

Sob a direção de
André DESVALLÉES
e François MAIRESSE

Conceitos-chave de museologia



Conceitos-chave de Museologia

Conceitos-chave de Museologia

André Desvallées e François Mairesse Editores
Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury Tradução e comentários

São Paulo

Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus
Conselho Internacional de Museus
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Secretaria de Estado da Cultura

2013

C744 **Conceitos-chave de Museologia/André Desvallées e François Mairesse, editores; Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura, 2013.**

100 p.

Com a colaboração de: Philippe Dubé, Nicole Gesché-Koning, André Gob, Bruno Brulon Soares, Wan Chen Chang, Marília Xavier Cury, Blondine Desbiolles, Jan Dolak, Jennifer Harris, Francisca Hernández Hernández, Diana Lima, Pedro Mendes, Lynn Maranda, Mónica Risnicoff de Gorgas, Anita Shah, Graciela Weisinger, Anna Leshchenko.

ISBN 978-85-8256-025-9

1. Museologia. I. Desvallés, André II. Mairesse, François. III. Soares, Bruno Brulon. IV. Cury, Marília Xavier.

Conceitos-chave de Museologia

André Desvallées e François Mairesse
Editores

Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury
Tradução e comentários

2013



Com os apoios de

Musée Royal de Mariemont

www.musee-mariemont.be



Comitê Internacional para Museologia do ICOM



Comitê Nacional Português do ICOM



Fotos da capa:

- © Auckland Museum, Nova Zelândia
- © Pinacoteca do Estado de São Paulo (Eugenio Vieira), Brasil
- © National Heritage Board, Singapura
- © Museu da Língua Portuguesa (Eugenio Vieira), Brasil

© Armand Colin, 2010

ISBN: 978-2-200-25396-7 (edição francesa)

ISBN: 978-85-8256-025-9 (edição brasileira)

COMITÊ DE REDAÇÃO

François Mairesse, André Desvallées, Bernard Deloche, Serge Chaumier, Martin Schärer, Reymond Montpetit, Yves Bergeron, Noémie Drouguet, Jean Davallon.

Com a colaboração de:

Philippe Dubé, Nicole Gesché-Koning, André Gob, Bruno Brulon Soares, Wan Chen Chang, Marília Xavier Cury, Blondine Desbiolles, Jan Dolak, Jennifer Harris, Francisca Hernández Hernández, Diana Lima, Pedro Mendes, Lynn Maranda, Mónica Risnicoff de Gorgas, Anita Shah, Graciela Weisinger, Anna Leshchenko (que contribuíram ativamente com o Simpósio do ICOFOM dedicado a este tema, em 2009, ou leram este documento).

APRESENTAÇÃO

A Secretaria de Estado da Cultura fica muito honrada em apoiar a publicação *Conceitos-chave de Museologia* em português. Trata-se de uma importante iniciativa do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, que colaborará para o compartilhamento e a comunicação de conhecimento sobre a teoria museológica para a comunidade museal brasileira.

O debate no campo museológico no Brasil e no exterior tem se intensificado extraordinariamente, acompanhando as incessantes transformações e a visibilidade crescente dos nossos museus. Nesse contexto, é muito oportuna a disponibilização de uma ferramenta de referência para profissionais de museus e estudantes de museologia, que contribua para a reflexão teórica e crítica sobre o mundo dos museus.

A mobilização resultante da realização da 23^a Conferência Geral do ICOM no Rio de Janeiro também define um momento apropriado para o lançamento dessa publicação, agora traduzida para o português. O excelente trabalho dos tradutores possibilitará não apenas o importante acesso àqueles que não leem em outras línguas, mas também o referenciamento para o contexto cultural e social brasileiro.

O Estado de São Paulo é um significativo recorte desse diversificado panorama museológico brasileiro. Além dos dezoito museus pertencentes à Secretaria de Estado da Cultura – dentre eles a Pinacoteca do

Estado de São Paulo, parceira desta iniciativa – , o estado abriga mais de quatrocentas instituições museológicas, públicas e privadas, distribuídas em quase duzentas cidades paulistas. A diversidade, a riqueza e os desafios que cercam esse patrimônio reiteram a necessidade premente de reflexão sobre os processos museais e a importância desta publicação.

Agradecemos, mais uma vez, o convite do ICOM Brasil, a parceria da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a dedicação dos tradutores e a todos que estiveram envolvidos nesse significativo processo, que culminou nesta tradução.

Marcelo Mattos Araujo
Secretário de Estado da Cultura de São Paulo

MUSEOLOGIA E SEUS CONCEITOS NA LÍNGUA PORTUGUESA

O Comitê Brasileiro do ICOM, em parceria com o ICOM Portugal, tem buscado traduzir para o português importantes edições do ICOM e de seus comitês internacionais, visando a ampliar o acesso de leitores de língua portuguesa a conteúdos de interesse no campo da museologia.

A ideia de viabilizar a edição em português de *Conceitos-chave de Museologia*, publicado originalmente em outros idiomas pelo ICOFOM, ganhou força a partir da definição do Brasil como sede da 23ª Conferência Geral do ICOM, realizada em 2013, no Rio de Janeiro. O então presidente do ICOM Brasil, Carlos Roberto Brandão, convidou Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury – dois museólogos brasileiros que atuam junto ao ICOFOM e que haviam participado de processos relacionados à edição original do livro –, que logo aceitaram o desafio de traduzir o texto para o português, voluntariamente. Agradecemos portanto aos colegas brasileiros pelo árduo trabalho realizado, que certamente muito contribuirá para a disseminação desse conteúdo para toda a comunidade museológica lusófona.

Como em outras ocasiões, contamos com a ativa participação do ICOM Portugal, por meio das colegas Marta Lourenço, Graça Filipe e Paula Menino Homem, o que possibilitou a realização de uma edição adequada aos vários países de língua portuguesa. Assim, a tradução proposta pelos colegas brasileiros ganhou inclusões de novos termos

específicos e exaustivas revisões, tanto no Brasil como em Portugal, salvaguardando as nuances e regras gramaticais próprias dos países envolvidos. Somos gratos portanto ao ICOM Portugal pela parceria nesta edição e aos colegas portugueses que a ela se dedicaram.

Registramos um agradecimento muito especial à vice-presidente do ICOM Brasil, Adriana Mortara Almeida, que coordenou esta publicação em português e orquestrou todos os contatos bilaterais entre os colegas brasileiros e portugueses, assim como as demais tratativas institucionais e editoriais necessárias para sua viabilização.

