendido.

Uma criança é capaz de ouvir, portanto vivenciar, uma história contada mil vezes, desde que nada, uma vírgula, uma entonação, um detalhe, seja mudado. Assim também, uma imagem, uma palavra, um gesto podem provocar reações inesperadas, desconhecidas. Freud (1966, p. 42), em sua obra, “Psicopatologia da vida cotidiana”, demonstra a natureza complexa de nossa memória, cuja seleção não indica, muitas vezes, vestígios significativos. Sua constatação encaminha-se para o fato de:

Como não devem sua existência aos seus conteúdos, mas a uma relação associativa destes com outro pensamento reprimido, merecem o título de ‘memórias ocultas’, pelo qual as designei (FREUD, 1966, p. 42).

Em seu capítulo sobre o tema, o criador da psicanálise constata que o que mais afeta a memória encontra-se por trás da memória oculta. E, afirma:

A formação de uma memória oculta depende do esquecimento de outras impressões importantes (...) Algumas das imagens da memória são, por certo, falsificadas e incompletas, ou, ainda, deslocadas num ponto do tempo e lugar (FREUD, 1966, p. 44-45).

O psicanalista percebe que as recordações dos adultos provêm de diferentes materiais psíquicos. Há pessoas estimuláveis por imagens visuais, ou seja, possuem memória mais visual; outras não esboçam qualquer reprodução, são aquelas classificadas como auditivas. Só nos sonhos estas diferenças desaparecem, pois eles são preponderantemente visuais. As reminiscências infantis formam, segundo o autor, uma analogia fascinante com aquelas “depositadas em lendas e mitos das nações” (FREUD, 1966, p. 46-47).

Uma das ilações mais atraentes desta questão é a atribuição mitológica à origem da memória, ou seja, de *Mnemosyne*, deusa da memória, que por um enlaçamento encantado, ao unir-se a Zeus, torna-se mãe das nove Musas¹, vocábulo do qual provém a palavra museu. Como divindade do panteão grego, ao reger coros e hinos de suas filhas, possibilitava que o *aedo*², em seu cantar de glórias e feitos ocorridos, fosse tomado pela inspiração.

As sensações provocadas pelas Musas fundem passado e futuro, no entusiasmo³ próprio que penetra poetas, cantadores e profetas. As imagens suscitadas pela inspiração arrebatadora, no dizer de Bohadana (1990, p. 75-77), são “a presentificação de *mnemosyne*-memória”, a fonte da imortalidade. Por onde ela passa, derrama o esquecimento, torna a lembrança a chama que apaga o presente e volatiliza o passado, como algo diferente - “não há retorno ao passado, e sim o passado torna-se presente”-, fazendo do “acontecido um acontecer”.

Nesta fusão de tempos, a memória designa, percorre e recobre museus - templo das Musas, guardião das memórias materiais - e monumentos - obra arquitetônica ou escultórica destinada a evocar o passado -, signos que por conta

desta demarcação metassocial colocam a memória fora do tempo, separada da história, na medida em que, numa visão aristotélica ⁴, passa a ser atingido o “êxtase rememorante” (Le GOFF, 1992, p. 439).

Ampliando seu significado, a memória vem sendo estudada e entendida como consciência social, conhecimento da temporalidade do homem. Tanto a memória individual, com suas manifestações conscientes ou inconscientes, como a memória coletiva, como força social, tem sido colocada ou discutida sob o campo do poder. Para Le Goff (1984, p. 13), “tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas”, para os quais a memória é um objetivo e um instrumento de governo.

A utilização da memória enquanto categoria de poder conquista seu alicerce institucional no bojo da Revolução Francesa, que propicia a abertura dos museus públicos e nacionais ⁵ em espaços grandiosos que remetessem ao passado triunfante, tendência seguida e perseguida em toda Europa e colônias americanas⁶. Comemorar passa a ser a ação, não só verbal, mas, sobretudo, política, do programa revolucionário. Museus, bibliotecas, arquivos, festas, monumentos, lápides, calendários, formam o arco triunfante da ligação da memória ao ritual comemorante, acolhendo, inclusive, segundo Le Goff (1992, p. 465), a denominada memória “popular”, muito valorizada pelos românticos, e exposta em museus folclóricos⁷ criados nas várias capitais européias.

Com Pierre Nora (1984), em seu famoso estudo sobre “Les lieux de mémoire”, é desenvolvido o entendimento através do qual a memória se cristaliza e se esconde, por não possuir mais “milieux de mémoire”, verdadeiros ambientes de memória. O autor discute a “aceleração da história” como um confronto entre a diferença da memória real - social e conservada como segredo das chamadas sociedades arcaicas -, e a história, pela qual as sociedades modernas, pressionadas por rápidas mudanças, organizam seu passado. De um lado, inventam tradições⁸, e de outro, a memória atenua-se em traços históricos escolhidos e peneirados.

O autor constata o “fim da tradição da memória”, que sobrevive apenas como “um objeto reconstituído”, sob o olhar da história crítica (NORA, 1989, p. 7-9). Esta combinação conduz, segundo o pesquisador, aos instrumentos mais elementares da história e aos mais simbólicos objetos da memória coletiva: museus, arquivos, bibliotecas, monumentos, santuários, bandeiras, hinos, símbolos, enfim, locais vistos como relíquias de uma consciência memorial, na ilusão da eternidade.

Na medida em que se perde a memória espontânea, caberia à sociedade criar e manter estas instituições museificantes, proclamadoras e proclamadas como sustentáculos da identidade social, pois os “lieux de mémoires” daí se originam, e sem a devida “vigilância comemorativa”, a história os eliminaria. Nora (1989, p. 9) sustenta que “se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não haveria necessidade de construí-los”.

Os mais variados resíduos memoráveis, grandiosos ou inexpressivos, distribuem-se no interior de uma sociedade, grande ou pequena. É como Halbwachs (1990, p. 53-57) difere as memórias coletivas das individuais, ou seja, o indivíduo participaria de uma e de outra, podendo adotar atitudes bem diferentes e até contrárias. Do ponto de vista pessoal, emergiriam lembranças que são consideradas pelo seu próprio interesse, e do aspecto coletivo seriam evocadas reminiscências impessoais como membro de um grupo social. Para o sociólogo francês, estas duas memórias mesclam-se, penetram-se com frequência, até mesmo para encobrir algumas lacunas, seguindo seus próprios caminhos momentaneamente deslocados, reconstruídos.

Roteiros imprecisos formadores de imagens flutuantes, incompletas - como deparar-se diante de uma obra artística, por exemplo - remetem a lembranças familiares, dissociadas, entrelaçadas a outras imagens retrospectivas. O indivíduo não *guarda* o passado; sua conservação se dá pelo grupo através de processos institucionais vinculados aos quadros sociais da memória que o amarram à tradição, à estabilidade.

A proposição conciliante entre memória coletiva e individual, como reforço à coesão social que ecoa no trabalho de Halbwachs, poderia ser considerada um

dos componentes estruturantes do pano de fundo em certo tipo de discurso nacionalista que se transfigura em memória oficial⁹, na observação de Pollak (1989, p. 4). Memória essa acolhida univocamente pelo museu. Memória como uma construção coletiva singularizada em discurso museal, monológico. Os vencidos metamorfoseados de vencedores, os vencedores heroizados na memória eternizante do museu.

Discutir o território da memória no museu é indagar de sua extensão e objeto, de sua construção e discurso. A função social da memória, segundo Bosi (1987, p. 48), é ser a ponte que nos leva ao conhecimento do passado, à organização do tempo localizado cronologicamente, pois “o passado revelado deste modo não é o antecedente do presente, é a sua fonte”. A historiadora, para clarear a questão - recorrendo a Henri Bergson, a partir da obra “Matéria e Memória”-, acompanha essa proposição decompondo, etimologicamente, “lembrar-se”, em francês, “se souvenir”, que significa um movimento de “vir de baixo”: “sous-venir”, vir à tona, o que estava submerso” (BOSI, 1987, p. 9).

Utilizando a mesma fonte citada por Bosi, com Bérgeon (1994, p. 196) constata-se que a memória não consiste em regressão do presente ao passado, e, sim em progresso do passado ao presente. A saída é o passado para, aos poucos, através de processos perceptivos, se chegar a um estado presente e atuante.

Seria possível afirmar que o museu tenciona presentificar o passado elegendo o patrimônio cultural como seu duplo. A ruína não provocaria conservação se não fosse identificada como monumento, assim como a memória não se materializaria em esquecimento ao ser aprisionada no discurso museal.

Ao chamar a atenção para o que denomina “a guerra das identidades culturais” que anunciam ostensivamente a monumentalização patrimonial, Jeudy (1994, p. 147) extrai com precisão o diagnóstico de que “a gestão patrimonial das memórias coletivas produz uma ordem petrificante”. Para o autor, o efêmero é atingido por valor perene, portanto, a monumentalidade torna-se o único meio de consagrar o que corre o risco de desaparecer. Nesta batalha vivificante, sua constatação localiza que a “ironia da morte surgia de petrificação da vida”. Sua ativação dar-se-ia, por exemplo, na obsessão por genealogias familiares, que

tentariam “recriar um teatro da memória” (JEUDY, 1994, p. 251). Uma aventura apaixonada vivida ficticiamente para redobrar a própria existência, que além de negar o presente atualiza e violenta o passado.

Novas perspectivas vêm sendo abertas a partir da problematização sobre a memória vista enquanto construção social. Pollak (1989, p. 3-5) propõe, em oposição a Halbwachs, que a memória coletiva deve romper seu caráter uniformizador e opressivo, e que seu objeto de pesquisa, preferencialmente, volte-se para onde existam conflito e competição entre memórias concorrentes. Enfatiza que, em confronto à eloquência imposta pela memória oficial, ao silêncio da memória submetida, controlada, e até “clandestina”, os conteúdos memoriais podem e devem emergir para desempenhar seu papel de força e reforço sociais.

A memória museal silenciada, afásica, ancora-se na imagem-estímulo congelada e emudecida do objeto, impedindo a comunicação. O poder da imagem não emana de si mesma e, sim da comunidade que simboliza, através da qual fala de si mesma ou ausculta o eco de seu passado. O visível torna-se ilegível, na medida em que a linguagem antes de ser fala, é recolhimento. Etimologicamente, *legere*, em grego, é linguagem; *legere* em latim origina ler, e *logos* significa - por aproximação - recolher, sendo linguagem. Na leitura vem o recolhimento, uma linguagem independente da verbalização (BOHADANA, 1992, p. 143).

Tentar superar as barreiras da incomunicação é, para Sodré (1989, p. 50), ultrapassar as restrições do código, e dar curso livre à vivência. Sem estímulo, não pode ocorrer espaço para troca dialética, não há condições de abertura do imaginário, instaurados que são pelas práticas culturais, políticas e sociais. É no diálogo que a comunicação se manifesta enquanto troca.

Pesquisadores e teóricos da comunicação vêm tentando criar linhas de pesquisa que possibilitem uma avaliação do contato crescente com representações vinculadas ao conhecimento e à linguagem, denominado “paradigma do significado”, como relata DeFleur, cujas principais proposições constataam que:

A memória humana possibilita a criação do conhecimento; a linguagem é essencialmente um conjunto de símbolos (verbais ou não-verbais) que rotulam significados previamente ajustados; convenções padronizam os vínculos entre símbolo e significado, possibilitando a comunicação entre aqueles que aderiram às regras (...) (DeFLEUR, 1993, p. 278).

Vale ressaltar que este entendimento ainda não ultrapassou formulações preliminares, porém podem ser identificadas como condutoras e modeladoras de significado, com implicações ordenadoras. Analogicamente, o museu ao conservar a postura de padronizar os vínculos entre percepção e interpretação, reforça a modelagem de uma linguagem de significados, incompartilhável, sem interação simbólica.

É no imaginário psicossocial que se descortina a possibilidade da revivência, da evocação e da convocação. Ao construir esta ponte, a arte tem como vocação instaurar - ou em seu sentido próprio, pontificar - o relacionamento entre os indivíduos e as culturas.

Na defesa da democracia pela cultura, Debray (1993, p. 248) propõe como forma de pôr fim às barreiras entre homens e obras a ampliação de seu acesso, como se o sortilégio, a revelação, o encontro pudessem ser transformados em bem comum. Mas constata que o “infortúnio é que a arte apenas desperta os que já estão despertados e que a maior parte das pessoas não tem o código para decifrar Goya ou Clouet”. Mesmo que cada vez mais seja maior o número de museus, de variadas e grandiosas exposições, de consumo de centros culturais, comemorações, conferências, o autor lamenta que “os homens não são mais fraternos ao saírem da Pirâmide do Louvre do que ao entrarem nela” (DEBRAY, 1993, p. 249).

A fronteira entre o indizível/sagrado e o dizível/comunicação permanece na sombra da memória oficial, envolta na névoa silenciosa do esquecimento e no labirinto da ocultação, tal como o fio de Ariadne¹⁰ que permitiria a Teseu ir em busca da saída para a luz (BRANDÃO, 1993, p. 64), questão essa um dos pontos focais a ser desenvolvido na dissertação.

NOTAS

1. Segundo Brandão (1993, p. 203), Musa em grego se relaciona com *men*, fixar o espírito sobre uma idéia, uma arte. Pertencem à mesma família etimológica os vocábulos música e museu. As nove Musas, descritas por Hesíodo, têm nomes e funções que assim se fixaram: Calíope, da poesia épica; Clio, da história; Polímnia, da retórica; Euterpe, da música; Terpsícore, da dança; Érato, da lírica coral; Melpômene, da tragédia; Talia, da comédia; Urânia, da astronomia.
2. Aedo, na concepção de Bohadana (1990, p. 47), é o cantador que faz ressoar o eterno estribilho das Musas. “Antes de invocar as Musas, suplicar-lhes a proteção, a iluminação divina, ele precisava evocá-las, aproximá-las”.
3. Entusiasmo etimologicamente remete para *enthéo*, em Deus, ter Deus dentro de si (BOHADANA, 1990, p. 47).
4. Para Aristóteles, era aceita a distinção entre memória propriamente dita - *mnemê* - e a reminiscência - *mamnesi* - faculdade de evocar o passado, segundo Le Goff (1992, p. 439).
5. Para Debray (1994, p. 225), a estetização das imagens começa no século XV e termina no XIX, com o aparecimento da “coleção particular” dos humanistas e a criação do museu público, permanente e aberto a todos, como o British Museum, em 1753, Louvre, em 1793, e a Academia de Veneza, em 1807.
6. Os Estados Unidos inauguram seu primeiro grande museu público em 1870, *Metropolitan Museum of Art*, MET, localizado em Nova York, ainda hoje visitado por milhares de pessoas por seu riquíssimo acervo.
7. O movimento romântico do século XIX envolve-se com o despertar do nacionalismo, pelo passado medieval e a produção artística de raiz popular.

Além do interesse por artefatos, teatro, literatura, mitos e lendas, os românticos estimulam a criação de locais históricos e etnográficos. Os países escandinavos são pioneiros, como a Dinamarca que inaugura seu Museu do Folclore em 1807, e a Noruega em 1828. A preocupação com o desaparecimento de profissões e técnicas artesanais, frente à rápida intensificação da produção industrial, impulsiona a ação museológica de *salvar* do esquecimento aspectos ameaçados de extinção, favorecendo, inclusive, o aparecimento dos vários museus especializados. Ver a respeito: verbete Museu. (In: MIRADOR INTERNACIONAL, 1976, p. 7.942-7.959).

8. As tradições inventadas são o tema de importante obra de Eric Hobsbawm, definidas pelo autor como aquelas formalmente institucionalizadas. Ver: _____. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

9. Para Halbwachs (1990, p. 106), a memória oficial é compreendida como tempo universal. São as repercussões e não o acontecimento que penetram a memória de um povo, que as suporta, e somente a partir do momento em que elas o atingem.

10. Numa visão simbólica, de acordo com Brandão (1993, p. 55), o labirinto, as grutas e as cavernas seriam locais iniciáticos; em termos religiosos cretenses, o labirinto seria o útero, Teseu, o feto e o fio de Ariadne, o cordão umbilical que permitiria saída para a luz.

2ª PARTE: MUSEU -**SEGREDO**

SEGREDO

A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.

Ouçó dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
É a revolução? o amor?
Não diga nada.

Tudo é possível, só eu impossível.
O mar transborda de peixes.
Há homens que andam no mar
como se andassem na rua.
Não conte.

Suponha que um anjo de fogo
varresse a face da terra
e os homens sacrificados
pedissem perdão.
Não peça.

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p. 114)

6. SEGREDO: UMA CODIFICAÇÃO MUSEOLÓGICA

(...) A linguagem realiza, quebrando o silêncio, o que o silêncio queria e não obtinha. O silêncio continua a envolver a linguagem; silêncio da linguagem absoluta, da linguagem pensante (MERLEAU-PONTY *apud* CASTORIADIS, 1987, p. 135).

A proposta desta dissertação de refletir o museu sob o horizonte do sagrado e do segredo não se reduz a uma adequação fonética. Como hipótese básica, a indagação colocaria em tríade estes eixos imbricados teoricamente à práxis museológica. A abertura de um destes pontos - o sagrado -, em capítulo anterior, permite inferir que a aproximação do universo do segredo possui não só equivalente significação, uma face da mesma moeda, como aponta para nuances cativantes a serem desvendadas.

Efetivamente, o que vem conduzindo esta reflexão é conjecturar que o museu tem no sagrado e no segredo os pilares básicos de sua perenidade. Colocando melhor a questão, para o museu, em sua dimensão mítica e enarcisante, a sacralização representaria a utilização de uma prerrogativa ontológica a fim de impedir a instituição museal de decompor-se, desintegrar-se, revelar-se em sua inteireza frágil e ordenadora.

O segredo museológico aproximar-se-ia do que Almino (1986, p. 37) analisa como ausência de *publicidade*, ou seja, qualidade do que vem a público. Partindo do pressuposto de que determinada informação existe, o segredo seria o obstáculo a que ela não chegue a um receptor interessado ou potencialmente sensível a recebê-la.

Por ilação nossa, a informação contida no objeto não chega ao usuário de museu por estar envolvida no segredo, no silêncio da exposição, no sigilo da *reserva técnica*, no ocultamento documentário. O segredo é da ordem da consciência, mesmo quando não percebida ou deliberadamente esquecida. Oculta-se o objeto conhecido, aquele que tem expressão e significação. O rompimento do segredo implica exteriorizar a informação, possibilitar a comunicação.

Serres (1990, p. 84) entende que toda ruptura de diálogo é denominada o segredo, na medida em que existindo segredo não há mais ciência. Para o autor, distinguem-se três tipos de segredo: o segredo sócio-político restrito a uma determinada classe, onde não há lugar para estranhos; o segredo interior à própria ciência em seu funcionamento setorial. As especializações silenciosas, que não têm fala, são apropriadas axiomáticamente em dividir para reinar; e o conjunto de segredos institucionalizados, vinculados às estratégias militares e industriais. É função de o segredo permitir a apropriação do saber. Quanto mais codificada for a mensagem, menos numerosos serão seus proprietários e, conseqüentemente, mais poderosos. Saber mantido na sombra, no silêncio, sem compartilhamento nem publicidade.

O silêncio subverte o entendimento - que os gregos denominavam de *nous*¹ - ao obstar a imagem de integrar-se no mundo sensorial, ideativo. O poder absoluto do silêncio pode-se afirmar sem receio de generalizações, é sua regra de ouro. Ser invadido pelo silêncio pulsante de uma obra de arte é irromper a distância de exprimir o reconhecimento, a vivência que vem à tona serenamente em seu tempo próprio, cairótico. Tempo que se faz necessário para que o discurso silencioso e sensorial conjugue-se como sintaxe pictórica, que não tem na fala sua força. É possibilitar o homem de conviver com o mundo de sensações e de imagens.

Glusberg (1983, p. 8) sugere que a comunidade humana sublima suas motivações e se gratifica elaborando uma imagem de si mesma, deixando-a à posterioridade. “Imagem que vale não tanto pelo que afirma, mas pelo que encobre” Ao mitigar a possibilidade de dimensionar-se em reflexão crítica de sua função social, a afirmação sacramental museológica oculta a memória, justifica o segredo.

Este estudo volta a ancorar-se, em conjectura teórica, em Freud, a partir do trabalho de Pellegrino (1988, p. 179) sobre “Silêncio, silêncios”, que aponta para as diversas concepções do silêncio na história do pensamento analítico. Desde a “psicologia do inconsciente”, na formulação inicial freudiana, toda atenção se concentrava na palavra, usando a experiência vivida e rememorada pela

verbalização. O veículo era a palavra, como facilitador para atingir fundamentalmente o recalcado, “os conteúdos inconscientes”. O silêncio, cujo interesse se desloca do “inventário das lembranças” em direção aos “restos/dejetos”, alcança a consciência. Considerando o recalque como uma operação defensiva, complexa, a psicanalista afirma que “neste contexto, o silêncio deve ser identificado à censura, instância que recalca, sem se confundir, entretanto, com a consciência” (PELLEGRINO, 1988, p. 182).

A ocultação silenciosa que reveste a sacralização museal tem como respaldo a construção de um discurso taticamente sintético e desarticulado. O dito, a palavra, qualquer que seja o enfoque ou o recorte, apóia-se na organização da linguagem com seus núcleos de sentido, em significações centrais. Para o filósofo Castoriadis (1987, p. 153), “a língua faz existir o fundamento inexistente da sociedade”, pois a “palavra verdadeira não pára em lugar algum. Ela envolve tudo, tudo é dizível”. Sua reflexão questiona o dito, indagando: “como uma linguagem pode alguma vez ser absoluta, em que sentido pode conservar o silêncio?” Prossegue afirmando: “o percurso realizado só pode ressoar plenamente num novo silêncio. Se pensar é tematizar, pensar é falar” (CASTORIADIS, op. cit. p. 155).

Sem se deixar levar pelo simplismo de cogitar que o dito seja a verdade, Nietzsche, citado por Almino (1985, p. 8), vem clarear a questão ao responder ser a verdade “um batalhão de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas (...), as verdades são ilusões das quais se esqueceu que o são”.

Reiterando o enfoque pontual deste estudo, a estrutura museológica em sua relação informacional é hipotetizada como vinculada à esfera do segredo, magia que a todos - público, profissionais, pesquisadores - envolve e seduz. Nada é indagado, pouco é dito. O espetáculo proposto por uma exposição - permanente ou temporária -, adjetivos, aliás, reveladores da temporalidade museológica, conduz e restringe a comunicação. O emissor não precisa falar e o receptor não é estimulado a perguntar.

Sob a sombra do silêncio, escapam do museu as variantes sociais ou, para dizer com Mauss (1968, p. XLVI), os fenômenos sociais como obra da vontade coletiva. Manifestação que se refere à expectativa humana de escolher entre possíveis opções diferentes.

A magia que envolve o segredo reforça o rito museal, mesmo que não tenha a adesão da sociedade. O resultado é que o rito e a magia têm a mesma característica social do sacrifício, e que eles dependem de uma noção idêntica ou análoga à noção do sagrado. O sociólogo francês percebe o *mana*³ como elemento revelador da existência da magia, que possui várias sintaxes, designa atributos, ações, naturezas e coisas (MAUSS, 1968, p. 19). Por aproximação nossa, o *mana* museológico revela a ocultação, legitima o sagrado no que concerne à mítica hierárquica do objeto museal.

Em conjunção dialética, pode-se aliar a verdade e a mentira ao silêncio, pois tanto um quanto outro têm que conhecer o objeto, algo há que ser enunciado. O silêncio pode associar-se ao segredo, cujo código implica ausência de censura. Almino (1985, p. 14) reforça este foco, esclarecendo: “o segredo é indispensável aos golpes e às revoluções”. Emerge da divisão social, possui potência explosiva que pode afetar a todos, dominados e dominantes.

A desocultação da verdade remete à advertência feita pelas Musas, em suas primeiras palavras, ao arrebatarem os poetas: “Sabemos contar mentiras inteiramente semelhantes a realidades; mas sabemos também, quando queremos, proclamar verdades”. Ao perceber que a fonte da verdade é a mesma fonte da mentira - palavra que provém de mente, em latim, *mens, mentis* - Hesíodo rapidamente previne os mortais sua descoberta. “O oculto ganha um ‘topo’, um ‘habitat’, fundando a si mesmo”, no dizer de Bohadana (op. cit. p. 97).

O segredo reparte-se no silêncio, no nada. Com Baudrillard (1991, p. 91), percebe-se que este nada do segredo, esse não significado é sua sedução, escorre pelas palavras. “Sedução sob o discurso, invisível, de signo em signo, circulação secreta”. O que seduz no objeto museológico é sua falta de função. Todavia, a revelação de seu segredo é um signo, como aponta o sociólogo francês, ao cogitar

que o objeto antigo é belo “simplesmente porque sobreviveu e devido a isso torna-se signo de uma vida anterior” (BAUDRILLARD, 1993, p. 91).

Constata-se, pelo que já foi exposto, que a anterioridade do objeto museológico passa por um processo reificador, anulante da distinção entre obra de arte e os demais objetos elaborados social e funcionalmente. O efeito arbitrário da categorização imposta obriga o domínio do código latente, distintivo do produto estético. O museu, ao aprisionar as várias verdades sociais contidas nos objetos, reveladas pelo “teatro da ilusão”, como assinala Pessanha (1988, p. 8), enquanto simulacro perfeito, reduz a uma única *realidade* o percebido, o vivenciado, o desconhecido. O filósofo chama a atenção para o efeito “letal” do trabalho aparentemente beneficente dos museus.

Letal enquanto ocultação, distorção e manipulação, o segredo protege a perspectiva ordenadora grifada no discurso monossilábico do museu. As estratégias sigilosas interceptam o direito à informação, incentivam a falta de publicidade, mantendo ativos os instrumentos na incomunicação museal.

Nesta sucessão de dizeres, imagens e olhares, o segredo reflete-se em conjunção ao silêncio e o sagrado traduz-se em disjunção da informação, aglutinados em vários tempos, alguns passados, outros esperados e um confirmado, o tempo museológico, nossa trilha a prosseguir.

NOTAS

1. Prometeu, o prudente, o previdente, aquele que vê de antemão, é privado do *nous* - o entendimento, o fogo, a inteligência - ao enganar Zeus por duas vezes em benefício da humanidade (BRANDÃO, 1993, p. 167).

2. Trabalho de Maria Clara Pellegrino apresentado como tese de Doutorado de 3º ciclo, pela Universidade Sorbonne - René Descartes, Paris, defendida em 1981, sob o título: “Le silence dans la relation analytique”.

A expressão “Psicologia do Inconsciente” usada pela autora designa a primeira tópica freudiana, em contraponto à expressão “Psicologia do Ego”, referente à segunda tópica freudiana (PELLEGRINO, 1988, p. 176-178).

3. *Mana* é a denominação dada pelos melanésios ao conjunto de “forças sobrenaturais” que operam num objeto ou pessoa, e provêm do espírito. Mais do que isso, para Mauss, há uma profunda homogeneidade entre *mana* e sagrado, uma coincidência entre a dicotomia sagrado/profano, como representação coletiva (BRUMANA, 1983, p. 46-47).

4. Hesíodo é um poeta dos fins do século VIII a.C., nascido na povoação de Ascra, junto ao monte Hélicon, consagrado a Apolo e às Musas. Em sua primeira produção, denominada Teogonia, o *aedo* inicia seus versos com a “Invocação às Musas”, dividida em duas partes, uma narrativa e um hino (BRANDÃO, 1993, p. 147).

7. TEMPO: UMA CONSTRUÇÃO MUSEOLÓGICA

QUALQUER

Qualquer tempo é tempo.
A hora mesma da morte
é hora de nascer.

Nenhum tempo é tempo
bastante para a ciência
de ver, rever.

Tempo, contratempo
anulam-se, mas o sonho
resta, de viver.

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p. 408)

Na eternidade, ao contrário, nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente (SANTO AGOSTINHO, 1973, p. 242).

É da natureza do poeta viver a tentativa de apreender o tempo enquanto matéria corpórea, soneto de sua imaterialidade. O tempo poético ressoa como fenômeno volátil, um tempo interior ligado ao universo simbólico e subjetivo de cada indivíduo. Priestley (1969, p. 276), em seu livro “O homem e o tempo”, diz:

O tempo tem de buscar-se no mundo interior. Uma das particularidades do tempo consiste em que é intensamente privado e, não obstante, amplamente compartilhado.

A percepção do tempo, entretanto, não se restringe ao artista, pode ser vivenciada como uma característica fundamental da experiência humana. No dizer de Szamosi (1988, p. 57):

Quando o mundo real não está de acordo com nossas idéias, imaginamos um mundo mais conveniente, em algum lugar no tempo e no espaço simbólicos: em um pós-morte, (*sic*) no passado, talvez em alguma utopia. Este fenômeno está tão espalhado na vida mental dos indivíduos como nas sociedades.

Sentir o tempo de forma perceptível liga-se a uma idéia de momento, de presente. Essa instantaneidade dilui de algum modo uma noção mais contínua do tempo. O presente permanece atrelado a um sentido de duração, de ocorrência. Whitrow (1993, p. 18) assegura que não há evidência de que o homem nasce com qualquer sentido de consciência temporal. Seu desenvolvimento se dá como resultado de construções intelectuais apreendidas pela experiência, envolvendo uma aquisição gradual que permite perceber as relações temporais.

A linguagem é um dos meios através dos quais se torna possível construir a estrutura conceitual de tempo. Mesmo abstrata esta construção é a ponte que liga a experiência pessoal ao desenvolvimento da memória. O sentido de tempo possibilita a distinção das diferenças entre passado, presente e futuro.

A evolução humana revela marcas sistemáticas da percepção gradual de tempo. Szamosi (1988, p. 56) entende que o *Homo sapiens* enterrava seus mortos acompanhados de ferramentas, comidas e armas, “evidentemente supondo que elas seriam necessárias em alguma época, em algum lugar”. Para o autor, este

ritual representaria fator importante no desenvolvimento do conceito de futuro ampliado, de forma concreta.

Enquanto consciência coletiva, a percepção da divisão de tempo é um processo social. O passado não se coloca somente enquanto oposição ao presente. Para Le Goff (1992, p. 213), “a maior parte das sociedades considera o passado como modelo do presente. Nesta devoção pelo passado há, no entanto, fendas através das quais se insinuam a inovação e a mudança”.

O historiador chama a atenção para movimentos revolucionários que tiveram como palavra de ordem o regresso ao passado. E para permitir uma visualização mais clara, traça um esquema simplificado das atitudes coletivas diante da compreensão de passado, presente e futuro. A Antigüidade pagã valorizava o passado e desacreditava o presente, enquanto que a Idade Média acorrentava o presente entre o peso do passado e o temor do futuro escatológico. Com o Renascimento é reativada a significação do presente, ideologia que, do século XVII ao XIX, teria como alicerce o progresso projetado como futuro promissor (Le GOFF, op. cit. p. 215).

Desde os povos mais primitivos, vários métodos seriam desenvolvidos para registrar o tempo. Whitrow (1993, p. 28) assinala que, a partir dos movimentos da natureza, as bases de medição do tempo eram voltadas para as variações climáticas, a vida vegetal e animal ou, ainda, rudimentares observações astronômicas. Tanto o sol como a noite eram utilizados como indicadores temporais.

Com a evolução da capacidade humana em simbolizar, desde suas formas mais primitivas, o processo civilizatório passa por profundas mudanças na compreensão do tempo e do espaço. O horizonte humano se expande com etapas de vida reguladas de acordo com o tempo e o espaço simbólico. Este trajeto, segundo Szamosi (1988, p. 59), é demarcado por dias sagrados, lugares consagrados, horas de trabalho, períodos de descanso, cerimônias religiosas, peças teatrais, formas musicais, desenhos mágicos, santuários, lotes familiares, estatuária fúnebre. Um conjunto de ações e devoções que se configuram como

formas simbólicas, por meio das quais o homem exterioriza suas referências e temporaliza suas experiências.

A possibilidade do homem em desenvolver o pensamento simbólico advém da comunicação verbal. A fala é um fator fundamental para comunicar conteúdos expressivos, não sendo, porém, o único modo de comunicação simbólica. Existem outras linguagens além da verbal que se articulam com aspectos espaciais e temporais. Ou seja, as palavras não representam a única possibilidade de simbolização, apesar de serem as mais recorrentes. Imagens e objetos podem configurar-se como símbolos convencionais. Uma bandeira pode retratar determinado país por suas cores, sem que haja necessariamente relação entre a concepção visual da bandeira e o país referente. O mesmo ocorre com alguns objetos religiosos, como a cruz, que remetem para a morte de Cristo, independentemente da religiosidade de quem fabrica ou aprecia tal objeto.

Fayga Ostrower (1978, p. 25), em seu importante livro sobre a criatividade, diz:

É em termos espaciais e temporais, ou seja, em termos de um movimento interior, que avaliamos a percepção de nós mesmos e nossa experiência do viver - não há outro modo de configurá-las em nós e trazê-las ao nosso consciente. Por isso, as categorias de espaço e tempo são indispensáveis para a simbolização.

Expressar o tempo e o espaço simbolicamente constitui-se uma necessidade humana impulsionadora da evolução da linguagem. Fromm (1966, p. 18) analisa a linguagem simbólica como aquela por meio da qual as experiências interiores são expressas, “como se fossem experiências sensoriais, como se fossem algo que estivéssemos fazendo ou que fosse feito em relação a nós no mundo dos objetos”.

Recriar o mundo simbolicamente tem especial significado como peso emocional. Era difícil, por exemplo, para o homem grego separar um símbolo da coisa representada. Uma estátua de um deus tornava-se *o deus*, e era adorada. Assim também, o conceito de espaço era vivenciado enquanto experiência de espaço. Szamosi (1988, p. 63) identifica que, “em vez de pensar em termos de um espaço abstrato, a mente antiga pensava em um lugar concreto”.

Ou seja, o valor emocional e simbólico dos locais e objetos sagrados era determinado pela mitologia prevalecente, imprimindo maior ou menor grau de sacralidade. Ainda com Szamosi (op. cit. p. 64), citando Frankfort, é relevante a idéia de que “o interior sagrado de um templo egípcio recebia sua sacralidade da crença de ter sido naquele lugar particular que se realizara a criação do universo” Noção de espaço associada a poder mágico, a mito de origem, e conceito de tempo mergulhado na eternidade, na ordem temporal simbólica.

Tempo em nexos com a memória e a fantasia, entre a verdade e a ficção que, segundo Halbwachs (1990, p. 103), revela todas as experiências de um “tempo universal”, aquele “que se estende a todos os acontecimentos que se realizam em todos os lugares do mundo, todos os continentes, todos os países, dentro de cada país a todos os grupos e, através deles, a todos os indivíduos”.

Certamente tal extensão fica sujeita à indagação se é verdadeiramente legítima, como questiona o sociólogo francês, ao se perguntar sobre qual “memória coletiva comum” tais dimensões factuais deixaram seus traços. Sua reflexão encaminha-se para distinguir que cada grupo social e local “tem sua própria memória e uma representação do tempo que é só dele”, constatando que é “através de uma construção artificial” que ocorre uma penetração entre estes dois tempos (HALBWACHS, op. cit. p. 106).

A conjunção tempo-espaço abre campo para a articulação com o museu pensado enquanto representação simbólica de uma temporalidade e de uma espacialidade sacralizadoras. O espaço museal ao interagir sujeito e objeto, seu movimento ressoa no universo do sagrado e imerge na ocultação simbólica. Na dinâmica de seu deslocamento temporal, o espaço museal é revestido de uma dimensão vazia de tempo, mas não oca.