Destacamos ainda o apoio da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, por meio de sua Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico, bem como à Pinacoteca do Estado, por tornarem viável este projeto editorial. Este livro integra o conjunto de ações de apoio do Governo do Estado de São Paulo ao ICOM Brasil, por ocasião da 23ª Conferência Geral do ICOM, que abrangeu ainda a realização, em São Paulo, do importante seminário pós-conferência – o Diálogo Sul-Sul de Museus – e do intenso programa de estágios de colegas africanos e latino-americanos em museus paulistas. Agradecemos ao Secretário da Cultura Marcelo Araújo, às equipes da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e Pinacoteca do Estado por esse significativo apoio.

Maria Ignez Mantovani Franco
Presidente do ICOM Brasil

PRÓLOGO

O desenvolvimento de normas profissionais é um dos objetivos centrais do ICOM, particularmente no que concerne ao avanço, ao compartilhamento¹ e à comunicação de conhecimento para a ampla comunidade museal do mundo, mas também para aqueles que desenvolvem políticas em relação ao trabalho em museus, aos responsáveis pelos aspectos legais e sociais da profissão, bem como para aqueles aos quais o museu é dirigido e dos quais se espera que participem e se beneficiem do trabalho realizado nestas instituições. Lançado em 1993, sob a supervisão de André Desvallées, e com a colaboração de François Mairesse a partir de 2005, o *Dicionário de Museologia* é um trabalho monumental, que resulta de muitos anos de pesquisa, interrogação, análise, revisão e debate realizados pelo Comitê Internacional de Museologia do ICOM (ICOFOM), que se dedica particularmente ao processo de desenvolvimento de nossa compreensão da prática e da teoria dos museus e do trabalho realizado por essas instituições diariamente.

O papel, o desenvolvimento e a gestão dos museus modificaram-se enormemente nas últimas décadas. As instituições museais centraram-se cada vez mais nos visitantes, e alguns dos grandes museus estão-se voltando, com mais frequência, para os modelos de gestão empresarial em suas operações cotidianas. A profissão museal e seu meio transformaram-se inevitavelmente. Países como a China

¹ Em Portugal, partilha.

conheceram um aumento sem precedentes da presença de museus, mas há mudanças igualmente importantes acontecendo em espaços mais restritos, como, por exemplo, nos Pequenos Estados Insulares em Desenvolvimento (PEID). Estas transformações apaixonantes desencadeiam discrepâncias crescentes nas especificidades do trabalho em museus e nos cursos de formação entre diferentes culturas. Neste contexto, uma ferramenta de referência para profissionais de museus e estudantes de museologia é ainda mais essencial. Enquanto a publicação do ICOM e da UNESCO *Como Gerir um Museu: Manual Prático* forneceu aos profissionais de museus um manual básico para a atual prática museal, o *Dicionário de Museologia* deve ser visto como uma publicação correlata, fornecendo uma perspectiva complementar sobre a teoria museológica.

Ao mesmo tempo em que o ritmo de trabalho cotidiano impede a capacidade do campo museal de parar para refletir sobre seus fundamentos, há uma necessidade crescente de que os profissionais de todos os níveis forneçam respostas claras e compreensíveis àqueles que questionam a relevância do museu para a sociedade e seus cidadãos. A tarefa essencial do ICOFOM, integrada no seio do projeto do *Dicionário Enciclopédico*, oferece, assim, uma desconstrução e destilação estruturadas do conjunto de conceitos fundamentais que hoje sustentam nosso trabalho. Embora o *Dicionário* apresente uma visão predominantemente francófona da museologia, por razões de coerência linguística, as terminologias nele condensadas são compreendidas e/ou utilizadas por museólogos em diferentes culturas. A publicação, ainda que não exaustiva, sintetiza décadas do desenvolvimento do conhecimento a partir de uma investigação sistemática, tanto da epistemologia quanto da etimologia do museu, e oferece uma apresentação aprofundada dos conceitos primários da museologia atual, com uma visão pragmática elegante, que considera tanto as redundâncias históricas quanto as controvérsias atuais, investindo no crescimento e na expansão da profissão. O ICOFOM, os editores do *Dicionário* e seus autores trataram com sensibilidade, rigor, perspicácia e equilíbrio este trabalho de “definição” e de explicação

da instituição e de sua prática.

Como uma versão preliminar do *Dicionário Enciclopédico completo*², esta publicação foi produzida para oferecer ao maior público possível o acesso às transformações e à evolução dos vários termos que compõem a nossa linguagem museal, considerando a sua história e o seu sentido atual. De acordo com o espírito do ICOM, visando a promover a diversidade e a ampla inclusão, antecipa-se que, assim como ocorreu com o seu *Código de Ética para Museus*, esta publicação irá estimular um extenso debate e a colaboração para sua continuada revisão e atualização, ao invés de ser deixada nas estantes. A 22ª Conferência Geral do ICOM³, em Xangai, na China, marca, portanto, um início apropriado para esta valiosa ferramenta de referência em museologia. A reunião de profissionais de museus de todas as nacionalidades constitui precisamente o tipo de ocasião que dá origem a novas normas e instrumentos de referência como este, tanto para as gerações atuais quanto para as do futuro.

Alissandra Cummins
Presidente⁴
Conselho Internacional de Museus (ICOM)

2 DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011.

3 Realizada em 2010.

4 Presidente do ICOM na gestão 2004-2010.

PREFÁCIO

Desde as suas origens, em 1977, o ICOFOM, seguindo as linhas de pensamento do ICOM, considera que o seu principal objetivo aponta para a transformação da museologia em uma disciplina científica e acadêmica destinada ao desenvolvimento dos museus e da profissão museológica, por meio da investigação, do estudo e da difusão das principais correntes museológicas.

Surgiu assim, no seio do ICOFOM, um grupo de trabalho multidisciplinar, concentrado na análise crítica da terminologia museológica, que localiza as suas reflexões nos conceitos fundamentais da museologia. Durante quase vinte anos, este grupo, denominado de *Thesaurus*, produziu notáveis trabalhos científicos de investigação e síntese.

Convencidos hoje da necessidade de oferecer ao público um registro⁵ de termos museológicos que constitua um verdadeiro material de referência, decidimos, com o apoio do Conselho Internacional de Museus, tornar conhecida, em Xangai, durante a 22ª Conferência Geral do ICOM, a presente publicação – que inclui vinte e um artigos – como uma versão preliminar da publicação do *Dicionário de Museologia*.

Gostaríamos de destacar que esta publicação, fase introdutória de uma obra muito mais ampla, não pretende ser exaustiva, mas apenas possibilitar ao leitor distinguir entre os diferentes conceitos a que

5 Em Portugal, registo.

cada termo se refere, descobrindo novas conotações e suas relações com o campo museológico como um todo.

Hoje compreendemos que o Dr. Vиноš Sofka não trabalhava em vão quando, no início do ICOFOM, lutava para transformar este Comitê Internacional em uma tribuna de reflexão e de debate, capaz de alicerçar as bases teóricas de nossa disciplina. A bibliografia internacional resultante retrata fielmente a evolução do pensamento museológico no mundo há mais de trinta anos.

A partir da leitura dos artigos da presente publicação, fica evidente a necessidade de se renovar a reflexão sobre os fundamentos teóricos da museologia a partir de uma perspectiva plural e integradora, ancorada na riqueza conceitual de cada palavra. Os termos apresentados inicialmente constituem um exemplo claro do trabalho contínuo de um grupo de especialistas que foram capazes de compreender e valorizar a estrutura da linguagem – patrimônio⁶ cultural imaterial por excelência – e o alcance da terminologia museológica, que nos permite reconhecer até que ponto a teoria e a prática se encontram indissolivelmente ligadas.

Com o objetivo de afastar-se de caminhos já muito transitados, cada autor introduziu suas observações onde julgou necessário chamar a atenção sobre a característica específica de um termo. Não se trata de construir pontes nem de reconstruí-las, mas de encontrar outras concepções mais precisas, na busca de novos significados culturais que permitam enriquecer uma disciplina tão ampla como a museologia, destinada a afirmar o papel do museu e dos profissionais de museus no mundo inteiro.

É para mim uma honra e uma grande satisfação, como presidente do ICOFOM, apresentar esta publicação como uma versão preliminar do *Dicionário de Museologia*, obra que constituirá um marco na extensa bibliografia museológica produzida por membros do ICOFOM de diversas origens geográficas e disciplinares, unidos por um ideal comum.

Gostaria de expressar o meu mais sincero reconhecimento àqueles

6 Em Portugal, patrimônio.

que colaboraram generosamente, a partir de suas diferentes instâncias, tornando possível a realização destas obras fundamentais, que nos enchem de orgulho:

- ao ICOM, nosso organismo diretor, por ter entendido, por meio da sensibilidade de Julien Anfruns, seu Diretor Geral, a importância de um projeto que foi gerido silenciosamente através do tempo e que hoje pôde ser concretizado graças à sua intervenção;

- ao conselheiro permanente do ICOFOM, André Desvallées, mestre dos mestres, iniciador, artífice e força motora de um projeto que alcançou uma magnitude inesperada e merecida;

- a François Mairesse, que em plena juventude iniciou a sua trajetória no ICOFOM, aportando o seu talento como investigador e estudioso da museologia, enquanto coordenava com êxito as atividades do grupo *Thesaurus* e que, juntamente com André Desvallées, foi responsável pela presente publicação e pela preparação da primeira edição do *Dicionário de Museologia*;

- aos autores dos diferentes artigos, reconhecidos internacionalmente como especialistas em museologia e em suas respectivas disciplinas.

A todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, contribuíram para a concretização de um sonho que hoje começa a se converter em realidade, nosso mais sincero e respeitoso agradecimento.

Nelly Decarolis
Presidente do ICOFOM⁷

7 Gestão 2007-2010.

INTRODUÇÃO

O que é um museu? Como definir uma coleção? O que é uma instituição? O que abarca o termo “patrimônio”? Os profissionais de museus desenvolveram inevitavelmente, em função de seus conhecimentos e de sua experiência, respostas a estas questões centrais à sua atividade. É necessário retomá-las? Nós acreditamos que sim. O trabalho museal consiste em uma via de mão dupla entre a prática e a teoria, esta última sendo constantemente sacrificada às mil e uma solicitações do trabalho diário. Todavia, não se pode ignorar o fato de que a reflexão constitui um exercício estimulante, mas também fundamental para o desenvolvimento tanto pessoal quanto do mundo dos museus.

O objetivo do ICOM, em nível internacional e nas associações de museus nacionais ou regionais, é, justamente, o de desenvolver padrões e melhorar a qualidade da reflexão e dos serviços que o mundo museal oferece à sociedade, a partir do encontro entre profissionais. Mais de trinta comitês internacionais trabalham, cada um em seu setor, para esta reflexão coletiva, que tem como testemunhos as notáveis publicações. Mas como se articula este rico conjunto de reflexões sobre a conservação, as novas tecnologias, a educação, as casas históricas, a gestão, as profissões, etc.? Como se organiza o setor dos museus ou, de maneira mais geral, como se organiza aquele que podemos chamar de campo museal? É a este tipo de questões que o Comitê de Museologia do ICOM (ICOFOM) se dedica, desde a

sua criação em 1977, especialmente pelas suas publicações (*ICOFOM Study Series – ISS*⁸) que estão destinadas a inventariar e sintetizar a diversidade das opiniões em matéria de museologia. É neste contexto que o projeto de estabelecer um compêndio de *Conceitos-chave de Museologia*, sob a coordenação de André Desvallées, foi proposto em 1993 por Martin R. Schärer, então presidente do ICOFOM. A este aderiram, oito anos mais tarde, Norma Rusconi⁹ (que infelizmente faleceu em 2007) e François Mairesse. Ao longo dos anos, foi estabelecido um consenso para tentar apresentar, em cerca de vinte termos, um panorama da paisagem variada que oferece o campo museal. Este trabalho de reflexão adquiriu certa aceleração nos últimos anos. Diversas versões preliminares dos artigos foram redigidas (nos *ISS* e na revista *Publics et musées*, que depois se tornou *Culture et musées*). O que se propõe aqui é um resumo de cada um desses termos, apresentando de maneira condensada diferentes aspectos de cada um desses conceitos. Estes serão de fato abordados, de maneira claramente mais aprofundada, nos artigos que terão entre dez a trinta páginas cada um, em um dicionário de aproximadamente 400 termos, a ser publicado como *Dictionnaire de muséologie*.

Este trabalho se baseia em uma visão internacional do museu, mantido por numerosas trocas no seio do ICOFOM. Por razões de coerência linguística, os autores vêm de países francófonos: Bélgica, Canadá, França, Suíça. Eles são Yves Bergeron, Serge Chaumier, Jean Davallon, Bernard Deloche, André Desvallées, Noémie Drouguet, François Mairesse, Raymond Montpetit e Martin R. Schärer. Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada e amplamente debatida durante o 32o simpósio anual do ICOFOM, em Liège e Mariemont, em 2009.