A sonoridade silenciosa do museu projeta o objeto para o fundo do passado e desloca o sujeito do presente para o passado. Através do movimento simbólico de temporalidade, o objeto museológico é atravessado pela intermediação classificatória, em processo de revitalização. Sejam épocas, décadas, estilos, modelos, séries, os qualificativos do objeto funcionam como

indicadores temporais. Para Jeudy (1990, p. 19), ao dar vida, ou pelo menos escapar da morte:

Os monumentos, os objetos reunidos e consagrados por sua exposição ao público, engendram efeitos de projeção que, secretamente, modificam sem cessar os modos de sua percepção estética ou de sua apreensão afetiva.

A função conservadora ao atender prontamente à angústia do desaparecimento, garante a eternidade taxonômica referente ao passado, presente e futuro. Priestley (1969, p. 158), ao se deter na questão do tempo, a história e a eternidade, diz:

A mente do homem, em atividade, está constantemente relegando o futuro ao passado. O passado aumenta na proporção em que diminui o futuro, até que o futuro é absorvido por inteiro e se converte todo ele em passado. Porém, naturalmente, o futuro não existe todavia e o passado já não existe. Não obstante, a mente tem três funções: expectativa (do futuro), atenção (ao presente) e recordação (do passado).

Sem perder de vista os efeitos do controle de temporalidade exercido pelo museu, há que se considerar o alerta de Jeudy (op. cit. p. 24):

Ainda que a história pareça fragmentária, as representações de uma continuidade temporal predominam sobre os momentos de ruptura dos acontecimentos.

E define o “tempo museal” como “um antimundo, uma arqueologia ativa das sociedades que se conservam em estatuetas da história” (JEUDY, 1990, p. 26). É na ambigüidade da extração temporal que o museu constrói um outro tempo, interno, subterrâneo, referencial. Junto com Rancière, citado por Loraux (1992, p. 57), poder-se-ia denominar este tempo de “acronia”. Como aquilo privado de seu tempo real, fora de seu próprio eixo. Nem anacrônico ou diacrônico, muito menos sincrônico, simplesmente acrônico, na medida em que o processo museal determina, especifica e classifica a temporalidade do objeto, envolvendo-o sob o manto da sacração e da obliteração de seus caminhos construtivos. Esta opção conceitual justifica-se enquanto fator de iluminação temporal museológica.

O anacronismo mostra-se insuficiente posto que é restrito a uma anterioridade, fato que por si só contraria a proposição eternal de musealização.

O movimento diacrônico, enquanto indicativo das diversas transformações semânticas e sintáticas do objeto museológico ao longo do tempo, e a perspectiva sincrônica, como processo de simultaneidade, de concomitância, decorrente da ruptura temporal imposta ao objeto, ambos acabam por não ocorrer em sua plenitude.

No vértice entre a verdade testemunhal do objeto museológico e o simulacro teatral do contexto museográfico, o museu altera, controla o tempo. Certamente, a instância museológica não tem o pesadelo a que se refere Loraux (1992, p. 59), isto é, como da censura metodológica ao historiador, de ser acusado de manejar erradamente o tempo. É com a certeza de que seu controle é legítimo, que o objeto museal encontra o *futuro do passado*, ou seja, no *khronos cultural* desloca-se da sincronia e da diacronia, permanecendo na acronia.

Se a negação do tempo real representa um mergulho na temporalidade simbólica do museu, a afirmação do espaço museal, outrossim, garante legitimidade suficiente para manter inalterado o estatuto eternizante da instituição. Mesmo que seja para vagar nas estradas da cronologia, suporte de garantia da mobilidade temporal do museu. Com Bosi (1992, p. 32) entende-se que a cronologia que reparte e mede a aventura da vida e da história em unidades seriadas, é insatisfatória para penetrar e compreender as esferas simultâneas da existência social.

Abrir portas à aventura museal é sair da imobilidade acrônica do sagrado e romper a seriação ocultante da ordem cronológica. É partir ao encontro da possibilidade de o museu defrontar-se com o que Rússio (1984, p. 60) denomina de “fato museológico”, ou seja, “uma relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, testemunho da realidade. Uma realidade da qual o homem também participa e sobre a qual ele tem o poder de agir, de exercer sua ação modificadora”. No âmago relacional entre sujeito e objeto é que se busca a luminosidade da comunicação para revelar a sagração e a clareza da informação para romper a obliteração que paira sobre o museu, e bloqueia o *fato museológico* de se fazer processo plenamente.

8. MUSEOLOGIA: UM CONTEXTO COMUNICACIONAL

CERTAS PALAVRAS

Certas palavras não podem ser ditas
em qualquer lugar e hora qualquer.
Estritamente reservadas
para companheiros de confiança,
devem ser sacralmente pronunciadas
em tom muito especial
lá onde a polícia dos adultos
não adivinha nem alcança.

Entretanto são palavras simples:
definem
partes do corpo, movimentos, atos
do viver que só os grandes se permitem
e a nós é defendido por sentença
dos séculos.

E tudo é proibido. Então, falamos.

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p. 609)

Para que la museología llegue a convertirse en una ciencia, tendrá que enfrentarse a la dura realidad y aceptar el hecho de que sus concepciones y métodos académicos se vuelven cada día más obsoletos (SOLA, 1987, p. 46).

Saudáveis e esperançosas são as perspectivas que se percebem na reflexão acadêmica disponível em recente literatura museológica sobre o território no qual se assenta o museu e do qual extrai seus princípios: a museologia. Vários autores nacionais e estrangeiros¹, a partir de uma atuação direta com a realidade museal, vêm questionando os limites e o embasamento do estatuto dessa disciplina, em seu aspecto teórico e prático.

Em recorte histórico, a museologia constitui-se por todo o século dezanove e metade do século XX em conjunto organizado de conhecimentos, ou ciência, que se aplica a tudo o que diz respeito aos museus, ou seja, sua história, finalidades e organização. O objeto da museologia firmar-se-ia por muito tempo no âmbito labiríntico de suas coleções, exposições e prédios museais, segundo proposta de seminário promovido pela UNESCO em 1958 (MENSCH, 1994, p. 4).

Gustavo Barroso (1951, p. 6), criador e diretor do Curso de Museus², que por mais de cinquenta anos funcionaria no prédio do Museu Histórico Nacional³, define, em seu livro didático “Introdução à técnica de Museus”, museologia como “o estudo científico de tudo o que se refere aos museus no sentido de organizá-los, arrumá-los, conservá-los, dirigi-los, classificar e restaurar seus objetos”.

À guisa de curiosidade, a museologia enquanto princípio técnico de conservação de objetos de coleção tem sua primeira obra teórica datada de 1727, de autoria de Caspar F. Neikel, com título de “Museographia”. Um tratado escrito em latim, com recomendações e conselhos de como os amadores poderiam ou deveriam classificar e conservar objetos de coleção, fossem ligados à natureza, às ciências, às artes, assim como os locais mais adequados para recolhê-los (BAZIN, 1967, p. 116).

A evolução do conceito e objeto da museologia ocorreria a partir da mudança de postura dos museus ampliando seu campo de pesquisa e suas atividades. Para tanto, o Conselho Internacional de Museus (ICOM), ligado à UNESCO, em seu artigo 3º, define *museu* como instituição sem fins lucrativos, a

serviço da sociedade e do desenvolvimento, aberta ao público, que coleta, conserva, pesquisa, comunica e exhibe, para fins de estudo, educação e lazer, evidências materiais do homem e seu meio ambiente. Em adição, o artigo 4º reconhece como museu os institutos de conservação, galerias permanentes de arte, os monumentos históricos, etnográficos, sítios arqueológicos, jardins botânicos, reservas naturais, centros de ciências e planetários que mantêm atividades de aquisição, conservação e comunicação (MENSCH, 1989, p. 120).

Neste mesmo contexto, o ICOM reconhece a *museologia* como sendo a ciência dos museus, com a finalidade de estudar a história, o papel na sociedade, os sistemas específicos de investigação, de conservação, de educação e de organização, as relações entre o entorno físico, a tipologia dos museus. Enquanto que a *museografia* é definida como um conjunto de técnicas e de práticas, deduzidas da museologia ou consagradas pela experiência, concernente ao funcionamento do museu (LACOUTURE, 1980, p. 49).

As reações a tal concepção e amplitude conceitual não tardariam. Uma significativa corrente de teóricos propõe a museologia como um conjunto de atividades que visam à preservação da herança cultural e natural⁴. Em 1980, a UNESCO promove na Colômbia um seminário sobre “Museologia e patrimônio: críticas e perspectivas”, cujo teor central enfoca o conceito e as relações entre museu, cultura e patrimônio, especialmente nos países em desenvolvimento.

Marta Arjona (1986, p. 11), museóloga cubana de reconhecido trabalho em seu país, tem como premissa básica o museu como elemento efetivo para buscar soluções dos problemas sociais e culturais, na medida em que percebe o patrimônio cultural como referência histórica da formação de uma identidade livre e soberana do povo. Mesmo sendo considerada uma experiência localizada e específica, esta atuação museológica vem de obter importantes resultados⁵.

Particularmente lúcido, Tomislav Sola (1987, p. 45) percebe que a museologia está dividida:

Entre as obrigações que impõe a dignidade do museu tradicional (uma dignidade que não condiz com os níveis de independência e reconhecimento alcançados), a necessidade de dar provas do rigor e da eficácia que caracterizam as disciplinas acadêmicas (com as quais não

pode igualar-se enquanto seu nível de sistematização e coerência) e as exigências que se derivam de sua missão de preservar o patrimônio (o que não pode cumprir convenientemente porque não está de nenhum modo em condições de entabolar um verdadeiro diálogo com o presente).

Segundo Mensch (1994, p. 12), buscando ampliar o debate, Sola propõe a expressão “patrimoniologia” - *heritology* - visando a discutir museologia não mais centrada no museu, mas indagando da atitude do homem frente à sua herança como um todo. O termo museologia, entretanto, continuaria em vigor para o foco museal. Esta posição teórica é compartilhada por museólogos holandeses, além de Mensch, como Piet Pouw e Frans Schouten, profissionais preocupados com a estruturação da museologia enquanto especialização e relacionada a disciplinas de gerenciamento de arquivos, bibliotecas, preservação histórica e documental.

Mesmo ainda em vigor, a definição oficial de museologia é refutada por Rússio (1984, p. 60), apoiada em Gregovorá e Schreinner, no que tange à sua concepção como ciência dos museus. Entende a museóloga paulista que se assim fosse mantida esta definição seria o mesmo que associar medicina à ciência dos hospitais, ou a pedagogia como ciência das escolas.

Efetivamente, a museologia enquanto corpo teórico em formação, em fase heurística, encontra na argumentação de Rússio (op. cit. p. 62), pertinência e objetividade. Nesta medida, pode-se conjecturar que, analogicamente, o museu e a museologia estariam vinculados tal como a doença e a medicina. Melhor dizendo, a relação do homem com o mundo externo ou interno - seu museu externo ou interno - determina seus procedimentos, atua sobre suas necessidades e estabelece sistematizações como resultante da relação do sujeito e seu meio ambiente, da sociedade e suas representações.

Nos últimos anos, a museologia vem sendo entendida como o estudo da relação específica do homem com a realidade. O ideólogo desta abordagem, segundo Mensch (1994), é Z.Z. Stransky, museólogo tcheco, que influenciaria muitos profissionais e estudiosos como Waldisa Rússio, Ana Gregovorá e Vinos Sofka. O ponto convergente deste enfoque é eleger o objeto da museologia como sendo:

Uma abordagem específica do homem frente à realidade cuja expressão é o fato de que ele seleciona alguns objetos originais da realidade, insere-os numa nova realidade para que sejam preservados, a despeito do caráter mutável inerente a todo objeto e da sua inevitável decadência, e faz uso deles de uma nova maneira, de acordo com suas necessidades (MENSCH, 1994, p. 12).

Mesmo não havendo consenso nas várias visões dos teóricos da museologia, é possível constatar-se a relevância da discussão, posto que a base relacional homem/objeto/sociedade põe em destaque os parâmetros institucionais e a necessidade emergente de tal revisão conceitual.

Pensar o museu enquanto agente comunicador e emissor de informação é caminhar ao lado de alguns teóricos que formulam o conceito de museu e o objeto da museologia a partir de tal enfoque. Desvallées (1992, p. 20) enfatiza que sua concepção de museu privilegia a comunicação com o público, mediação que possa abranger todos os sentidos do termo. Comunicação entendida pelo autor como aquela que:

Não coloca em primeiro plano nem a conservação dos objetos por eles próprios, nem a colocação no espaço por ela mesma, na medida em que sua razão de ser é traduzir a relação para a realidade, ela deve procurar a melhor linguagem de apreensão desta realidade e da comunicação do que foi apreendido. A fim de bem servir ao público, é necessário servir da melhor maneira o sujeito, seja ele um objeto a mostrar ou um propósito a discutir (DEVALLÉES, 1992, p. 20).

Perceber o processo comunicacional é indagar pela efetiva troca que relaciona sujeito e objeto, é questionar da amplitude social do museu, tal como é defendida por Cameron (1992, p. 77), ou seja, aprimorar o museu-templo em museu-fórum.

Pode-se reafirmar que no contexto do museu-templo a sacralização se legitima, enquanto que no museu-fórum há maiores chances de se romper as estratégias de ocultamento da informação e de possibilitar a interação ativa entre público, objeto e museu, naquilo que tal experiência comunicativa resulta.

Comunicação a converter o passado inalcançável em instrumento reflexivo, o código pictórico em estímulo sensitivo e a resultante científica em inquietação tátil, agindo como reforço de identidade social e cultural indispensável ao desenvolvimento psicossocial.

A comunicação museológica pressupõe a mediação do objeto museal que, ao abandonar sua funcionalidade original, converte-se em signo comunicacional e informacional. Esta mudança de estatuto insere o objeto nas leis e bases da Teoria da Comunicação, ou seja, comunicação que implica emissão de mensagem por parte de um emissor e, por sua vez, a recepção desta mensagem por parte de um receptor, estruturados ambos à fonte-museu cujo canal poderá, entre outros, ser a exposição.

Em perspectiva sistêmica, a exposição configura-se como meio de comunicação cuja finalidade envolve objetivos sociopolíticos, culturais, científicos ou mesmo de entretenimento. Igualmente, a exposição conjuga-se como sistema de informação, na medida em que sua mensagem visa a informar contextualmente determinado tema para públicos de variados interesses, estimulando associação de idéias e assimilação de conteúdos.

A estruturação interativa dos processos da comunicação e dos mecanismos de informação pode possibilitar a decodificação dos recursos museográficos utilizados, deixando espaço para a percepção sensorial, o desafio de mostrar o quanto o passado está no presente a caminho do futuro.

Glusberg (1983, p. 30), ao relacionar os meios quentes e frios aos museus a partir dos conceitos do teórico canadense Marshall McLuhan, considera que “toda instituição é, neste sentido, um verdadeiro meio de comunicação e de transmissão de informação, e os museus não constituem exceções neste sentido”.

O que cabe indagar na perspectiva museológica, focando o museu como uma instituição demarcadora de identidade, excludente de pluralidade, é a natureza da comunicação museal. Na medida em que o discurso institucional prevalece, o conteúdo evidencia o comportamento do meio/museu, colocando entre parênteses o ponto de vista que envolve o enunciador. A significação explicita-se, a mensagem superpõe-se, mesmo quando o conteúdo inscreve-se no campo do simbólico, do cultural. Até porque a ressonância psicológica é muito grande, partindo de uma instituição que tem na memória seu continente e no simbólico, sua imanência.

Sob rígido controle, o discurso museal evidencia sua intervenção nos processos da memória coletiva, reificando a compreensão da realidade social. Inscreve-se no que Foucault (1984, p. 113) denomina de “regime de verdade”, ou seja, o desejo da verdade como apoio para exercer uma espécie de pressão e restrição a outros tipos de discurso. Em suma, o discurso verdadeiro com poder de restrição sobre outros discursos. Um processo de exclusão que, segundo o filósofo francês, depende do apoio institucional, sendo mais reforçado ou renovado pelo conjunto de práticas e sistemas.

Neste contexto, a efetividade da comunicação decompõe-se em vários níveis de memória museal realocados nos objetos musealizados. A destituição dos traços mnemônicos dos objetos museológicos altera profundamente seu lastro semântico, além de esvanecer sua mensagem comunicativa. Recobrem-se de significado museal, reinaugurando relações não mais sociais e sim modais.

Quando McLuhan impactava os teóricos da Comunicação para a percepção de que “o meio é a mensagem”, ou seja, é necessária toda atenção ao *medium* como condutor e produto, compreender-se-ia que não há neutralidade nem passividade no meio ou na mensagem. A porção iniciática que a comunicação museal designa, pressupõe para ser decodificada que o usuário possua repertório que lhe dê acesso. A significação, o conteúdo da comunicação, não se manifesta antes de sua operação mental própria, a decodificação. O desconhecimento dos códigos emitidos gera o hermetismo da mensagem, permanece em seu estado de continente, como uma garrafa tampada boiando no oceano.

As mensagens icônicas e textuais propostas pelo museu, ao serem reunidas, muitas vezes arbitrária ou ambigualmente, ligam-se de imediato à coisa representada, como uma adesão do significante ao significado. No dizer de Kientz (1973, p. 26), “existe uma arte de fazer ‘falar’ as imagens e até de fazê-las mentir, mas trata-se de uma arte difícil”. O discurso da imagem museal é preenchido ideologicamente de conteúdo ritualístico, decifrativo, enigmático. Para Duncan & Wallach (1978, p. 28), o museu, através de seus objetos e de seu ambiente,

transforma a ideologia em crença de vida. Analisando o museu sob uma perspectiva ideológica, constatam:

Os museus, como monumentos cerimoniais modernos, pertencem à mesma classe arquitetônica dos templos, igrejas, santuários e alguns tipos de palácios. Apesar de que toda arquitetura tem um aspecto ideológico, apenas os monumentos cerimoniais são dedicados exclusivamente à ideologia. Sua importância social é sublinhada pelos enormes recursos prodigalizados em sua construção e decoração. (...) Mas, os monumentos cerimoniais transmitem mais do que uma dominação de classe. Eles imprimem naqueles que os vêem ou os usam os valores e crenças mais venerados de uma sociedade (DUNCAN & WALLACH, 1978, p. 28).

A relação entre museu e público por si só implica intencionalidade e persuasão, como aquela que dá sentido à instituição, alicerçando sua função comunicativa. Kalenberg (1980, p. 69) defende a atuação museológica como a que objetiva transformar o espectador (passivo) em ator (ativo). Para ocorrer tal renovação, o museu precisaria equipar-se no sentido de dispor de instrumental e preparar-se para as possibilidades indagativas do público.

Abrir-se para uma postura dialógica significa o museu e a museologia perceberem que o silêncio museal é impregnado de alta taxa de comunicação, envolto em véu ideológico, como enfatiza Lumbreras (1980, p. 19). Só com a remoção desta cobertura, pode-se descortinar a comunicação ativando a engrenagem da informação e do conhecimento.

NOTAS

1. Um trabalho importante sobre esta questão é de: MENSCH, P. *O objeto de estudo da museologia*. Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF, 1994.
2. O Curso de Museus, atual Faculdade de Museologia da UNI-RIO, foi fundado por Gustavo Barroso em 1932, “destinado a ser fonte de ensinamento e cultura, de devoção à história da pátria e seminário de formação e aperfeiçoamento de funcionários técnicos” (BARROSO, 1951, p. 3).
3. O Museu Histórico Nacional situa-se no centro da cidade do Rio de Janeiro, e foi fundado em 1922 por Gustavo Barroso. Possui em seu acervo peças de caráter histórico, provenientes de coleções particulares, dos antigos museus da Artilharia, Militar e Naval, além de coleções de numismática e sigilografia transferidas da Biblioteca Nacional, e exemplares de mobiliário brasileiro, heráldica, prataria, porcelana e arte sacra, em total que se aproxima de 300 mil peças (BAPTISTA & CASTRO, 1991, p. 10)
4. Peter van Mensch, (1989, p. 85) define museologia como “o conjunto de teoria e prática envolvendo o cuidado e o uso da herança cultural e natural”. Outros teóricos europeus defendem esta linha conceitual com algumas variações.
5. Marta Arjona (1986, p. 30-40), em seu livro “Patrimonio cultural y identidad”, relata a experiência cubana de implantar uma rede de museus, objetivando a revalorização, organização e utilização do patrimônio cultural. Com o triunfo da revolução, os escassos sete museus encontrados são ampliados para mais de cento e cinquenta unidades, estruturados como organismos municipais, instalações museísticas que têm como finalidade levar a todo país aspectos de sua história e de sua identidade cultural.

9. INFORMAÇÃO MUSEOLÓGICA: UMA ESTRUTURA DE CONHECIMENTO

O DEUS MAL INFORMADO

No caminho onde pisou um deus
há tanto tempo que o tempo não lembra
resta o sonho dos pés
sem peso
sem desenho.

Quem passe ali, na fração de segundo,
em deus se erige, insciente, deus faminto,
saudoso de existência.

Vai seguindo em demanda de seu rastro,
é um tremor radioso, uma opulência
de impossíveis, casulos do possível.

Mas a estrada se parte, se milparte,
a seta não aponta
destino algum, e o traço ausente
ao homem torna homem, novamente.

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p. 406)

Com efeito, mensagens de conteúdo puramente semântico e puramente estético não são senão limites, pólos dialéticos. Toda mensagem real comporta sempre, intimamente misturadas, certa proporção de uma e de outra (MOLES, 1978, p. 196).

Se a comunicação museológica como resultante de um movimento do museu em direção a seu público dá sinais de alguma vitalidade, o mesmo desaparece-se na questão relacionada à informação e ao museu. Ainda que a comunicação esteja restrita a processos incipientes e descontínuos, seu campo de expansão vem buscando novas formas motivadoras.

Não é sem importância o que se constata quanto à preocupação em conquistar espaços de divulgação para eventos, exposições, palestras, concertos, mostras temáticas e seminários programados pelos museus e centros culturais. Mesmo levando-se em conta que se trata de comunicação social em estrito senso, há um rompimento tênue da imobilidade anterior no sentido de oferecer algum intercâmbio cultural.

A questão ligada à informação perpassa por outro diapasão. Pela tradição normativa do museu centrada no objeto, como se o objeto *falasse* por si só, muito recentemente é que passa a ser relevante o fato de o objeto ser depositário de toda uma gama de níveis informacionais. E a estrutura desta informação está a exigir uma normalização mais sistemática e uma análise metodológica voltada para as questões da realidade informacional museológica.

Um dos teóricos da museologia, que formaliza o conceito de informação associado a museu, é Maroevic, citado por Mensch (1994, p. 11), ao considerar a musealidade, ou seja, a propriedade do objeto enquanto documento ou valor documentário, como foco específico da pesquisa na museologia. Para o autor: “a museologia lida com o estudo sistemático dos processos de emissão de informação, contida na estrutura material da museália”.

O museólogo iugoslavo estabelece um modelo teórico tríplice para configurar o objeto museal. O primeiro nível é o “objeto como documento”, concernente à soma de dados contidos no objeto, caracterizando-o como portador de informação. O segundo coloca o “objeto como mensagem”, veículo do processo comunicativo, ou seja, através da interação entre sujeito e objeto, o qual

pode ser portador de diferentes mensagens. O terceiro nível é o do “objeto como informação”, isto é, vincula-se ao significado da mensagem para o receptor (MENSCH, 1989, p. 89).

Sua reflexão encaminha-se a distinguir dois tipos de informação: científica e cultural. A primeira estaria ligada aos fenômenos científicos, enquanto que a segunda lida com o valor atribuído ao objeto no processo social (MENSCH, 1994, p. 11). Nesse enfoque, a museologia vincular-se-ia à informação cultural, até porque o contexto cultural está diretamente ligado à questão museológica. Porém, a informação cultural por si não define nem caracteriza o que esta dissertação propõe estabelecer como informação museológica.

Buscar maior precisão ao focar a informação museológica é tentar compreender sua estrutura e sua dinâmica próprias, tanto aquela contida no objeto, e, portanto, emissária de várias significações e contextos, como o contexto informacional circundante ao objeto, o qual se estende ao *locus* museológico e se entrelaça numa comunicação polissêmica do objeto e do museu.

Para Mensch (1990, p. 59), “o objeto adquire uma posição chave na museologia como condutor de informações”. O autor entende que todo objeto contém uma grande quantidade de informação, porém indica ser importante observar que nem todos os níveis de informação são igualmente importantes para a interpretação contextual do objeto.

Mesmo considerando a importância do trabalho teórico de Mensch, é inevitável discordar-se dessa proposição exatamente naquilo que ela contém de imprecisão. Até por conta da desestruturação informacional museológica, é que toda informação relacionada direta ou indiretamente ao objeto é importante. Só é possível tal descarte informacional a partir de uma sedimentação metodológica e sistêmica, o que ainda não ocorre com a museologia em sua prática documentária.

Em não havendo uma grade estrutural, usando uma expressão foucaultiana, a irrelevância da informação considerada *a priori* possibilita o que este estudo cogita como ocultação de informação, favorecendo o manejo de certas

categorias informacionais em detrimento de outras que certamente contribuiriam para a ampliação do processo cognitivo e comunicacional do objeto e seu contexto.

Assim posto, o entendimento estrutural da informação museológica deve passar obrigatoriamente pelos caminhos que levam à análise da configuração informacional. E, como recomenda Mikhailov (1980, p. 72), visto que o termo informação pode indevidamente associar a inclusão de todo tipo de informação, é necessário enfatizar que a palavra *informação* aqui utilizada está no âmbito da conceituação de informação científica, isto é, informação que reflete e compõe uma abordagem do conhecimento e transformação da realidade.

Para o teórico russo, categorizar a informação significa estabelecer perfeitamente a distinção conceitual do que a define. No sentido filosófico, informação pode ser definida como o conteúdo da relação entre objetos interativos, que se manifesta em uma mudança de estado desses objetos. O conteúdo científico da informação seria então obtido a partir do processo de conscientização, ou seja, na prática e no esforço ativo do indivíduo em transformar a natureza e a sociedade, e não necessariamente apenas nas pesquisas e desenvolvimento científicos.

Ocorre, entretanto, que nem toda informação obtida pelo processo ativo é científica; a conscientização sensitiva dá ao homem apenas uma noção dos aspectos externos das coisas. Só ao expressar seus pensamentos lógicos de forma verbal é que o indivíduo poderá apreender a natureza interna das coisas e suas inter-relações. Neste contexto, o termo informação científica deve ser, portanto, tomado em seu sentido amplo, genérico, como pressuposto cognitivo e processual. E, como tal, é extensivo à informação museológica como princípio formulador.

Para começar a delinear a informação museológica, é necessário distinguir suas propriedades a fim de que sua mensagem de conteúdo semântico ou estético seja decomposta e compreendida. Tomando como ponto de partida a fonte da informação museológica, o objeto museal, a informação museológica configura-se enquanto tal a partir da construção do objeto museal. Como construção simbólica,

porém material, a informação não pode ser separada de seu suporte físico e semântico.

Mikhailov (1980, p. 75), citando Klaus, elucida esta questão ao comentar: “a informação é como um reflexo, no espelho, de algum objeto, um reflexo que existe se houver espelho”. Esta é uma propriedade inerente a todo tipo de informação, até porque a informação não existe sem o reflexo (e vice-versa) e sem os atributos de tempo, espaço, matéria e movimento.

A irradiação da mensagem do objeto museal enseja a configuração de atividade cognitiva no indivíduo e na sociedade, em processo de comunicação social. O conteúdo cultural inerente ao objeto museal decompõe-se em informação científica, portanto semântica, e informação cultural, deste modo, informação estética. Isto pressupõe características e estruturas diferenciadas para as duas naturezas da informação museológica: estética e semântica.

Em sua vertente estética, a informação museológica vincula-se diretamente à emissão proposta pelo objeto museal naquilo que ele contém de originalidade, de imprevisibilidade. Aquilo que simplesmente escapa ao controle museológico da seleção, da lógica institucional e do determinismo técnico. Certamente, um objeto de arte, por exemplo, suscita estados interiores, como sugere Moles, atua sobre a emoção estética, sobre a psicofisiologia do indivíduo. Estados que se vinculam a sistemas simbólicos intraduzíveis, sem estrutura de linguagem.

Até porque esta é uma *língua* que não existe. Portanto, sua efetividade vem a ocorrer a partir da estrutura receptora, isto é, a mensagem estética é assimilada por um mecanismo de escolha preferencial feita por certo indivíduo afetado por uma certa combinação fenomênica, imagética, sonora, numa proporção maior ou menor individualmente. Por ser a informação estética especificada pelo canal que a transmite, pode sofrer profunda alteração caso ocorra mudança de um canal para outro. Dizendo de outra forma, uma escultura apreciada em um museu, como aconteceu recentemente com a exposição Rodin - que o Museu Nacional de Belas Artes exibiu com enorme repercussão - é revestida de maior taxa de informação estética e, conseqüentemente, informação museológica.

Diferentemente, se essa mesma escultura viesse a ser fixada em uma praça pública como um monumento escultórico dentre tantos outros existentes.

Para Moles (1978, p. 86), informação é, pois:

Uma quantidade essencialmente diferente da significação e independente desta. Uma mensagem de informação máxima pode parecer desprovida de sentido, se o indivíduo não for suscetível de a decodificar para a reconduzir a uma forma inteligível. De maneira geral, a inteligibilidade varia em sentido inverso da informação.

A apreensão da mensagem contida na informação estética é determinada pelo repertório de símbolos pelos quais se interessa o receptor. No caso das mensagens artísticas transmitidas pelo corpo social, segundo Moles (op. cit. p. 186), “cada indivíduo receptor possui um quadro pessoal e conhecimentos (quadro sociocultural), determinando a informação que ele recebe das mensagens do mundo exterior ou dos outros indivíduos”.

Efetivamente, há várias maneiras de se transmitir uma mensagem cultural, porém, muitas vezes o conjunto de símbolos utilizados não reconstitui a obra simbolizada em sua integridade. Deste modo, a informação museológica, por possuir alta taxa informacional pode ser desprovida de sentido, não ser decodificada pelo receptor, como pode ocultar, encobrir contextos e textos os quais reforçariam a incomunicabilidade do objeto museificado, extraído de sua singularidade original e realocado em uma multiplicidade museal.

A impossibilidade de a mensagem cultural ser plenamente recebida representa constatar que seu alcance limita-se ao quadro pessoal do receptor para que tenha sentido e seja assimilada. A decodificação da mensagem estética e o entendimento do código pictórico estão vinculados aos processos cognitivos, de memória e apreensão global.

Ainda com Moles (op. cit. p. 192), a informação estética é intraduzível, refere-se não ao sistema universal de símbolos, mas ao repertório do conhecimento comum a um certo transmissor e a um certo receptor. A toda experiência de assimilação de informação estética corresponde uma seqüência sucessiva de estruturas de símbolos, a partir de uma mensagem do mundo exterior que o indivíduo organiza internamente.

Como interface, a estrutura semântica da informação comporta-se de um modo lógico, enunciável, traduzível em língua estrangeira, como identifica Moles (op. cit. p. 192). Desta forma, a informação semântica é conceitual, pois “são os conceitos que compõem o significado das palavras e generalizam as características dos objetos e fenômenos”, no dizer de Mikhailov (op. cit. p. 78).

O conteúdo semântico da informação museológica é aquele em que o profissional de museu codifica a mensagem cultural, histórica e social do objeto museal. Como Moles (op. cit. p. 192) esclarece, é a informação semântica que prepara atos, modos de ação, com símbolos universalmente aceitos, constituindo um código normalizado, intencionalizado.

Pode-se avaliar o valor da informação como sua característica pragmática, aquela que afeta o comportamento do receptor alterando seu quadro sobre tomada de decisão, preparando atitudes. Para Bougnoux (1994, p. 285) “qualquer que seja a maneira como for apreendida, a noção de informação remete a um valor relativo e só adquire sentido no interior do mundo do sujeito”. Em decorrência, a informação semântica tem sua essência associada a um processo de comunicação, como fator relacional entre uma fonte geradora e um canal de transferência, tendo em vista um destinatário apto semanticamente a recebê-la, conforme suas expectativas.

No contexto do espaço-museu, enquanto um ambiente estruturado para emissão de informação e troca de comunicação, funda-se como um continente sensorial para que a informação museológica possa propiciar a fruição estética, mesmo apoiada em suporte informacional de estrutura semântica. As informações encontradas em textos ou etiquetas ao lado do objeto pertencem ao contexto semântico da informação museológica, assim como ao assistir a uma peça teatral os dados reunidos no programa impresso sobre o autor, os atores e o diretor podem ser importantes para complementar semanticamente a informação estética proporcionada pela criação artística.

Moles (op. cit. p. 196) acentua que “embora ligadas materialmente, essas duas informações, essas duas mensagens obedecem a regras independentes de estrutura”.

Entendida como produção de conhecimento e redução de incerteza, e qualificada por Barreto (1994, p. 3) como “um instrumento modificador da consciência do homem e seu grupo”, a informação tem como escopo a possibilidade de modificar o “estoque mental de informações do indivíduo”. Assim colocada, a produção da informação implica a adoção de práticas bem sedimentadas e racionalizadas a fim de que as etapas de reunir, selecionar, codificar, classificar, armazenar e transferir informações possam resultar no que Barreto denomina de “estoques de informação”.

Seu entendimento posiciona de forma irretocável que por maior que seja o repositório de informação, enquanto potencial de conhecimento, ele é estático, não produz por si só qualquer conhecimento, a não ser no âmbito de transferência da informação. E identifica:

As estruturas significantes armazenadas em bases de dados, bibliotecas, arquivos ou museus possuem a competência para produzir conhecimento, mas que só se efetiva a partir de uma ação de comunicação mutuamente consentida entre a fonte (os estoques) e o receptor (BARRETO, op. cit., p. 9).

Em sintonia com Barreto (1990, p. 113) ao afirmar ser o museu uma instituição paradigmática dos estoques informacionais, tanto por seu volume, relevância e contextualidade, o estoque de informação museológica tem que ser pensado levando-se em conta seu crescimento contínuo e cumulativo, conseqüentemente de grande potencial de produção de conhecimento. Uma melhor estruturação da informação museológica significa aumentar a possibilidade de disseminar esta informação, criar condições de democratizar o acesso à informação.

Efetivamente, a questão da informação coloca-se como um sinal de alerta no que tange à democratização de uso do espaço museológico. Na medida em que um espaço sociocultural, como o museu, tem reduzido grau de acessibilidade e diminuta taxa de comunicabilidade, a informação, no dizer de Gómez (1987, p. 157), aparece nesse quadro “ora como fator causal de uma crise ora como fator de mudança, de poder econômico e de realização cultural”. Em seu entender, tratar-se-ia mais de um processo de expansão e crescimento do que uma redução do

conhecimento, até porque este ganha um novo papel na sociedade contemporânea. A ampliação e redistribuição da informação no espaço social podem vir a funcionar como vetor de transformação, minimizando as diferenças e os conflitos.

Pensar a informação museológica enquanto estrutura de conhecimento é perceber que a museologia ainda está distante de dispor de suporte metodológico para que sejam configuradas as análises necessárias sobre as condições resultantes da natureza de sua área. Como um saber cujo objeto encontra-se em estágio heurístico de observação e definição, a museologia necessariamente deverá ter que se aproximar de outras disciplinas, num evento interdisciplinar, na colocação de Rawski, citado por Gómez (1994, p. 3), para que possa caminhar em busca de uma maior efetividade na coleta, produção e disseminação da informação.