Dois pontos merecem ser rapidamente discutidos aqui: a composição do Comitê de Redação e a escolha dos vinte e um termos.

8 Disponível em: <http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications/>.

9 A Profa. Norma Teresa Rusconi de Meyer foi diretora do Museu de História e Ciências Naturais, Bahia Blanca, Argentina, e ativa participante do ICOFOM e ICOFOM LAM. Sua contribuição encontra-se nas publicações desses comitês.

A francofonia museal no 'concerto' do ICOM

Por que razão se escolheu um comitê composto quase exclusivamente por francófonos? Muitas razões, que não são apenas práticas, explicam tal escolha. Sabemos que a ideia de um trabalho coletivo, internacional e perfeitamente harmonioso representa uma utopia, uma vez que nem todos compartilham de uma língua comum (científica ou não). Os comitês internacionais do ICOM conhecem bem essa situação, que, para evitar o risco de uma Babel, leva-os geralmente a privilegiar uma língua – o inglês, atualmente reconhecido como a *lingua franca* mundial. Naturalmente, essa escolha do menor denominador comum se opera para o benefício de alguns que a dominam perfeitamente, e, com frequência, em detrimento de muitos outros menos familiarizados com a língua de Shakespeare, que são forçados a se apresentar exclusivamente por meio de uma versão caricatural de seu pensamento. O uso de uma das três línguas oficiais do ICOM (o inglês, o francês ou o espanhol) se provaria inevitável, mas, então, qual delas escolher? A nacionalidade dos primeiros colaboradores, reunidos em torno de André Desvallées (que trabalhou durante um longo período com Georges Henri Rivière, primeiro diretor do ICOM), levou rapidamente à seleção do francês, mas outros argumentos colaboraram igualmente para tal escolha. A maior parte dos autores lê ao menos duas das línguas do ICOM, ainda que não as domine com perfeição. Embora se reconheça a riqueza das contribuições anglo-americanas para o campo museal, é preciso sublinhar o fato de que a maior parte de seus autores – com algumas exceções notórias, como as figuras emblemáticas de Patrick Boylan ou de Peter Davis – não leem nem o espanhol, nem o francês. A escolha do francês, ligada, como esperamos, a um bom conhecimento da literatura estrangeira, nos permite adotar, se não todas as contribuições no setor de museus, ao menos alguns de seus aspectos que, em geral, não são explorados, mas que são de extrema importância para o ICOM. Somos, entretanto, muito conscientes dos limites de nossas pesquisas e esperamos que este trabalho dê a outras equipes a ideia de apresentar, em sua própria língua (o alemão ou o italiano, entre outras), um olhar diferente sobre o campo museal.

Por outro lado, certo número de consequências ligadas à estruturação do pensamento resulta da escolha de uma língua – como ilustra uma comparação entre as definições do museu pelo ICOM, de 1974 e de 2007, a primeira originalmente pensada em francês, a segunda em inglês. Temos consciência de que essa obra não seria a mesma se houvesse sido escrita originalmente em espanhol, em inglês ou em alemão, tanto no nível de sua estrutura e na escolha dos termos, quanto do ponto de vista da perspectiva teórica adotada! Não surpreende ver que o maior número de guias práticos sobre os museus são escritos em inglês (como testemunha o excelente manual dirigido por Patrick Boylan, *Como Gerir um Museu: Manual Prático*¹⁰), enquanto que estes são muito mais raros na França ou nos antigos países do Leste Europeu, onde privilegiamos o ensaio e a reflexão teórica.

Seria, entretanto, muito caricatural dividir a literatura museal entre uma parte prática, estritamente anglo-americana, e uma parte teórica, mais próxima do pensamento latino: o número de ensaios teóricos redigidos por pensadores anglo-saxônicos¹¹ no campo museal condena totalmente tal visão. Permanece o fato de que certo número de diferenças existe, e diferenças sempre enriquecem o conhecimento e a apreciação. Nós tentamos levar em consideração esta perspectiva.

Finalmente, é importante saudar, pela escolha do francês, a memória do trabalho fundamental de teorização que foi conduzido por muitos anos pelos dois primeiros diretores franceses do ICOM, Georges Henri Rivière e Hugues de Varine, sem o qual uma grande parte do trabalho museal, tanto na Europa continental quanto na América ou na África, não poderia ser compreendido. Uma reflexão fundamental sobre o mundo dos museus não pode ignorar a sua história, do mesmo modo que é preciso lembrar que suas origens estão ancoradas no século do Iluminismo e que sua transformação (isto é, sua institucionalização) ocorreu no período da Revolução Francesa,

10 BOYLAN, P. (coord.). *Como Gerir um Museu: Manual Prático*. Paris: ICOM/Unesco, 2006. Disponível em: http://www.icom.org.br/Running%20a%20Museum_trad_pt.pdf. Acesso em: maio de 2012. (Nota dos Autores.)

11 Em Portugal, anglo-saxônicos.

mas também que as fundações teóricas, no contexto europeu, foram elaboradas do outro lado do muro de Berlim, a partir dos anos 1960, no momento em que o mundo ainda estava dividido em blocos antagônicos. Ainda que a ordem geopolítica tenha sido completamente transformada há quase um quarto de século, é importante que o setor museal não esqueça a sua história – o que seria um absurdo no caso de um instrumento transmissor de cultura para os públicos do presente e para as futuras gerações! Todavia, existe sempre o risco de uma memória curta que, da história dos museus, preserve apenas a maneira pela qual estas instituições devem ser geridas e os meios de atrair os visitantes.

Uma estrutura em constante evolução

Desde o início, o objetivo dos autores não foi o de escrever um tratado “definitivo” sobre o mundo dos museus, um sistema teórico ideal separado da realidade. A fórmula relativamente modesta de uma lista de vinte e um termos foi escolhida para tentar enfatizar uma reflexão contínua sobre o campo museal, com apenas estes marcos seletos. O leitor não se surpreenderá ao encontrar aqui alguns termos de uso comum que lhe são familiares, tais como “museu”, “coleção”, “patrimônio”, “público”, etc., nos quais esperamos que ele descubra certo número de sentidos ou de reflexões que lhe são menos familiares. Ele se surpreenderá, possivelmente, ao não encontrar alguns outros termos, como, por exemplo, o vocábulo “conservação”, que se vê inserido no verbete PRESERVAÇÃO. Neste termo, entretanto, nós não retomamos todo o investimento feito pelos membros do Comitê Internacional de Conservação (ICOM-CC), cujo trabalho se estende para muito além de nossas pretensões neste campo. Alguns outros termos, mais teóricos, parecerão, à primeira vista, mais exóticos para o profissional voltado para a prática em museus, entre eles: “museal”, “musealização”, “museologia”, etc. Nosso objetivo era, de certo modo, o de apresentar a visão mais aberta possível daquilo que se pode observar no mundo dos museus, compreendendo experiências numerosas, mais ou menos incomuns, suscetíveis de influenciar

consideravelmente o futuro dos museus em longo prazo – o que é o caso, notadamente, dos conceitos de museu virtual e de cibermuseu.

Começaremos indicando os limites desse trabalho: trata-se de propor uma reflexão teórica e crítica sobre o mundo dos museus em um sentido amplo – que está para além dos museus clássicos. Podemos certamente partir do *museu*, para tentar defini-lo. Está dito, na definição do ICOM, que se trata de uma *instituição* a serviço da *sociedade* e de seu desenvolvimento. O que significam estes dois termos fundamentais? Mas, acima de tudo – e as definições não respondem a esta pergunta –, por que os museus existem? Sabemos que o mundo dos museus está ligado à noção de *patrimônio*, mas vai, ainda, muito além disto. Como evocar este contexto mais amplo? Pelo conceito de *museal* (ou de campo museal), que é o campo teórico responsável por tratar deste questionamento, do mesmo modo em que a política é o campo da reflexão política. O questionamento crítico e teórico do campo museal é a *museologia*, enquanto que o seu aspecto prático é designado como *museografia*. Para cada um desses termos não existe apenas uma, mas várias definições que se transformaram com o passar do tempo. As diferentes interpretações de cada um desses termos são evocadas aqui.

O mundo dos museus evoluiu amplamente com o tempo, tanto do ponto de vista de suas funções quanto por sua materialidade e a dos principais elementos que sustentam o seu trabalho. Concretamente, o museu trabalha com os *objetos* que formam as *coleções*. O fator humano é evidentemente fundamental para se compreender o funcionamento dos museus, tanto no que concerne à equipe que atua no seio do museu – suas *profissões*, e sua relação com a *ética* – quanto ao *público* ou aos públicos aos quais o museu está destinado. Quais são as funções do museu? Ele desenvolve uma atividade que podemos descrever como um processo de *musealização* e de visualização. De maneira mais geral, falamos de funções museais que foram descritas de formas diferentes ao longo do tempo. Baseamo-nos em um dos modelos mais conhecidos, elaborado no final dos anos 1980 pela *Reinwardt Academie* de Amsterdam, que distingue três funções: a

preservação (que compreende a aquisição, a conservação e a gestão das coleções), a *pesquisa* e a *comunicação*. A comunicação, ela mesma, compreende a *educação* e a *exposição*, duas funções que são, sem dúvida, as mais visíveis do museu. Neste sentido, parece-nos que a função educativa cresceu suficientemente nas últimas décadas para que o termo *mediação* lhe seja acrescentado. Uma das maiores diferenças que se pode apontar entre o trabalho realizado anteriormente em museus e o dos últimos anos reside na importância que vem sendo dada à noção de *gestão*, de modo que, em razão de suas especificidades, somos levados a tratá-la como uma função do museu. O mesmo se percebe em relação à noção de *arquitetura* de museu, cuja importância crescente leva a uma transformação do conjunto de outras funções.

Como definir o museu? Pela abordagem conceitual (museu, patrimônio, instituição, sociedade, ética, museal), por meio da reflexão teórica e prática (museologia, museografia), por seu funcionamento (objeto, coleção, musealização), pelos seus atores (profissionais, público), ou pelas funções que decorrem de sua ação (preservação, pesquisa, comunicação, educação, exposição, mediação, gestão, arquitetura)? Diversos são os pontos de vista possíveis, sendo conveniente compará-los na tentativa de melhor compreender um fenômeno em pleno desenvolvimento, cujas transformações recentes não são indiferentes para ninguém.

No início dos anos 1980, o mundo dos museus conhecia uma onda de mudanças sem precedentes: por muito tempo considerados como lugares elitistas e distintos, os museus passaram a propôr uma espécie de *coming out*¹², evidenciando seu gosto por arquiteturas espetaculares, pelas grandes exposições chamativas e amplamente populares, e com a intenção de se tornarem parte de um determinado tipo de consumo. A popularidade do museu não foi negada, seu número pelo menos dobrou no espaço de pouco mais de uma geração, e os novos projetos de construção – de Xangai a Abu Dhabi, no limiar das mudanças geopolíticas que o futuro pronuncia – vêm se mostrando ainda mais impressionantes. Com efeito, uma geração depois, o campo museal

12 Expressão mantida como no original em francês.

ainda está em vias de se transformar: se o *homo turisticus* parece ter substituído o visitante como alvo principal do *marketing* dos museus, não podemos deixar de nos interrogar, todavia, sobre as perspectivas deste último. O mundo dos museus, como o conhecemos, ainda terá um futuro? A civilização material, cristalizada pelo museu, não está em vias de conhecer, ela mesma, mudanças radicais? Nós não pretendemos responder aqui a questões deste tipo, mas esperamos que aqueles que se interessam pelo futuro dos museus, ou, de maneira mais prática, pelo futuro de seu próprio estabelecimento, encontrem nestas páginas alguns elementos capazes de enriquecer a sua reflexão.

François Mairesse e André Desvallées

MUSEOLOGIA – UMA DISCIPLINA, MUITOS CONCEITOS, INÚMERAS APLICAÇÕES

CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRADUÇÃO DOS CONCEITOS-CHAVE DE MUSEOLOGIA

Uma tradução requer atenção e esta deve ser redobrada quando se trata de um texto conceitual com viés acadêmico, pois, no plano das ideias, inúmeras abordagens são possíveis, nos distintos contextos, considerando a origem de um dado artigo, onde a tradução se faz e onde ela deve fazer sentido. Fazer uma tradução é, portanto, encontrar o sentido dos termos entre os falantes de uma dada língua, e, no caso presente, entre os atores de um campo de conhecimento ainda em construção. No caso da tradução dos *Conceitos-chave de Museologia*, a dificuldade ampliou-se tendo em vista, além das questões inerentes à tradução de textos acadêmicos, o fato de a museologia ser uma disciplina em formação, em processo, como tantas vezes mencionado no âmbito do ICOFOM e do ICOM.