De significativa importância, a abordagem do museólogo holandês, Peter van Mensch (1990, p. 59), já aqui citado, em vários de seus trabalhos enfatiza a necessidade da museologia levar em conta a contribuição de outras áreas, a fim de criar uma estrutura metodológica multidisciplinar aplicável às várias categorias informacionais do objeto museológico. Para o autor, dentro do contexto que denomina museologia teórica, o objeto possui três dimensões, ou campos de interpretação, definidas com termos lingüísticos: *semântica*, relacionado a valor, significado; *sintaxe*, referente a ordem e inter-relação; e *práxis*, relativa a uso, efeito nas pessoas. Estabelecidos estes parâmetros, o autor, mesmo considerando que “uma linguagem geral de museologia ainda está por ser desenvolvida”, aponta como categorias de informação: a *informação direta* que lida diretamente com o objeto; a *informação indireta* que se refere ao contexto como fonte e à documentação como estrutura de registro destas informações.

Sua contribuição é valiosa por colocar com clareza a necessidade de uma ampla discussão a respeito da abordagem sistemática do objeto como ponto de partida para otimizar atividades museológicas no tocante à conservação, pesquisa e comunicação da herança cultural e natural. E, principalmente, seu trabalho

teórico tem como foco crucial o aperfeiçoamento profissional do museólogo e dos vários profissionais envolvidos nas atividades museais.

Provocar uma reflexão sobre as questões informacionais museológicas significa pensar a museologia e suas práticas documentais convergindo para os princípios da Ciência da Informação, cujo corpo teórico cada vez mais se volta para a compreensão das propriedades, comportamento e circulação da informação, segundo Shera, citando Rees e Saracevic (1980, p. 98).

A partir de uma base conceitual articulada nas várias disciplinas em que se apóia, e nos autores de áreas afins que a pesquisam, a Ciência da Informação vem trabalhando em cima de conceitos e análises que ampliam o universo do objeto de estudo.

Mesmo considerando a complexidade e a diversificação dos acervos museológicos, “a Ciência da Informação é caracterizada hoje como formando parte de um novo conjunto de ciências que têm em comum partir de problemas multidimensionais, antes que de corpos sistemáticos de teorias e leis” (GÓMEZ, 1994, p. 4). Este seria, certamente, o caso da museologia que comporia com a Ciência da Informação, um “conjunto de formações de conhecimento”, no sentido de buscar focos temáticos ou grandes tópicos de cada área, cujos resultados formariam um somatório que serviria de clareamento a práticas e problemas, além de favorecer um princípio balizador para o trabalho museológico.

10. ESTRUTURA INFORMACIONAL MUSEOLÓGICA: UMA PROPOSTA

MEMÓRIA PRÉVIA

O menino pensativo
junto à água da Penha
mira o futuro
em que se refletirá na água da Penha
este instante imaturo.

Seu olhar parado é pleno
de coisas que passam
antes de passar
e ressuscitam
no tempo duplo
da exumação.

O que ele vê
vai existir na medida
em que nada existe de tocável
e por isto se chama
absoluto.

Viver é saudade
prévia.

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p. 595)

Na média dos museus, a documentação, por si, não é prioritária, provavelmente porque é invisível (ORNA & PETTITT *apud* FERREZ, 1991, p. 17).

Pensar o museu a partir de uma estrutura informacional é deslocar o foco museal do *objeto em si* para abrir o leque dos variados níveis de informação que o formam e o inserem no processo cultural.

Se para a museologia a inserção cultural do objeto museológico representa contribuir para o desenvolvimento de sua manutenção, pesquisa e comunicação enquanto herança natural e cultural, segundo Mensch, citando Waghburn (1989, p. 94) o corpo teórico museológico ganha consistência ao perceber a necessidade de registrar informação por outro meio que não seja pela mera preservação ou descrição do objeto.

Ora, o autor toca no ponto nevrálgico da estrutura informacional museológica, até porque a questão do registro da informação tem razoável tradição de insuficiência na museologia e na prática documental da maioria dos museus nacionais e estrangeiros. Ferrez (*op. cit.*, p. 18) corrobora a respeito enfatizando que o problema é aplicável não só ao Brasil, mas a muitos países.

Uma estrutura organizacional da informação museológica tem que obrigatoriamente avaliar os diversos planos informacionais e as variadas categorias documentais que exprimem e revestem o objeto museal. Todo evento informativo, na expressão de Belkin (1978, p. 80), pode ser considerado como uma estrutura resultante ou organização. Assim sendo, falar de organização é identificá-la com informação, e que, por sugestão do autor, “informação é o que é capaz de transformar estruturas”.

Retomando as categorias estruturais da informação museológica, já expostas, quais sejam: a informação estética como aquela não semântica, intraduzível e personalizada e a informação semântica, de natureza social, traduzível e comutável, é a partir desta última a possibilidade de se traçar um percurso na tentativa analítica de decompor os segmentos informacionais que determinam o processo museal.

Helena Ferrez (op. cit. p. 3), em sua significativa contribuição como cientista da informação voltada para museus, entende que “os objetos produzidos pelo homem são portadores de informações intrínsecas e extrínsecas que, para uma abordagem museológica, precisam ser identificadas”. As primeiras seriam aquelas deduzidas do próprio objeto a partir da análise de suas propriedades físicas. Enquanto que as segundas seriam obtidas de outras fontes que não o objeto. O importante desta colocação é que a autora relaciona contextos externos a fatores internos, de modo a formar uma base informacional através da qual o objeto pode ser mais bem dimensionado cultural e museologicamente.

A conjunção de uma base informacional é determinante para a configuração de uma estrutura documentária museológica consistente e referenciada. Para tanto, a documentação de acervos museológicos é, segundo Ferrez (op. cit, p. 2):

O conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a preservação e representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia).

O conceito de documentação vem se desdobrando à medida que é associado a atividades de disseminação do conhecimento, como uma experiência humana no tempo e no espaço. Ou ainda, quando é usado para indicar e descrever os processos da documentação, isto é, transferência e difusão do conhecimento, em perspectiva histórica e social a fim de possibilitar a divulgação e comunicação no campo da informação.

Para Seeger & Wersig (1983, p. 47), o processo de difusão do conhecimento, historicamente, pode ser analisado a partir dos termos “produção de conhecimento, necessidade de conhecimento e meio de comunicação”, cuja relação entre si determina sua forma de organização e sua considerável e progressiva mudança conceitual.

Os processos de transformação do conceito de documentação passam inicialmente pelo princípio técnico de reunir, organizar e difundir a informação contida em qualquer tipo de documento. Neste sentido, Paul Otlet (1934), teórico belga que organizou no início do século os princípios da Documentação,

reconhecia como documento uma unidade de informação correspondente a um conteúdo singular, estendido a monografia, manuscrito, livro, publicação periódica, estampa, selo, medalha, moeda, gravura, além de incluir peça de museu, monumentos, assim como o animal e o vegetal já classificados cientificamente.

O tratamento metodológico aplicado ao documento desenvolve-se a partir da elaboração das classificações bibliográficas. A concepção de Otlet (1934, p. 216) englobava a biblioteconomia, a arquivologia e a museologia como grandes áreas documentais¹. Em sentido amplo, a documentação preconizada pelo autor abrangia a biblioteca, o arquivo, o museu, a discoteca, a mapoteca, a filmoteca, o patrimônio histórico e artístico, desde que tombados, até aspectos documentais de parques zoobotânicos.

A produção do conhecimento sistematizada em uma bibliografia internacional torna-se por demais ampla, a ponto de Moles (1974, p. 289) observar que “uma teoria geral da documentação é em si mesma uma teoria da cultura”.

Nessa primeira etapa, a biblioteconomia e a documentação eram praticamente a mesma coisa; assim a evolução da estrutura documental se dá em circunstâncias históricas perfeitamente definidas, à medida que diferentes manifestações culturais desencadeiam novos produtos culturais.

O objeto, em contexto social e cultural, transfigura-se em documento. Se antes documento era texto, sua expansão alcança a produção material cultural, sendo pertinente acompanhar Samaran, citado por Le Goff (1992, p. 540), ao indicar: “há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou qualquer outra maneira” Tanto assim que para a UNESCO, documento é toda base de conhecimento fixada materialmente, suscetível de estudo, prova ou confronto (BRIET, 1951, p. 3).

Levando-se em conta a complexidade e a multiplicidade dos variados contextos de informação contidos no objeto museológico, a exigência do desenvolvimento de sistemas de informação museológica certamente apresentará aspectos complexos e múltiplos. Todavia, é forçoso não perder de vista o

universo globalizante de uma base informacional, cuja função é a geração, a disseminação e a transferência de informação.

Para a Ciência da Informação, o conceito de sistema envolve partes inter-relacionadas que forma um todo coerente, unitário. Bertalanffy (1976, p. 4), o estruturador da Teoria Geral de Sistemas, considera que “um sistema se define como um complexo de elementos em interação, interação essa de natureza ordenada (não fortuita)”. O princípio de interação é o que possibilita um relacionamento eficaz das fontes de informação com os usuários, tendo em vista o objetivo de atender às necessidades de demanda.

Em contexto sistêmico, pode-se acompanhar Mensch (1990, p. 59) ao propor três campos de interpretação básicos de informação a serem identificados e analisados: 1. as propriedades físicas do objeto, ou seja, sua descrição considerando a composição (material), a construção (técnica) e a morfologia (estrutura); 2. a função e significado, de caráter interpretativo, associando função e valor, significado simbólico e metafísico; 3. a gênese e a história do objeto, isto é, o processo pelo qual o objeto configura-se como tal e através da adição de novas camadas de informação.

O conteúdo analítico desta proposição enfatiza o contexto primário do objeto enquanto produção, uso e manutenção, assim como a sobreposição do contexto museológico que envolve preservação, pesquisa e comunicação.

Efetivamente, a museologia em sua prática documentária está distante de um tratamento sistêmico da informação, seja para configuração de suas áreas temáticas, seja na abordagem multidisciplinar que converge para seu campo fenomênico. Distante a ponto de se poder indagar das variações de sua representação documental e das relações esparsas de uma recuperação informacional agregadas ao conhecimento.

Mesmo apontando-se a *tradição* da museologia em se manter monossilábica, ou que seus parâmetros ou tópicos não tenham uma condensação suficiente e, mais, que até os estudos de fluxo da informação e produção de conhecimento no território museológico estejam incipientes, apesar desse mapeamento argumentativo, sempre será possível considerar que novas

transformações se processam a partir de renovadas relações e proximidades científicas e tecnológicas.

Ainda que esteja em estágio mais avançado em vários níveis de registro da informação, cabe uma referência à interessante experiência francesa no tocante às políticas de pesquisa científica, a partir da Ciência da Informação, relatada por Le Coadic, ao focar a questão dos resultados dos museus científicos tanto em nível do profissional como do público usuário:

Uma boa apresentação de ciência e tecnologia em museus, isto é, transferência de informação através de objetos, posters, fotografias, vídeos, conferências, livros, etiquetas, é uma das chaves do sucesso no problema do entendimento da ciência pelo público. (Le COADIC, 1992, p. 171)

Referindo-se a uma política para informação científica pública, isto é, vinculada a órgãos da administração pública, o autor amplia a idéia de que o “museu eletrônico não é uma visão futurista”, tanto que o uso de textos eletrônicos ou imagens digitalizadas, o uso de bancos de dados de imagens, a computadorização das coleções de museus franceses, e algumas instituições americanas representam os primeiros indicadores da introdução progressiva da tecnologia da informação no setor. E enfatiza que somente com incentivo à pesquisa, o profissional da informação poderá desenvolver programas que redimensionem o ambiente científico da informação (Le COADIC, op. cit. p. 176).

Certamente a interferência da tecnologia da informação na produção do conhecimento museológico provoca um novo interesse teórico. Não está distante a experiência bem sucedida das bibliotecas estruturadas em rede e, por extensão, os projetos de museus europeus articulados em rede² se anunciam como um *farol de popa* na escuridão isolada da museologia.

Essa digressão tecnoconceitual vem em reforço à idéia de que, mesmo ao se perceber alguma revitalização no panorama atual dos museus, o aproveitamento de experiências conceituais e práticas de outras áreas afins é sempre salutar e proveitosa. Mensch (1989, p. 9) chama a atenção para a necessidade de que seja formada uma base científica para a profissão de museólogo e identifica que os objetivos da museologia não incluem o estudo do

objeto como uma fonte de informação, sendo este domínio específico e de disciplinas referentes ao assunto, as quais desenvolvem seus próprios modelos de análise para este fim

Um dos pontos teóricos mais sedimentados pela Ciência da Informação, e por força proveitoso para a museologia, refere-se à *análise documentária*, definida por Cunha (1989, p. 40) como um conjunto de procedimentos efetuados com o fim de expressar o conteúdo de documentos, sob formas destinadas a facilitar a recuperação da informação.

Sua abordagem chama atenção para o fato de durante algum tempo, os métodos da AD terem sido considerados como operações empíricas de “bom senso”. Contudo, a passagem de um documento para um tipo de representação textual é uma operação semântica, isto é, provida de sentido. Ao atribuir uma ou mais palavras-chave destinadas a facilitar a recuperação da informação, o profissional não trabalha com “palavras neutras”, e sim com linguagem articulada de significado e de ideologia. A extração dos elementos informacionais ou indicadores semânticos evidencia a importância de se trabalhar com um conceito de análise de conteúdo sistêmico, consistente e de precisão (CUNHA, op. cit. p. 85).

O conjunto de significados que revestem o objeto museal exige uma estrutura de registros com possibilidade de dar conta de suas várias categorias sintáticas e relações semânticas. Dizendo de outra maneira, a representação da informação museológica constitui-se em uma das funções básicas de sistemas de informação a serem desenvolvidos. Para Saracevic (1970), a representação da informação significa o manejo conceitual do documento em alguma forma e estrutura o que, no mínimo, implica uma linguagem (natural, artificial, codificada, etc.) ou uma combinação de linguagens.

A representação da informação envolve-se diretamente com a representação do conhecimento de forma simbólica. Vickery indica que muitas técnicas diferentes utilizadas na representação do conhecimento têm sido desenvolvidas em cada campo, cujas variações são devidas às diferentes espécies de manipulação que devem ser realizadas. O conhecimento pode ser

representado por símbolos combinados de várias maneiras, sendo a mais familiar a linguagem natural, “um meio simbólico usado para expressar toda e qualquer espécie de conhecimento, para todo e qualquer propósito” (VICKERY, 1986, p. 146).

O tratamento documental, conceituado por Mikhailov (1980, p. 71), como parte das atividades de tratamento da informação implica a operação de *tradução* de um documento em termos documentários. Isto significa a estruturação de uma linguagem documentária cuja gramática corresponde a um conjunto de regras as quais expressam laços semânticos e sintáticos entre seus termos. Segundo Cintra (1983, p. 7), a *linguagem documentária* é linguagem “exatamente porque concretiza a capacidade simbólica do homem, através da organização de seus termos e regras em sistema próprio”.

Sua utilização cada vez mais ampla pela Ciência da Informação, Biblioteconomia, Arquivologia e áreas como História, Comunicação e Ciências Sociais, deve-se ao fato da linguagem documentária vir a suprir as dificuldades que a linguagem natural pode oferecer para operar com a descrição das categorias do documento. Dentre os entraves mais constantes encontram-se a sinonímia, a homonímia e a antonímia, geralmente de grande complexidade e fator desencadeante de imprecisão no sistema de recuperação da informação.

Para análise e tratamento da informação museológica, conseqüentemente sua representação e recuperação, as funções básicas têm que se integrar no que a Ciência da Informação conceitua *Sistema de Recuperação da Informação*, um conjunto de elementos interligados que interagem com objetivo comum. Sua principal meta é maximizar o uso da informação, baseando-se no que se refere a sua natureza, seu planejamento, seus componentes e avaliação de sua performance, no dizer de Saracevic (op. cit. p. XXIII).

Segundo Lancaster (1979, p. 9), um SRI eficiente pressupõe a existência de critérios e políticas de seleção, a qual, por sua vez, implica um conhecimento detalhado e exato da comunidade a que se dirige e à área a que se refere. Os estudos relativos ao comportamento da informação indicam orientações no sentido de se levar em conta na representação da informação o fenômeno da

relevância. Para Saracevic (1970), *relevância* é vista como uma medida da eficácia do contato entre uma fonte e uma destinação, num processo de comunicação. Tratando-se de sistema de informação em geral, a proposição básica é dar provisão de informação relevante ao usuário.

O conceito de relevância tem importância capital para a formulação da informação museológica na medida em que pressupõe ajustes seguros entre perguntas e respostas relevantes ao sistema, além de facilitar a correção da imprecisão documentária relativa à consistência da informação, em face de desenvolvimento de pesquisas e produção de conhecimento. Se a análise do comportamento relevante da informação é vital, a característica do tratamento da informação pode definir a precisão do sistema.

Dois aspectos conceituais revelam-se importantes nessa etapa do sistema: *exaustividade* e *especificidade*. Para Foskett (1973, p. 13), a exaustividade é a profundidade de análise de um documento, objetivando a indicação do assunto a ser especificado. E especificidade é o grau da exatidão com que os descritores utilizados representam o conteúdo temático do documento.

Sem o entendimento intrínseco, concreto, portanto, conceitual, do que seja a informação museológica, suas características e resultantes, a museologia e a prática museológica documentária tendem a enfrentar barreiras de comunicação, de intercâmbio entre as instituições museais e seus parceiros correlatos, mantendo-se isoladas de um contexto maior que interliga a literatura produzida na área museológica e a produção cultural contemporânea.