A museologia está se construindo como campo de conhecimento em distintas localidades – núcleos de formação e pesquisa em vários países – e instituições museais que constituem o universo de sua aplicação, instituições estas marcadas por seus contextos socioculturais. Ela vem ganhando importância e se renovando como uma (possível) ciência humana que ainda carece de maior precisão terminológica, para assim ser reconhecida nas interfaces com outras ciências – e esta é uma realidade tanto brasileira, como mundial.

O Comitê de Redação dos *Conceitos-chave de Museologia* levou em consideração a diversidade dos contextos culturais nos quais a museologia se faz e suas particularidades, de modo que na Introdução

os autores “jogam” com palavras usando o termo “francofonia” – ao se referirem à fala francesa – e “francófonos” – para cercar a origem de seus colaboradores: Bélgica, Canadá, França e Suíça. O comitê se explica mencionando, o que reconhecemos, a dificuldade de um trabalho desta envergadura com participantes de diversos países e com diferentes línguas maternas, mesmo considerando que as línguas oficiais do ICOM sejam três: inglês, francês e espanhol. Sem, contudo, conseguir se justificar, o comitê adotou um procedimento que, pragmaticamente falando, resultou na obra que ora apresentamos no contexto brasileiro e português. Um dos argumentos dos autores é que nem todos falam todas as línguas oficiais do ICOM (nem todos falam espanhol, por exemplo, ou, talvez, nem todos falem francês, como eventualmente gostariam), como se o problema fosse esse e como se a realidade dos atores que compõem o ICOM fosse simples. O que queremos dizer é que o texto original em francês, que aqui nós traduzimos para o português, representa uma “francovisão” que, na tradução, nos gerou alguns pontos de hesitação, resultantes da distância cultural que enfrentamos. Dessa forma, gostaríamos de registrar¹³ o nosso mais profundo respeito pelos nossos colegas e pelo árduo trabalho que realizam, do mesmo modo que manifestamos o nosso compromisso com o que realizamos no Brasil há décadas. Nesse sentido, recorreremos muitas vezes a extensas notas de rodapé – que aqui nos abstermos de identificar uma a uma como “Nota dos Tradutores”, pois todas o são, com exceção de uma identificada como “Nota dos Autores” –, com a preocupação de que o leitor fosse informado de que há outras visões e que, no Brasil, construímos uma museologia alicerçada e situada cultural e socialmente. Também nos preocupamos que esta publicação fosse um referencial para ser usado criticamente, evitando-se meras repetições de termos que, como procuramos dizer, correspondem à visão de um outro contexto.

Dessa forma, convidamos os leitores a uma leitura crítica, refletindo sobre seus museus e sobre a melhor maneira de participar dos processos museais, da mesma forma que queremos estimular os

13 Em Portugal, registrar.

estudantes e pesquisadores a se debruçarem sobre a difícil tarefa, mas extremamente necessária, de conceituação e definição de termos que ajudem ao desenvolvimento da museologia.

Bruno Brulon Soares
Museólogo
Vice-presidente do ICOFOM

Marilia Xavier Cury
Museóloga
Docente em Museologia, Museu de Arqueologia e Etnologia,
Universidade de São Paulo

A

ARQUITETURA

s. f. – Equivalente em francês: *architecture*; inglês: *architecture*; espanhol: *arquitectura*; alemão: *Architektur*; italiano: *architettura*.

A arquitetura (museal) define-se como a arte de conceber, de projetar e de construir um espaço destinado a abrigar as funções específicas de um museu e, mais particularmente, as de uma exposição, da conservação preventiva e ativa, do estudo, da gestão e do acolhimento de visitantes.

Desde a invenção do museu moderno, a partir do final do século XVIII e início do XIX, e, paralelamente, a partir da reconversão de antigos prédios patrimoniais, desenvolveu-se uma arquitetura específica que, especialmente pelas suas exposições temporárias ou de longa duração¹⁴, vincula-se às condições de preservação, de pesquisa e de comunicação das coleções. Esta arquitetura ficou evidente tanto nas primeiras construções desse tipo quanto nas mais contemporâneas. O vocabulário arquitetônico condicio-

nou, ele mesmo, o desenvolvimento da noção de museu. Assim, a forma do templo com cúpula e fachada com pórtico colunado impôs-se ao mesmo tempo em que se impôs a da galeria, concebida como um dos principais modelos para os museus de Belas Artes, e que deu origem, por extensão, aos termos *galerie*, *galleria*, *Galerie* e *gallery*, respectivamente na França, na Itália, na Alemanha e nos países anglo-americanos.

Ainda que a forma das construções museais tenha, geralmente, se centrado na salvaguarda das coleções, ela evoluiu na medida em que se desenvolveram novas funções. Deste modo, pela busca de soluções para uma melhor iluminação das exposições (Soufflot e Brébion, 1778; J.-B. Le Brun, 1787¹⁵), para a melhor distribuição das coleções pelo edifício do museu (Mechel, 1778-1784), e para melhor estruturar o espaço de exposições (Leo von Klenze, 1816-1830), tomou-se consciência, no início do século XX, da necessidade de se reduzir as coleções permanen-

14 No texto original, "exposição permanente". Embora ainda usado no Brasil, assim como em Portugal, o termo atualizado é "exposição de longa duração", para evitar a conotação de permanência. Adotaremos este termo daqui em diante.

15 Referências obtidas no *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Paris: Armand Colin, 2011: LE BRUN J.-B.-P. *Réflexions sur Le Muséum national* [1793], Paris, RMN, 1992 (édition et postface par Edouard Pommier).

tes. Com esse objetivo foram criados espaços de reservas técnicas, fosse sacrificando salas de exposição, fosse utilizando espaços de subsolo, fosse pela construção de novos edifícios. Por outro lado, tentava-se, o máximo possível, neutralizar o ambiente expositivo, sacrificando-se uma parte ou a totalidade dos elementos de decoração histórica existentes. A invenção da eletricidade facilitou estas melhorias, permitindo que os modos de iluminação fossem completamente repensados.

Novas funções apareceram durante a segunda metade do século XX, conduzindo, especialmente, a modificações arquiteturais maiores: multiplicação das exposições temporárias, permitindo uma distribuição diferente das coleções entre os espaços de exposição de longa duração e os das reservas técnicas; desenvolvimento de estruturas de acolhimento, espaços de criação (ateliês pedagógicos) e áreas de descanso, o que se deu particularmente com a criação de espaços multiuso; e desenvolvimento de livrarias e restaurantes, além da criação de lojas para a venda de produtos derivados. Contudo, paralelamente, a descentralização por reagrupamento e por subcontratação de algumas funções dos museus demandou a construção ou a instalação de espaços especializados autônomos: primeiramente os ateliês de restauração¹⁶ e laboratórios, que

podiam se especializar, colocando-se a serviço de vários museus, depois as reservas técnicas implantadas fora dos espaços de exposição.

O *arquiteto* é aquele que concebe e planeja¹⁷ um edifício e dirige a sua execução; mais amplamente, aquele que produz o “envelope” em torno das coleções, da equipe do museu e do seu público. A arquitetura, nesta perspectiva, toca o conjunto dos elementos ligados ao espaço e à iluminação no seio do museu, aspectos aparentemente secundários, que acabam se revelando determinantes para a significação pretendida (ordenação cronológica, visibilidade para todos, neutralidade do fundo, etc.). Os prédios de museus são, então, concebidos e construídos segundo um programa arquitetural definido pelos responsáveis científicos e administrativos do estabelecimento. Entretanto, as decisões sobre a definição do programa e dos limites da intervenção do arquiteto nem sempre se distribuem desta maneira. A arquitetura, como arte ou como método para a construção e implantação de um museu, pode ser vista como uma obra completa, que integra todo o mecanismo do museu. Esta perspectiva, por vezes defendida por arquitetos, pode ser considerada apenas quando o programa arquitetônico leva em conta todas as questões e reflexões museográficas, o que não costuma ser o caso na maioria das instituições.

16 Em Portugal, utiliza-se restauro, como também no Brasil.

17 Em Portugal, planeia (forma pouco adotada no Brasil).

Podem acontecer de os programas dados aos arquitetos incluírem o *design* interior, atribuindo a estes últimos – se nenhuma distinção for feita entre as instalações gerais e a museografia – a possibilidade de uma “liberdade criativa” que, muitas vezes, se dá em detrimento do museu. Alguns arquitetos são especializados na realização de exposições e se tornam cenógrafos ou “*expographe*”¹⁸. Raros são aqueles que podem reivindicar o título de “*muséographe*”¹⁹, a menos que sua prática e sua formação incluam este tipo de competência.

As dificuldades atuais da arquitetura museal repousam sobre o conflito lógico existente entre, de um lado, os interesses do arquiteto (que hoje é valorizado pela visibilidade internacional deste tipo de construções), e, de outro, aqueles que estão ligados à preservação e à

valorização da coleção; finalmente, ainda precisa ser levado em conta o conforto dos diferentes visitantes. Esta problemática já foi ressaltada pelo arquiteto Auguste Perret: “Para um navio navegar, este não deve ser projetado de modo muito diferente de uma locomotiva? A especificidade de um edifício de museu recai sobre o arquiteto, que será inspirado por sua função para criar tal órgão” (Perret, 1931). Um olhar sobre as criações arquitetônicas atuais permite perceber que se a maior parte dos arquitetos leva em conta as exigências do programa do museu, muitos continuam a privilegiar o objeto belo em detrimento do bom instrumento museológico.

▷ **DERIVADOS:** ARQUITETURA DE INTERIOR, PROGRAMA DE ARQUITETURA.

☞ **CORRELATOS**²⁰: DECORAÇÃO, ILUMINAÇÃO, EXPOGRAFIA, MUSEOGRAFIA, CENOGRAFIA, PROGRAMA MUSEOGRÁFICO.

18 Como não há correspondentes no Brasil e em Portugal, manteremos os termos *expographe* e *muséographe* como no original em francês. Nesta publicação, *expographe* aparece, também, em MUSEOGRAFIA e em PROFISSÃO. *Muséographe* é tratado nos verbetes MUSEU, MUSEOGRAFIA E PROFISSÃO.

19 Os autores usam aqui *expographe* entre aspas. Acreditamos que seja para distinguir enfaticamente do *muséographe*, aquele com formação para as funções museográficas mais amplas que aquela para o desenho de exposições. No Brasil não existem estas duas denominações. O especialista em exposições é o *designer* expográfico ou de expografia ou de exposição, embora outros profissionais atuem no processo ou o liderem. O especialista do conjunto de ações de museografia é o museólogo, embora outros participem com especializações específicas. Considerando outras particularidades, há outros especialistas como o conservador e o educador de museu, para citar dois exemplos.

20 Em Portugal, CORRELACIONADOS.

C

COLEÇÃO

s. f. – Equivalente em francês: *collection*; inglês: *collection*; espanhol: *colección*; alemão: *Sammlung, Kollektion*; italiano: *collezione, raccolta*.

De modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada.

Para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo. É importante não confundir coleção e *fundo*, que designa, na terminologia arquivística, um conjunto de documentos de todas as naturezas “reunidos automaticamente, criados e/ou acumulados, e utilizados por uma pessoa física ou por uma família em exercício de suas atividades ou de suas funções.” (*Bureau Canadien des Archivistes*, 1990). No caso de um fundo, con-

trariamente a uma coleção, não há seleção e raramente há a intenção de se constituir um conjunto coerente.

Seja ela material ou imaterial, a coleção figura no coração das atividades de um museu. “A missão de um museu é a de adquirir, preservar e valorizar suas coleções com o objetivo de contribuir para a salvaguarda do patrimônio natural, cultural e científico” (*Código de Ética do ICOM*, 2006). Sem designá-la tão explicitamente, a definição do museu pelo ICOM permanece essencialmente ligada a um princípio tal que confirma a opinião já antiga de Louis Réau: “Compreendemos que os museus são feitos para as coleções e que é preciso construí-los, por assim dizer, de dentro para fora, modelando aquilo que contém a partir do conteúdo” (Réau, 1908). Essa concepção não corresponde, todavia, a certos modelos de museus que não possuem coleções ou àqueles em que a coleção não se situa no coração do seu projeto científico. O conceito de coleção está, ainda, entre aqueles que são, no mundo dos museus, os mais facilmente disseminados, mesmo se privilegiamos, como veremos abaixo, a noção de “objeto de museu”. Entretanto, vamos enumerar três conotações possíveis para este con-

ceito, que variam, essencialmente, de acordo com dois fatores: por um lado, a natureza institucional da coleção, e, por outro, a natureza material ou imaterial dos seus suportes.