O feito de Ferrez & Bianchini (1987), ao elaborarem um “Thesaurus para acervos museológicos”, evidencia o grande distanciamento da museologia brasileira face aos avanços metodológicos relacionados à informação, assim como serve de alerta para o reduzido investimento tecnológico e conceitual da área nesse sentido. As autoras identificam que “os museus brasileiros encontram muitas dificuldades em se organizar como sistemas que devem ser, de informação, isto é, intermediários entre documentos/objetos e usuários” (FERREZ & BIANCHINI, 1987, p. XVI).

A literatura museológica internacional sinaliza para a mesma dificuldade, porém, em fase mais avançada de superação, até por conta de maiores recursos, principalmente no tocante à necessidade dos profissionais vinculados ou não aos museus terem acesso à totalidade da documentação escrita, ou seja, à literatura *de e sobre* as coleções museológicas.

Gastonguay (1983, p. 37), profissional do Arquivo Público do Canadá, identifica em importante artigo a dificuldade dos pesquisadores que têm que se dirigir às bibliotecas gerais e especializadas para encontrar toda sorte de informação desejada para levar à frente um trabalho de pesquisa ou mesmo uma curadoria de exposição. Fato que revela, além da completa dispersão informacional dos acervos, uma grande demanda de tempo e recursos. A fim de sanar esse problema, o governo canadense investiu maciçamente em projeto de implantação da “Corporação Nacional dos Museus”, cujos propósitos iam de “exibir os produtos da natureza e os trabalhos do homem, até um extensivo programa de descentralização e democratização da cultura”, no sentido de “assegurar a todos o acesso aos símbolos culturais”.

O trabalho envolveu seis áreas: uma rede de museus associados, centros de exibição nacionais, museus-móveis, o trem-museu, coleções e serviços especializados, em um total de cinquenta instituições, integrado em equipe multidisciplinar, sob a denominação de *Rede de Informação da Herança Canadense - (CHIN)*.

Em projeto de tal envergadura, iniciou-se por um amplo levantamento dos catálogos, modelos de documentação e inventários utilizados nas coleções pelos grandes museus, em sistema por amostragem, objetivando um planejamento de linguagens documentárias e a reunião completa dos dados das coleções. Em etapa mais avançada, a equipe constataria que “cada museu tem procedimento diferente para catalogar sua coleção e não existe vocabulário controlado”, assim sendo, o programa passaria a utilizar inicialmente categorias amplas para garantir a informação apropriada sobre certo item. Com resultados proveitosos, um dos pontos levantados pelo relatório final reconhece que “as pesquisas

baseadas em coleções só podem ser realizadas eficazmente se as coleções forem bem administradas” (GASTONGUAY, 1983, p. 37-44).

Igualmente significativo, o artigo de Reed & Sledge (1988, p. 221-231) dá um detalhado depoimento sobre as etapas de implantação do projeto “Sistema de Informação das Coleções”, envolvendo um grupo de sete museus de grandes coleções, ligados ao *Smithsonian Institution*, de Washington, com o objetivo de compreender e articular a informação necessária para apoiar as funções relacionadas às coleções.

O desenvolvimento do sistema, com o apoio do departamento de serviço de computação do instituto, inclui um projeto de Arquitetura de Informação, cuja metodologia produziria uma planta para a integração de todos os sistemas de informação do Instituto, tendo em vista a diversidade tipológica das coleções.

A primeira fase deteve-se na análise e identificação dos procedimentos já adotados em todos os níveis da administração dos acervos, desde os registros documentais até à política de aquisição e descarte das coleções.

A segunda etapa identificava a informação necessária e as relações entre os conjuntos de informação a fim de modelar uma estrutura de significados para toda a organização. Dentre as surpresas provocadas pela sistematização das informações, é importante destacar:

1. a Arquitetura de Informação produziu uma visão dos dados que é diferente em espécie mais do que em grau;
2. os grupos de dados lógicos da informação museológica relacionam os dados de novas maneiras, proporcionando flexibilidade aumentada e liberdade para refletir a complexidade da informação museológica;
3. a utilização de conceitos fornece a habilidade de associar um conceito a outro de maneira multidimensional;
4. a análise de dados proporciona um fórum para questionar políticas encontradas na catalogação de museu. O artigo finaliza com a constatação de que se a informação estiver bem estruturada e armazenada, poderá servir às várias necessidades da instituição (REED & SLEDGE , 1988, p. 231).

Outra experiência relevante é descrita por Allen (1988, p. 184), a respeito do “Projeto Prototípico de Museus”, envolvendo oito grandes museus americanos: J. Paul Museum; Solomon R. Guggenheim Museum; Museum of Modern Art (MoMA); Metropolitan Museum of Art; Museum of Fine Arts (MFA), Boston; National Gallery of Art; Art Museum, Princeton University; Hood Museum, Dartmouth College. O aspecto inovador do projeto é a estrutura de cooperação e intercâmbio no trabalho de bibliotecários e museólogos no desenvolvimento de sistemas de informação em História da Arte, a partir da metodologia biblioteconômica.

A equipe multidisciplinar³, formada por especialistas indicados pelos museus envolvidos, após várias reuniões definiu os objetivos do projeto:

1. estabelecer um formato de catalogação comum para pintura; 2. fornecer um catálogo partilhado das pinturas ocidentais; 3. construir uma base de dados dos artistas representados no catálogo. A certa altura do projeto, a equipe constatou situações interessantes sobre a prática museológica, tais como: que quantidades de informação compreensíveis precisam entrar sobre cada objeto; que a informação de museu é estática e imutável; e que os museólogos passam a maior parte do tempo respondendo perguntas de pesquisa.

Com o avanço dos trabalhos, a recomendação passaria a indicar: 1. identificar um número pequeno de campos de informação bem selecionados e consistentes; 2. escolher um sistema que possa oferecer aspectos de correção e manutenção dos dados, pois a informação sobre os objetos é dinâmica e mutável; 3. estruturar as funções de manuseio das coleções para racionalizar o trabalho de curadores e pesquisadores.

O sucesso do projeto só foi possível graças à troca de experiências entre museólogos e bibliotecários, principalmente numa tentativa de superar diferenças e partilhar resultados. As conclusões sobre os dados extraídos após a compilação de todo repertório dos museus envolvidos indicam que:

Quanto maior a consistência dentro de uma instituição em selecionar termos e aplicar convenções de catalogação, maior a possibilidade de uma recuperação de informação consistente num meio compartilhado. (ALLEN, 1988, p. 184).

O relato de procedimentos internacionais em lidar com a informação e, em especial, de estabelecer a informação museológica enquanto constitutivo da significação do objeto museal reforça a possibilidade de articulação entre informação e conhecimento, de comunicação e contexto. Além de conceitos, são saberes agregados por questões ampliadoras do valor cognitivo e comunicacional do acervo museológico.

Para fazer frente às estruturas informacionais intrínsecas e extrínsecas, semânticas ou estéticas do objeto museal, necessariamente, a experimentação de novos paradigmas metodológicos e a reformulação de outras variáveis tecnológicas pode ensejar demandas sociais e culturais que atuarão como reforço para o rompimento do eixo monolítico da sacralização e da ocultação.

A apreensão do conceito de informação museológica impõe-se quando se refletem sobre o aprimoramento profissional, base sem a qual não se obtém respaldo para postular novas políticas para o setor, maiores investimentos de pesquisa e desenvolvimento. Como afirma Rússio (1989, p. 10), a formação e a profissão de museólogo “serão tanto mais respeitadas quanto resultantes de uma convalidação social. Esse reconhecimento depende da ética, da eficiência e da ação de profissionais solidamente formados. Nenhuma formação é possível sem uma bagagem científica”.

Só assim pode-se ter a expectativa de que o museu venha a ser compreendido como instituição comunicativa, fonte de pesquisa científica e estética, transmissora de conhecimento e disseminadora de informação, significando que dessacralizar o signo museológico implica romper a estratégia do segredo e explicitar como sua lógica excludente se articula. Revelar o contexto cultural em sua dinâmica interativa, plural e multifacetada favorece o esforço de se perceber a possibilidade do museu gradativamente ser inserido na realidade social brasileira.

NOTAS

1. A obra de Paul Otlet (1868-1944), “*Traité de documentation. Le livre sur le livre: théorie et pratique*”, de 1934, é ainda hoje referencial importante na sistematização da documentação e dos princípios classificatórios bibliográficos que podem ser estendidos à prática museológica.

2. O conceito de *rede de informação* caracteriza-se por uma maior autonomia e menor hierarquia, apoiado pelo princípio de compartilhamento de recursos humanos, materiais ou intercâmbio. Diferentemente do conceito de sistema, cuja estrutura é verticalizada, de maior rigidez, mais adequado a unidades de uma mesma instituição. Ambos devem ter normas e procedimentos comuns para que não ocorram nem desintegração em sua filosofia nem comprometimento na cooperação (CUNHA, 1977, p. 35).

3. Da equipe que participou do *Projeto Prototípico de Museu*, descrito por Allen (1988, p. 180), além dos museólogos e bibliotecários, constavam historiadores de arte, programadores e analistas de sistemas, administradores, registradores, curadores e programadores de arte, num total de vinte e cinco profissionais trabalhando no projeto em períodos variados.

CONCLUSÃO

DISCURSO

Eternidade:
os morituros te saúdam.

Valeu a pena farejar-te
na traça dos livros
e nos chamados instantes inesquecíveis.

Agônico
em êxtase
em pânico
em paz
o mundo-de-cada-um dilata-se até as lindes
do acabamento perfeito.

Eternidade:
existe a palavra,
deixa-se possuir, na treva tensa.

Incomunicável
o que deciframos de ti
e nem a nós mesmos confessamos.

Teu sorriso não era de fraude.
Não cintilas como é costume dos astros.
Não és responsável pelo que bordam em tua corola
os passageiros da presiganga.

Eternidade,
os morituros te beijaram.

(ANDRADE, Carlos Drummond de, 1979, p. 406)

As técnicas do futuro terão a chave dos segredos do passado.
(DELOCHE, 1989, p. 55).

Pareceria inútil e ocioso cogitar que o museu perderia sua força de propulsão por atuar no segredo e se esconder no sagrado. São exatamente destes nichos psicossociais que a instituição museal parece recuperar e manter sua sustentação, ou recorrendo à poesia popular, “agoniza mas não morre”¹.

Abrigo das Musas, sua permanência reforça certa identificação com Krónos, o devorador, que ao mutilar torna-se ele próprio fonte de vida. A questão museu atravessa o tempo, um *khrónos* simbólico, e se materializa no imaginário como um precipício do qual o homem se aproxima para não morrer.

Por vezes, poder-se-ia acompanhar o eco das vozes que apontam o museu como o epicentro da morte da cultura. De outra feita, talvez fosse mais sereno observar que sonhos, fantasias, símbolos e ritos, materializados nos objetos museológicos em interação ativa e criativa fortalecem a formação de um certo tipo de *self cultural*, em expressão psicanalítica. Valorizando essa interação do consciente e do inconsciente coletivo, percebe-se que o *tesouro* cultural não alcança a todos, nem a todos é dado elucidar seu enigma. Por isso mesmo seja possível concluir que o museu - entre o sagrado e o segredo - trabalha na ordem da sedução.

Sedução mais forte que o real e que a exclusão social, aliada da ilusão. Com um pendor para a fabulação, o museu reverencia perenemente suas Musas para que seu poder de sedução não se mostre frágil e reversível. Como alerta Baudrillard (1991, p. 92), “seduzir é desviar os outros de sua verdade. Ser seduzido é ser desviado de sua verdade”.

Se a sedução se faz acompanhar das aparências, por esta trilha pode-se compreender a dificuldade da realidade museal em lidar com outro que não o seu próprio discurso, ao considerar que além do sagrado e do segredo outros níveis discursivos fizessem sentido para muitos. A sacralização e a ocultação são qualificativos iniciáticos, por isso sedutores, daquilo que deve ser velado, mas não revelado; do que pode ser dito, porém não repartido. O sagrado e o segredo

são redutores da comunicação e da informação, enquanto princípio pluralista do prazer estético e do saber cultural.

Aproximando o museu da comunicação e da informação, os entendimentos a respeito da evolução da espécie humana em se comunicar são prelúdios de questões críticas para a compreensão a partir do pressuposto que grandes modificações ocorrem na capacidade de compartilhar significados. Saber, em sentido socrático, é poder definir, é perceber a essência das coisas para não permanecer na opinião².

Se o museu, em sua comunicação, transforma as categorias informacionais dos objetos em símbolos abstratos, codificações redutoras, a dispersão perceptiva volatiliza a apreensão cognitiva.

Recolocar McLuhan (1970, p. 196) nesta dissertação é compreender que o homem, com o advento da imprensa, passa a obter a maior parte de suas informações através da visão da leitura e das palavras. A imprensa transforma os sons em símbolos abstratos. O desaparecimento do homem oral é o advento do homem visual. Por ilação, o museu seria um dos últimos redutos desse homem visual, que se supõe poder receber a mensagem estética, silenciosa e significativa, e deve estar apto para a fruição da mensagem semântica, articulada e lógica, da produção cultural recolhida e exposta no museu.

O relacionamento entre linguagem, significado e realidade estimula não só o compartilhamento de significado, como possibilita a interação simbólica, em conceito sociológico. As convenções de linguagem que vinculam significado às palavras têm papel relevante no comportamento social. Por extensão, no compartilhamento da informação museológica cujos processos cognitivos habilitam o indivíduo a recolher, armazenar, interpretar, apreender e recuperar para posteriores decisões. DeFleur (1993, p. 57) percebe que:

Os componentes cognitivos da organização mental de determinado indivíduo são produtos de suas anteriores experiências de aprendizagem, que podem ter sido deliberadas ou acidentais, sociais ou solitárias.

Sem dúvida, a partir de determinada expectativa individual, nem sempre as respostas informacionais ou comunicacionais são satisfatórias. Berger (1992, p.

107) alerta que “em quase todas as situações sociais existem pressões poderosas para garantir que as respostas sejam as adequadas”.

O museu, como instituição processadora dos *construtus* culturais ou, na designação de Stocking Jr. (1985, p. 5), “a cultura material em sentido econômico literal, ‘propriedade’ cultural” é um produto da evolução social. Seu distanciamento sacralizado vem sendo mascarado “em complexo de rentabilidade econômica”, como acontece freqüentemente nos museus euro-americanos, no dizer de Desvallées (1992, p. 20).

Distanciamento este que poderá começar a ser fragmentado a partir do momento em que a museologia tomar posição nitidamente a favor de:

Abolir a distância entre o público e o conteúdo do museu, restituí-lo ao público tornando perceptível para uns, deixá-lo ao seu alcance não privado de seu gozo para outros (DESVALLÉES, op. cit. p. 19).

Para não perder de vista a devolução do bem cultural à comunidade, idéia tão cara a Aloísio Magalhães³ (1985) , sua atenção liga-se a um conceito de desenvolvimento harmonioso e uma interação reflexiva para que políticas econômicas e tecnológicas possam inserir os bens culturais como alternativa de sedimentação social. A compreensão dos processos comunicacionais como fator dinâmico da estrutura social e o entendimento das potencialidades informacionais do saber cultural são importantes para que o museu faça um movimento no sentido de democratização a seu acesso.

É sempre bom lembrar que o desvendamento da sacralização gera conhecimento, ou uma epistemologia museológica. O museu, mantendo-se polarizado na contingência de ser, tal como o palácio de Hades, envolto em escuridão silencioso e esquecido, ou em luta para alcançar a entrada do Olimpo, morada de suas Musas, local em que a luminosidade do saber é compartilhada, reforça sua construção no imaginário social de uma vastidão intocável. Permanecendo por longo período um lugar de contemplação, almejando o nível de transmissão de conhecimento, o museu coexiste também com uma variante ligada ao espetáculo visual.

Há que se considerar, por exemplo, as críticas feitas por Lévi-Strauss (1988), à concepção e desenvolvimento do projeto de implantar em uma estação

ferroviária o Musée d'Orsay⁴. O antropólogo enfatiza que a disposição interna das obras procura sistematicamente a ruptura com o local, “tão especial com sua nave, as vidraças e as cúpulas de Lalaux”, ao invés de buscar uma harmonia que, mesmo de gêneros e períodos diferentes, não seria difícil de obter. E constata que “neste mundo sem coerência arquitetônica, onde as rupturas brutais, realizadas arbitrariamente, impedem qualquer intimidade com as obras, muitas coisas são irreversíveis” (LÉVI-STRAUSS, 1988, p. 159-162).

A proposição deste estudo, da prática museológica levar em conta conceitos já sedimentados na Ciência da Informação e áreas afins, constitui-se em uma expectativa de perceber que a diversidade informacional do objeto museológico pode ter um tratamento potencializador ou, como prefere Saracevic, desenvolver “uma complexidade organizada”. Neste enfoque, cabe acompanhar o autor ao discernir que muitas vezes a Ciência da Informação é confundida com a tecnologia da informação:

Ciência da Informação não está interessada na tecnologia da informação (*hardware* ou *software*) por si, nem é um computador, por exemplo, de interesse direto; contudo, a utilização e os efeitos da tecnologia da informação, especialmente os computadores propõem muitos problemas interessantes e altamente complexos para os cientistas da informação (SARACEVIC, op. cit. p. XX).

Com efeito, a amplificação informacional museológica pode recolocar enquanto questão o acesso aos acervos não só por meios expositivos, museográficos, mas, sobretudo, como um processo de aquisição de conhecimento e reconhecimento, tematizados em condições históricas, sociais e culturais para serem convertidos e restaurados para fortalecimento da identidade cultural.

Se o museu se mantiver em dimensão temporal acrônica, invariável, como o tempo transfigurado em espaço, encontrar-se-á em dificuldades para percorrer os caminhos de um tempo real, múltiplo. Na renúncia à ação enquanto *memória do futuro* distancia-se da possibilidade de assegurar uma interação reflexiva.

O museu é por natureza um espaço de simulação, isto é, de extrapolação do passado e do presente no futuro, e é assim que se deve compreender o artifício que neles reina (...) O museu retomando a vida, torna-se um espaço artificial e fictício, um lugar de questionamento. (DELOCHE, 1989, p. 57-58).

Um futuro que se anuncia de mecanismos aplicados de forma a que se possa vislumbrar, tal como Prometeu e Epimeteu⁵, ao mesmo tempo, executando tanto as funções projetivas de imaginação criadora como as funções executivas de ação transformadora (CARNEIRO LEÃO, 1987, p. 7).

Ao pensar que se está iniciando um novo século, século que exigirá ações enérgicas e decisivas, desejar que o museu se coloque como um dos pilares culturais é um desafio. Se houver vontade política e movimento reflexivo talvez se possa ver a instituição museal sair de sua torre de marfim e alcançar “a praça que é do povo, como o céu é do condor”, para todos e de todos.

NOTAS

1. Samba de Néelson Sargento, “Agoniza, mas não morre”, gravado por Beth Carvalho com muito sucesso, tornou-se uma referência obrigatória de estudiosos da MPB e de sambistas ao comentarem a descaracterização da música popular.
2. O encontro de Sócrates com Fedro é narrado por Platão na obra *Diálogos*. Diz o mestre: “A maioria dos homens não nota, entretanto, que ignora a essência das coisas. Isso não os impede de acreditar erroneamente que a conhecem; segue-se daí que no começo de uma pesquisa não definem as suas opiniões” (PLATÃO, s.d., p. 142).
3. Aloísio Magalhães (1927-1982), artista plástico, pioneiro da comunicação visual no Brasil, fundador do CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural -, secretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criador da Fundação Nacional Pró-Memória implantou amplo projeto de preservação de bens culturais. Seus trabalhos institucionais, palestras e debates tinham como ponto crucial a questão da devolução do bem cultural ao seu legítimo dono: o povo.
4. O *Musée d’Orsay*, criado por decreto em 1978, é inaugurado em 1986, no prédio que funcionara como estação ferroviária. Seu amplo espaço foi programado para abrigar as obras impressionistas do Museu *Jeu de Paume*, as pinturas e esculturas de artistas ligados aos vários movimentos modernistas do fim do século XIX e início do XX. Ver sobre o tema: ARANTES, Otilia. B.F. Os novos museus. *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, v. 31, p. 16-169, out. 1991.
5. Prometeu, o previdente, aquele que vê antes, e Epimeteu, o imprevidente, o que vê o acontecido (BRANDÃO, 1993, p. 168).

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina R.M. Os museus enquanto sistema: por uma revisão da contribuição de Gustavo Barroso. In: IDEÓLOGOS do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro: Secretaria da Cultura/PR, Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1991. p. 91-98. (Cadernos de Debate, 1).

_____. *Sangue, nobreza e política no templo dos imortais*. Um estudo antropológico da Coleção Miguel Calmon no Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, 1990. 346f. Diss. (Mestr. Antropologia Social) - Museu Nacional, UFRJ.

_____. Tradição e modernidade: o Museu Histórico Nacional e seu acervo. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da Presidência da República/Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, v. 3, p. 13-37, out. 1990.

ADORNO, Theodor W. Valéry Proust Museum. In: _____. *Prisms*. Massachusetts: The Mit Press, 1982. p. 175-185.

ALHO, Cleber J. R. A descoberta dos museus. *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 73, p. 40-45, jun. 1991.

ALLEN, Nancy S. The museum prototype project: a view from the library. *Library Trends*, Illinois, v. 37, n. 2, p. 175-193, 1988.

ALMINO, João. *A idade do presente: tempo, autonomia e representação na política*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

. _____. *O segredo e a informação: ética e política no espaço público*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

AMORIM, Paulo Marcos de. Instituição. In: ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo; Rio de Janeiro: Encyclopædia Britannica do Brasil, 1976. v. 12. p. 6138-6141.

ANÁLISE Documentária: a análise da síntese. Brasília: IBICT, 1987. 135p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979.

ARANTES, Antônio Augusto. A preservação de bens culturais como prática social. *Revista de Museologia*, São Paulo: Instituto de Museologia de São Paulo/FESP, v. 1, n. 1, p. 7-11, 1989.

ARANTES, Antônio Augusto (Org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ARANTES, Otília B.F. Os novos museus. *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, v.31, p.161-169, out.1991.

ARAUJO, Marcelo Mattos, BRUNO, Maria Cristina O. Museus em uma sociedade de classes. In: COLÓQUIO SOBRE MUSEUS E A REPÚBLICA. São Paulo, 6-8 jun. 1989. *Trabalhos apresentados*. São Paulo, Museu da Casa Brasileira, 1989. 5p.

ARJONA, Martha. Museo y cultura. In: MUSEOLOGIA y Patrimonio: críticas y perspectivas. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura/PNUD-UNESCO, 1980. p. 15-17.

_____. *Patrimonio cultural y identidad*. Habana: Letras Cubanas, 1986.

BACHELAR, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAPTISTA, Antônio Carlos, CASTRO. Ana Lúcia S. de. *Museu Histórico Nacional: um sistema de informação?* Rio de Janeiro, 1991, 35p. Trabalho apresentado à disciplina Informação e Sociedade, da Prof^a Regina Marteleto, para o curso de Mestrado em Ciência da Informação, ECO/UFRJ.

BARBOSA, Francisco de Assis. MARQUES, J. Museus. In: ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo; Rio de Janeiro: Enciclopædia Britannica do Brasil, 1976. v. 15. p. 7942-7959.

BARBUY, Heloisa. Uma nova visão do passado. [Entrevista com a museóloga francesa Mathilde Bellaigine sobre a nova museologia e o futuro dos ecomuseus.] *Memória*, São Paulo: Eletropaulo, v. 5, n. 19, p. 74-77, jul./dez. 1993.

BARRETO, Aldo de Albuquerque. A formação de recursos humanos para otimizar a indústria da produção do conhecimento no Brasil. *Ciência da Informação*, Brasília: IBICT, v. 19, n. 2, p. 113-116. jun/dez. 1990.

_____. O conhecimento do setor de informação: condição básica para o seu planejamento. *Revista de Biblioteconomia de Brasília*, Brasília: UNB, v. 16, n. 1, p. 55-64, 1988.

_____. A questão da informação. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo: Revista Fundação SEADE, v. 8, n. 4, p. 3-8, out.-dez. 1994.

BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*, 1. 2. ed. Rio de Janeiro: MNH, 1951.

BARTHES, Roland. Semântica do objeto. In: _____. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 171-180.

- _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BASTIDE, Roger (Org.). *Usos e sentidos do termo 'estrutura'*. São Paulo: HERDER/EDUSP, 1971.
- BAUDRILLARD, Jean. *As estratégias fatais*. Lisboa: Estampa, 1991. (Coleção Margens, 8).
- _____. A moral dos objetos: função-signo e lógica de classe. In: SEMIOLOGIA dos objetos. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972. p. 42-87. (Novas Perspectivas em Comunicação, 4).
- _____. *Da sedução*. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- _____. *Para uma crítica da economia política do signo*. Lisboa: Edições 70, 1981. (Coleção Arte e Comunicação, 9)
- _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água/ Antropos, 1991.
- _____. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BAZIN, Germain. *Le temp des musées*. Liège, BE: Desoer, 1967. (Collection l'Art Temoin).
- BÉGIN, Elaine. Les musées: un secteur a considerer en science l'information. *Reflexions Archivistiques*, n 2, p. 3-10, dec. 1988.
- BELKIN, Nicholas J. Progress in documentation concepts for Information Science. *Journal of Documentation*, London, v. 34, n. 1, p. 55-85, Mar. 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras Escolhidas, 1).
- BERGER, Peter L., LUCKMANN, Thomas. *A construção da realidade: tratado de Sociologia*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.
- BERGER, Peter L., *Perspectivas sociológicas: uma visão humanística*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BERTALANFY, Ludwig von. *Teoria dos sistemas*. Rio de Janeiro: FGV, 1976.

BETTLELHEIM, Bruno. As crianças e os museus. In:_____. *A Viena de Freud e outros*. Rio de Janeiro: Campus, 1991. p. 137-144.

BOHADANA, Estrella. *Mito-imagem: o corpo e a palavra*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990. (Diagrama, 20).

_____. *Sobre deuses e poetas: dança da palavra e da imagem*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

BORKO, H. Information Science: What is it? *American Documentation*, v. 9, n. 1, p. 3-5, 1968.

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Reflexões sobre a arte*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série Fundamentos, 8).

_____. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras/SMCSP, 1992. p. 19-32.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 2.ed. São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1987.

BOUDON, Raymond. *A ideologia*. São Paulo: Ática, 1990.

BOUGNOUX, Daniel. *Introdução às ciências da informação e da comunicação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain. *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. 10. ed. Paris: De Minuit, 1961. (Collection Le Sens Commun).

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos, 20).

_____. *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983. (Grandes Artistas Sociais, 39).

_____. *Questões de Sociologia*. São Paulo: Marco Zero, 1983.

BRADFORD, S.C. *Documentação*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1973.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. 3v.

BRIET, Suzanne. *Qu'est-ce que la docummentation*. Paris [s.ed.] 1951

BRUMANA, Fernando G. *Antropologia dos sentidos: introdução às idéias de Marcel Mauss*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Série Primeiros Vãos, 18).

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da Mitologia*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

CADERNOS MUSEOLÓGICOS. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da Presidência da República/Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, v. 1, n. 1-2, 1989; v. 2, n. 3, 1990.

CALABRESE, Omar. Semiótica y museo. In: MUSEOLOGÍA y Patrimonio Cultural: críticas y perspectivas. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura/PNUD-UNESCO, 1980. p. 63-65.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Problemas de lingüística descritiva*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1969.

_____. *Princípios de lingüística geral*. 4.ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1970.

CAMERON, Duncan F. Le musée: temple ou forum. In: DESVALLÉES, André (Org.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle museologie*. Mâcon, FR: Édition W./M.N.E.S., 1992, v.1. p. 77-85.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A missão artística francesa e seus discípulos: 1816-1840*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983. (História da Pintura Brasileira no século XIX, 2).

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir dela modernidad*. México: Grijalbo/Conselho Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

_____. Políticas culturais na América Latina. *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, v. 2, n. 2, p. 39-51, jul. 1983.

. _____. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio: cidade*, Rio de Janeiro: IPHAN, n.23, p.94-115, 1994.

CARPEAUX, Otto Maria. Encyclopédie. In: ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo/Rio de Janeiro: Encyclopædia Britannica do Brasil, 1976. v. 8. p. 3823-3824.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Teatro de sombras: a política imperial*. São Paulo: Vértice/IUPERJ, 1988.

CASTILHO, Ana Maria Coelho de. Estudos para quatro estações: procura de alternativas para museus de pequenas comunidades. Rio de Janeiro, 1985. 135 p. Diss. (Mestr. Com.) -ECO/UFRJ.

CASTONGUAY, Denis et al. Information and communications technology serving the needs of Canada's museum curators and researchers. *Information Services & Uses*, North-Holland, v. 3, p. 29-47, 1983.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto, 1*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (Coleção Rumos da Cultura Moderna, 53).

CHAGAS, Mário de Souza. O objeto de pesquisa no caso dos museus. *Ciências em Museus*, Belém: CNPq, v.2, p.41-45, 1990.

CHASTEL, André. La notion de patrimoine. In: NORA, Pierre (Org.). *Les lieux des mémoires: La nation, 2*. Paris: Gallimard, 1984. p.405-450. (Bibliothèque Illustrée des Histoires).

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 33. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, 13).

CINTRA, Ana Maria Marques. Elementos de lingüística para estudos de indexação. *Ciência da Informação*, Brasília: IBICT, v.18, n.1, p.5-12, 1983.

_____. Estratégias de leitura em documentação. In: ANÁLISE Documentária: a análise da síntese. Brasília: IBICT, 1987. p. 29-38.

CLAIR, Jean. La fin des musées. In: DESVALLÉES, André (Org.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon, FR: Édition W./M.N.E.S., 1992, v.1. p.139-143.

CLIFFORD, James. *The predicament of culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

COMUNICAÇÕES E ARTES, São Paulo: ECA/USP, v. 14, n. 22, 1989.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

CRIMP, Douglas. On the Museum's ruins. In: FOSTER, Hal (Ed.) *The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1985. p. 43-56.

CUNHA, Leila G.C. da. Sistemas e redes de informação. *Ciência da Informação*, Brasília: IBICT, v. 6, n. 1, p. 35-43, 1977.

DATTA, Suman. A organização de conceitos para recuperação da informação. *Ciência da Informação*, Brasília: IBICT, v. 6, n. 1, p. 17-28, 1977.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DeFLEUR, Melvin, BALL-ROKEACH, Sandra. *Teorias de comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

DELOCHE, Bernard. *Museologica: contradictions et logique du musées*. 10.ed. rev. cor. Mâcon, FR: Édition W./M.N.E.S., 1989.

DERVIN, Brenda. Information as an user construct: the relevance of perceives information needs to synthesis and interpretation. In: KNOWLEDGE structure and use: implication for synthesis and interpretation. [s.l.] Temple University Press, 1983. p. 220-284.

DERVIN, Brenda, NILAN, Michael. Information needs and uses. *Annual Review of Information Science and Technology - ARIST*, USA, v. 21, p. 3-33, 1986.

DESVALLÉES, André. Présentation. In: DESVALLÉES, André (Org.) *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*, v.1. Mâcon, FR: Édition W./M.N.E.S., 1992, v.1. p.15-39.

DOUGLAS, Mary. *How institutions think*. Syracuse: Syracuse University Press, 1986.

DUNCAN, Carol, WALLACH, Alan. The museum of modern art as late capitalist ritual: an iconographic analysis. *Marxist Perspectives*, v.1, n.4, p.28-51, 1978.

DURKHEIM, Émile. *Éléments d'une theorie sociale*. Paris: De Minuit, 1975. (Textes, 1).

DUSOULIER, Nathalie. Orientação dos novos serviços de documentação: novas técnicas, problemas futuros. *Ciência da Informação*, Brasília: IBICT, v. 5, n. 1/2, p. 71-76, 1976.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

_____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo; Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1976.

ELLIS, Davis. *New horizons in information retrieval*. London: Library Association, 1990.

ENCICLOPÉDIA Eunandi. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. v.1: Memória e História.

ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS, 1. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte, Anais 1992. 441 p.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 5. ed. Porto Alegre: Globo, 1979. 2v.

FERNANDES, Neusa, SANTOS, Fausto Henrique dos. *Bibliografia Museológica*. 2. ed. Rio de Janeiro [s.ed.] 1994.

FERREZ, Helena. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: FÓRUM NORDETINO DE MUSEU, 4. Recife, 13/17, out. 1991. *Trabalhos apresentados*. Recife, IBPC/ Fundação Joaquim Nabuco, 1991. 20p.

FERREZ, Helena (Org.). *Manual de catalogação: pintura, escultura, desenho e gravura*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da Presidência da República/IBPC/MNBA, 1992.

FERREZ, Helena Dodd, BIANCHINI, Maria Helena S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória /Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987. 2 v. (Série Técnica, 1).

FIGUEIREDO, Laura Maria de. O conceito de relevância e suas implicações. *Ciência da Informação*, Brasília: IBICT, v. 6, n. 2, p. 75-78, 1977.

FIGUEIREDO, Luiz Cláudio. *A invenção do psicólogo: 4 séculos de subjetivação 1500-1900*. São Paulo: EDUC/Escuta, 1992.

FOSKETT, A. C. *A abordagem temática da informação*. São Paulo: Polígono, 1973.

FOSTER, Hal (Ed.) Postmodernism. In:_____. *The anti-aesthetic: essay on postmodern culture*. Washington: Bay Press, 1985. p. IX-XVI.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. The order of discourse . In: SHAPIRO, Michael (Ed.). *Languages and Politics*. Oxford: B. Blackwell, 1984. p.108-138.

_____. *Vigiar e punir*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

FREIRE, Gilberto. *Cultura e museus*. Recife: FUNDARPE, 1985. 32p.

FREITAG, Barbara. *A teoria crítica: ontem e hoje*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FREUD, Sigmund. *Psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

FREUND, Julien. *Sociologia de Max Weber*. Rio de Janeiro: Forense, 1970.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIDENS, Anthony. *A constituição da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: UNESP/Paz e Terra, 1990.

GIRAUDY, Danièle, BOULHET, Henri. *O museu e a vida*. Rio de Janeiro; MINC SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1990.

GLUSBERG, Jorge. *Museos fríos y calientes*. Buenos Aires: Complejo Cultural Museo de Telecomunicaciones, 1983. (Série Arte y Comunicaciones).

GOFFMAN, E. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1961.

GÓMEZ, María Nélide Gonzáles de. A Ciência da Informação e a científica tecnologia: dos estoques às redes... In: ENCONTRO REGIONAL DE MINAS GERAIS DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PROFESSORES DE HISTÓRIA, 9 *Trabalhos apresentados*. 12p. Juiz de Fora: ANPUH - Núcleo Regional de Minas Gerais, 25 out. 1994 a.

_____. Informação e conhecimento. *Ciência da Informação*, Brasília: IBICT, v. 3, n. 2, p. 107-114. 1984.

_____. O objeto de estudo da Ciência da Informação: paradoxos e desafios. *Ciência da Informação*, Brasília: IBICT, v. 19, n. 2, p. 117-122, jul./dez. 1990.

_____. O papel do conhecimento e da informação nas políticas ocidentais. *Ciência da Informação*, Brasília: IBICT, v. 16, n. 2, p. 157-167, jul./dez.1987.

_____. Questões de interdisciplinaridade da Ciência da Informação e seus impactos no desenvolvimento de base de dados bibliográficos. *Relatório parcial de*

pesquisa: projeto atualização da Base de Dados em Ciência da Informação do IBICT. Rio de Janeiro: IBICT/CNPq - ECO/UFRJ, 1994b.

GONÇALVES, José Reginaldo. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: problema dos patrimônios nacionais. *Estudos Históricos: identidade nacional*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v.1, n.2, p. 264-275, 1988.

GROSSMANN, Martin. O anti-museu. *Comunicação e Artes*, São Paulo: ECA/USP, v.15, n.24, set/dez. 1990.

GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

HABERMAS, Jürgen. Modernity: an incomplete project. In: FOSTER, Hal (Ed.). *The anti-aesthetics: essay on postmodern culture*. Washington: Bay Press, 1985. p. 3-15.

_____. *Técnica e ciência como 'ideologia'*. Lisboa: Edições 70, 1985. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 3).

HALBWALCHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALLORAN, James D. Information and communication: information is the answer but what is the question? *Journal of Information Science*. North-Holland, v. 7, p. 159-167, Dec. 1983.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1968.

HEINICH, Nathalie. Martiriológico da arte moderna: Van Gogh e a irrupção da falta. *Sociologia: problemas e práticas*. Lisboa, v. 9, p. 191-206, 1991.

HERREMAN, Yani. El museo, la exhibición y la comunicación: algunas reflexiones. In: LA INVESTIGACIÓN del educador de museos: comunicaciones. Barcelona: ICOM/CECA, 1985. p. 170-175.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos impérios*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

HOBSBAWM, Eric, RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. (Coleção Pensamento Crítico, 55).

HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.159-204.

HORTA, Maria de Lourdes P. Teatro da Memória. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico*, Rio de Janeiro: IPHAN, v. 22, p. 1 58-162, 1987.

ILARI, Rodolfo, GERALDI, João W. *Semântica*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios, 22).

JEUDY, Henri-Pierre. L'ironie des mémoires collectives. *La Communication: élément structurant du culturel*, Paris: Quaderni, n. 22, p. 147-157, 1994.

_____. *Memórias do social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

KALENBERG, Angel. El público y el museo. In: MUSEOLOGÍA y Patrimonio: críticas y perspectivas. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura / PNUD-UNESCO, 1980. p. 67-72.

KERRIOU, Miriam Arroyo de. Museu, patrimônio e cultura: reflexões sobre a experiência mexicana. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CIDADANIA. *Anais*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1990. p. 89-99.

KIENTZ, Albert. *Comunicação de massa: análise de conteúdo*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

KINAD, John. Le musée de voïsinage, catalyseur de l'évolutin sociale. In: DESVALLÉE, André (Org.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle museologie*. Mâcon, FR: Édition: W./M.N.E.S., 1992, v. 1. p. 109-118.

KOHUT, Heinz. *Self e narcisismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

LACLOTTE, Michel. O projeto do Museu d'Orsay. *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 20, p. 148-162, mar. 1988.

LACOUTURE, Felipe. Museología: problemas y perspectivas en América Latina. In: MUSEOLOGÍA y Patrimonio: Críticas y perspectivas. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura / PNUD-UNESCO, 1980. p. 49-56.

LANCASTER, F.W. *Information retrieval systems: characteristics, testing and evaluation*. 2. ed. New York: Wiley, 1979.

LAPASSADE, Georges, LOURRAU, René. *Chaves da Sociologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. (Coleção Chaves da Cultura Atual, 1).

LEÃO, Emmanuel Carneiro. Os desafios da informação. In: _____. et al. *A máquina e seu avesso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987. p. 3-23.

_____. [Entrevista] In: CASTILHO, Ana Maria Coelho de. *Estudo para quatro estações: procura de alternativas para museus de pequenas comunidades*. Rio de Janeiro, 1985. Diss. (Mestr. Com.) - ECO/UFRJ. p. 93-105.

Le LE COADIC, Yves-François. A science policy for scientific information. *Journal of Information*, North-Holland, v.18, p.171-177, 1992.

Le GOFF, Jacques, NORA, Pierre (Org.). *História: novos problemas, 1*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

Le GOFF, Jacques. Memória. In:_____. (Org.). *Enciclopédia Einaudi: Memória - História*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. p. 11-50

_____. *História e memória*. 2.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992. (Coleção Repertórios).

_____. *Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no ocidente*. Lisboa: Estampa, 1980 (Imprensa Universitária, 14).

LEIGH-BROWNE, Frederick S. Prefácio. In: ENCICLOPÉDIA dos Museus: Museu Britânico - Londres. São Paulo: Melhoramentos, 1967. p. 11-15.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Aula Inaugural. In: ZALUAR, Alba (Org.). *Desvendando máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 211-222.

_____. Orsay: a moldura e as obras. *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 20, p. 159-162, mar.1988.

LODY, Raul. Etnia e estética: em torno do discurso do objeto. *Comunicado Aberto*, Rio de Janeiro, v. 20, p. 1-8, mai. 1994.

LOPES, José Leite. Tempo = espaço = matéria. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras/SMCSP, 1992 p. 167-176.

LORAU, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras/ SMCSP, 1992. p. 57-70.

LOURAU, René. A análise institucional. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975.

LUMBRERAS, Luis Guillermo Salcedo. Museos nacionais. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS NACIONAIS: PERFIL E PERSPECTIVAS, 1. Rio de Janeiro, 20/24 jun. 1988. *Trabalhos apresentados*. Rio de Janeiro, SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA 1988. p. 25-38.

_____. Museo, cultura y ideologia. In: *Museología y Patrimonio: críticas y perspectivas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura / PNUD-UNESCO, 1980, p.15-17.

LYOTARD, Jean-François. *O Inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1989.

_____. *O pós-moderno*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1990.

LYYTINEN, Kalle J., KLEIN, Heinz K. The critical theory of Habermas as a basis for a theory of information systems. In: RESEARCH Methods in Information Systems. North-Holland [s. ed.] 1985. p. 219-231.

MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: FNPM, 1985.

MAIO, Eluíza, GROSSI, Victor. *Novas técnicas de organização do patrimônio museológico*. Porto Alegre: S.C.P., 1994.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Uma teoria científica da cultura*. 3. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Lausanne: Albert Skira, 1947.

MARIN, Louis. La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin. *Communication*, v.15, p. 186-209, 1970.

MARTINDALE, Don. *La teoria sociologica: naturaleza y escuelas*. Madrid: Aguilar, 1968.

MAUSS, Marcel. *Ouvres, 1. Les fonction sociales du sacré*. Paris: De Minuit, 1968. (Collection Le Sens Commun).

McLUHAM, Marshall. *Os meios de comunicação: como extensões do homem*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

MEADOWS, A.J. Theory in Informayion Science. *Journal of Information Science*, UK: Elsevier, v. 16, p. 59-63, 1990.

MELO NETO, João Cabral de. O museu de tudo. In: _____. *Museu de tudo e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 269. (Poesias Completas 2)

MENEZES, Ulpiano B. de. *Museu e Universidade: a especificidade do museu*. São Paulo: USP/Curso de Prática de Museu, 1980. Mimeo.

_____. O patrimônio cultural entre o público e o privado. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CIDADANIA. *Anais*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1990. p. 189-194.

MENSCH, Peter van. Metodologia da museologia e treinamento profissional. *Cadernos Museológicos*. Rio de Janeiro: Secretaria da Presidência da República/IBPC, v.3, p.57-66, out. 1990.

_____. *O objeto de estudo da museologia*. Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF, 1994.

MENSCH, Peter van et al. *Professionalising the museums*. Amsterdam: AHA Books, 1989. (Discours, 2)

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MICELI, Sérgio (Org.). *A história das Ciências Sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice, 1988. v. 1.

MIKHAILOV, A.I., GILJAREVSKIJ, R.S. *Curso introdutório sobre informação/documentação*. Moscou: UNESCO/FID, 1971.

_____. Estrutura e principais propriedades da informação científica. In: CIÊNCIA da Informação ou Informática? Rio de Janeiro: Calunga, 1980. p. 70-89.

MILLS, Carl Wright. Conseqüências metodológicas da Sociologia do Conhecimento. In: BERTELLI, Antônio et al. *Sociologia do Conhecimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1974. p.

_____. *A imaginação sociológica*. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

_____. *Situated actions and vocabularies of motives*. In: LANGUAGE and Politics. Oxford: Basil Blackwell, 1984. p.13-24.

MOLES. Abraham A. Doutrinas sobre comunicação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 234- 238.

_____. Objeto e Comunicação. In: _____. et al. *Semiologia dos objetos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972. p.9-14. (Novas Perspectivas em Comunicação, 4)

_____. Uma problemática da arte contemporânea. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, v. 19-20, p. 42-50. 1969.

_____. *Sociodinâmica da cultura*. São Paulo: Perspectiva/USP, 1974. (Estudos, 15).

_____. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. (Biblioteca Tempo Universitário, 14).

_____. Teoría informacional de la percepción. In: GUÉROULT, Marcial (Org.). *El concepto de información en la ciencia contemporánea*. 2. ed. México: Siglo XXI, 1970. p. 140-162. [Coloquios de Raymont]

_____. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. 8.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990. v.1: Neurose

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1980.

MTAVIK, Lázsló. La collection d'objets d'art: musées et société. *Museum*, Paris: UNESCO/ICOM, v.35, n.4, p.255-257. 1983.

O MUNDO dos Museus. *Galeria dos Ofícios de Florença*. Madrid; Buenos Aires; México: Codex, 1966. 74p.

MUSEOLOGIA y Patrimonio Cultural: críticas y perspectivas. Cursos Regionales de Capacitación 1979/80, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura - Proyecto Regional de Patrimonio Cultural; PNUD / UNESCO SECAB, 1980.

NICLIN, Keith. Pillage et restitution: à propos de la région de Cross River, Nigéria. *Museum*, Paris: UNESCO/ICOM, v. 33, n. 4, p. 259-260.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire: la problématique des Lieux. In: NORA, Pierre (Org.). *Les Lieux des Mémoires*. Paris: Gallimard, 1984. v. 1: La République. (Bibliothèque Illustrée des Histoires).

_____. Between Memory and History : les lieux des mémoires. *Representations*, California, n. 26, p. 7-25, 1989.

NORMAS mínimas para la conservación de los bienes culturales. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1987.

NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras /SMCSP, 1992.

NOVAES, Adauto (Coord.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras/FUNARTE, 1987.

NOVELLE, Michel. *Ideologia e mentalidade*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da Arte*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos, 38)

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Seja moderno, seja conservador. *Estudos Históricos: identidade nacional*, Rio de Janeiro: Cpdoc/FGV, v.2, p.310-316, 1988.

OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de. Museu: memória e acervo. *Comunicações e Artes*, São Paulo: USP/ECA, v. 22, p. 77-82, nov. 1989.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992. (Coleção Repertórios).

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. São Paulo: Campus, 1992.

_____. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis,RJ: Vozes, 1978.

OTLET, Paul. *Traité de Documentation: le livre sur le livre - théorie et pratique*. Bruxelas: Mundareneum, 1934

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1992.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

PACHECO, Leila M. S. *Informação e contexto: uma análise arqueológica*. Rio de Janeiro, 1991. 116f. Diss. (Mestr. Ci. Inf.) ECO/UFRJ - IBICT/CNPq

PEARCE, Susan M. *Museums, objects and collections*. Washington: Smithsonian Institute Press, 1993.

PELLEGRINO, Maria Clara. Silêncio, silêncios. In: PERCURSOS na história da psicanálise. Rio de Janeiro: Taurus, 1988. p. 175-198.

PERESTRELLO, Marialzira. *Encontros: Psicanálise &*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Série Analytica).

PESSANHA, José Américo Motta. A retórica dos museus. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1988. Idéias. p.8.

_____. O sono e a vigília. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/SMCSP, 1992. p. 33-56.

PIERSON, Donald (Org.). *Estudos de organização social*. São Paulo: Martins, 1946.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem e comunicação*. 10.ed. São Paulo: Cultrix , 1991.

PINTO, Virgílio Noya. *Comunicação e cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.

PLATÃO. Fedro. In: _____. *Diálogos: Mênon, Fedro*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]. p. 132-183.

POLLAK, Michel. Memória e esquecimento. *Estudos Históricos: memória*. Rio de Janeiro: Cpdoc/FGV, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

POMIAN, Krzystof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi: Memória - História. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

POPPER, Karl. *Lógica das Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. (Biblioteca Tempo Universitário, 50).

PRIESTLEY, J.B. *El hombre y el tiempo*. Madrid: Aguilar, 1969.

RAFFESTIN, Claude. Por uma geografia do poder. São Paulo: Ática, 1993.

REED, Patricia Ann, SLEDGE, Jane. Thinking about museum information. *Library Trends*, Illinois, v. 37, n. 2, p. 220-231, 1988.

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, v. 83, 1918.

REVISTA DE MUSEOLOGIA, São Paulo: Instituto de Museologia de São Paulo/FESP, v. 1, n. 1, 1989.

RIBEIRO JR., João. *O que é positivismo*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, 72).

RICHTIE, David. Shannon and Weaver: unravelling the paradox of information. *Communication Research*, v. 13, n. 2, p. 278-298, Apr. 1986.

RODRIGUES, Jaime. A entropia e a negüentropia. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 19/20, p. 79-89, 1968.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

RÚSSIO, Waldisa. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro: Coordenação Geral de Acervos Museológicos/Fundação Nacional Pró-Memória/IBPC, v. 2, n. 3, p. 72-79, 1989.

_____. Existe um passado museológico brasileiro? *O Estado de São Paulo*, São Paulo, abr. 1979. Suplemento Cultural, p. 2.

_____. Os museus e a criança brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, dez. 1979. Suplemento Cultural, n. 163, p. 2.

_____. Museu, museologia, museólogos e formação. *Revista de Museologia*, São Paulo: Instituto de Museologia de São Paulo / FESP, v. 1, n. 1, p. 7-11, 1989.

_____. Texto III. In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense/CONDEPHAAT, 1984. p. 59-78.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões. De Magistro (do mestre)*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores, VI).

SANTOS, Laymert Garcia dos. O tempo mítico hoje. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras/SMCSP, 1992. p. 191-200.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. *História, tempo e memória: um estudo a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, 1989. 179 p. Diss. (Mestr. Sociologia). IUPERJ.

_____. Objetos, memória e história. Observação e análise de um museu histórico brasileiro. *DADOS - Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro: IUPERJ; Rio Fundo, v. 35, n. 2, p. 194-216, 1992.

SARACEVIC, Tefco. *Information Science: origin, evolution and relations*. 1991. (preprint).

_____. *Introduction to Information Science*. New York: R.R. Bowker, 1970.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. O nascimento dos museus (1870-1910). In: MICELI, Sérgio (Org.). *A história das Ciências Sociais no Brasil*, 1. São Paulo: Vértice, 1989. p. 20-71.

SCHWARTZMAN, Simon. *Formação da comunidade científica no Brasil*. São Paulo: Nacional; Rio de Janeiro: FINEP, 1979.

SEERGER, Thomas, WERSIG, Gernot. Information science education between 'documentalization' and 'informatization'. *Education for Information*, North-Holland, v. 1, p. 45-47, 1983.

SEGAL, Hanna. *Sonho, fantasia e arte*. Rio de Janeiro: Imago: 1991.

SERRES, Michel. *Hermes: uma filosofia das ciências*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

SHERA, J.H. Sobre a Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação. In: *CIÊNCIA da Informação ou Informática?* Rio de Janeiro: Calunga, 1980. p. 80-105.

SODRÉ, Muniz. Como olhar a imagem. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, v.19-20, p.144-147, 1969.

_____. *O monopólio da fala*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

_____. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SOLA, Tomislav. Concepto y naturaleza de la museologia. *Museum*, Paris: UNESCO/ICOM, v. 39, n. 1, p. 45-49, 1987 [Traduzido del servo-croata].

_____. Contribuição para uma possível definição de museologia. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro: Coordenação Geral de Acervos Museológicos/Fundação Nacional Pró-Memória, v. 2, n. 3, p. 73-78, out. 1990.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, 182).

SUMNER, William G. On the mores. In: THEORIES of society. New York: Free, 1965. p. 1037-1046.

_____. *What social classes owe each other?* New York: Harper and Brothers, 1883.

SVNONIOUS, Elaine. Indexal contextual contents. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE PESQUISA DE CLASSIFICAÇÃO, 4. 1982. Augsburg. *Proceedings*. Universal classification, I: subject analysis and ordering systems. Frankfurt: Index Verlag, 1982. p. 125-138.

SZAMOSI, Gésa. *Tempo e espaço: as dimensões gêmeas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Debates: literatura, 14).

VARAGNAC, André (Org.). *O homem antes da escrita*. Rio de Janeiro: Cosmos, 1963.

VARINE-BOHAN, Hugues de. Passado, presente e futuro dos museus. In: OS MUSEUS no mundo. Rio de Janeiro: Salvat, 1979. (Biblioteca Salvat de Grandes Temas).

_____. Quelques problèmes. Vot et viol des culture: un aspect de la degradation des termes de l'échange culturel entre les nation. *Museum*, Paris: UNESCO/ICOM, v. 35, n. 3, p. 152-158. 1983.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos*. Figuração do outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgó. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

VIALETTE, Alexandre. L'anti-musée ou le musée des musées. In: DESVALLÉES, André (Org.). *Vague*. Mâcon, FR: Édition W./M.N.E.S., 1992. v. 1. p. 41-48.

VICKERY, B.C. Knowledge representation: a brief review. *Journal of Documentation*, v. 42, n. 3, p. 145-159, Sep. 1986.

WERSIG, Gernot, NEVELING, Ulrich. The phenomena of interest to Information Science. *The Information Scientist*, v.9, n.4, p.127-140, Dec. 1975.

_____. Information Science: the study of postmodern knowledge usage. *Information Processing Management*. Great Britain, v. 29, n. 2, p. 229-239, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WHITROW, G. J. *O tempo na história: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. (Coleção Ciência e Cultura).