1. Em razão da banalização do uso do termo “coleção”, tentativas frequentes vêm sendo feitas para diferenciar uma coleção de museu de outros tipos de coleção. De maneira geral (já que este não é o caso para todos os estabelecimentos), a coleção – ou as coleções – do museu se apresenta(m) tanto como a fonte quanto como a finalidade das atividades do museu percebido como instituição. As coleções podem, assim, ser definidas como “os objetos coletados do museu, adquiridos e preservados em razão de seu valor de exemplaridade, de referência, ou como objetos de importância estética ou educativa” (Burcaw, 1997). É nesta perspectiva que podemos evocar, por vezes, o museu como a institucionalização da coleção privada. É preciso notar, entretanto, que mesmo quando o

*conservateur*²¹ ou a equipe do museu não são colecionadores, estes últimos sempre estabeleceram laços estreitos com os *conservateurs*. O museu deve normalmente desenvolver uma política de aquisição – é o que sublinha o ICOM, que prevê o mesmo para a política de coleta. Ele seleciona, compra, coleta, recebe doações. O verbo “coleccionar” é pouco utilizado, porque está muito diretamente ligado ao gesto do colecionador privado e seus derivados (Baudrillard, 1968) – isto é, o colecionismo e a acumulação, chamados pejorativamente de “*collectionnisme*”²², no contexto francês. Nesta perspectiva, a coleção é concebida simultaneamente como o resultado e como a fonte de um programa científico visando à aquisição e à pesquisa, a partir de testemunhos materiais e imateriais do homem e de seu meio. Este último critério, entretanto, não permite distinguir o museu da coleção privada, na medida em que esta última pode ser reunida com um objetivo

21 Mantivemos o termo em francês *conservateur*, como no original, pois este pode apresentar distintos sentidos. Às vezes aparece como profissão, outras como carreira. Em determinadas situações o seu uso se assemelha ao do museólogo no Brasil. Em Portugal usa-se o termo “conservador”, embora em determinadas situações o seu uso também se assemelhe ao de “museólogo”. Na versão em inglês deste trecho encontramos *conservateur* como *curator*, o que poderia nos levar a traduzir o termo como “curador”. No entanto, há, no Brasil, diferentes concepções de curadoria e, conseqüentemente, de curador. Uma delas entende curadoria como pesquisa de coleção e curador como o pesquisador de coleção e, em conseqüência, aquele que define o conteúdo da exposição. Outra, mais recente, considera curadoria como o processo que integra todas as ações em torno da coleção ou do objeto museológico: aquisição, pesquisa, conservação, documentação, comunicação (exposição e educação). Nesse sentido, todos aqueles inseridos nesse processo são curadores. No *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Paris: Armand Colin), 2011, p. 581, André Desvallées e François Mairesse apresentam o termo “curador” (*Curator* com o verbete CONSERVATEUR) como o pesquisador de coleção que poderá assumir posição diretiva na instituição.

22 Optamos por não traduzir.

perfeitamente científico, do mesmo modo que, por vezes, o museu chega a adquirir coleções privadas desenvolvidas, eventualmente, com uma intenção pouco científica. É, então, o caráter institucional do museu que prevalece para circunscrever o termo. Segundo Jean Davallon, num museu “os objetos são sempre elementos de sistemas ou de categorias” (Davallon, 1992). Logo, entre os sistemas ligados a uma coleção, além do inventário escrito, que é a exigência primordial de uma coleção museal, outra obrigação essencial é a da adoção de um sistema de classificação que permita descrever e localizar rapidamente qualquer item entre os milhares ou milhões de objetos (a taxonomia, por exemplo, é a ciência que classifica organismos vivos). Os usos modernos da classificação foram amplamente influenciados pela informática, mas a documentação de coleções permanece uma atividade que requer um saber específico e rigoroso, fundado na constituição de um *thesaurus* capaz de descrever as relações entre diversas categorias de objetos.

2. A definição da coleção pode igualmente ser vista segundo uma perspectiva mais geral, que inclui tanto as coleções privadas quanto os museus, mas que toma como ponto de partida a sua suposta materialidade. Partindo do princípio de que a coleção constitui-se essencialmente de objetos materiais – como era o caso, muito recentemente, para a

definição de museus do ICOM –, ela está circunscrita no local em que se encontra. Krysztof Pomian define a coleção como “todo conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetido a uma proteção especial em um lugar fechado, mantido com este propósito, e exposto ao olhar” (Pomian, 1987). Pomian define, assim, a coleção por seu valor simbólico, na medida em que o objeto perde a sua utilidade ou o seu valor de troca para se tornar portador de sentido (“semióforo” ou portador de significado) (ver OBJETO).

3. A evolução recente do museu – e, especialmente, a tomada de consciência sobre o patrimônio imaterial – atribuiu um novo valor ao caráter mais geral da coleção, fazendo com que aparecessem novos desafios. As coleções mais evidentemente imateriais (de conhecimentos locais, de rituais e mitos na etnologia, bem como de performances, gestos e instalações efêmeras em arte contemporânea) incitam o desenvolvimento de novos dispositivos de aquisição. Por vezes, a mera composição material dos objetos torna-se secundária, e a documentação do processo de coleta²³ – que sempre foi importante na arqueologia e na etnologia – agora se torna a informação de maior importância, a qual acompanhará não apenas a pesquisa, mas também os dispositivos de comunicação com

23 Em Portugal, recolha.

o público. A coleção do museu sempre teve de ser definida em relação à documentação que a acompanha e pelo trabalho que resultou dela, para ter a sua relevância reconhecida. Esta evolução levou a uma acepção mais ampla da coleção, como uma reunião de objetos que conservam sua individualidade e reunidos de maneira intencional, segundo uma lógica específica. Esta última acepção, a mais aberta das que foram citadas, engloba tanto as coleções mais específicas quanto as coleções tradicionais dos museus, mas também coleções de testemunhos da história oral, de memórias ou de experimentos científicos.

▷ **DERIVADOS:** COLETA (BR), RECOLHA (PT), COLECIONAR, COLECIONADOR, COLECIONISMO.²⁴

☞ **CORRELATOS:** AQUISIÇÃO, ESTUDO, PRESERVAÇÃO, CATALOGAÇÃO, DOCUMENTAÇÃO, PESQUISA, CONSERVAÇÃO, RESTAURAÇÃO, EXPOSIÇÃO, GESTÃO DE COLEÇÕES, VALORIZAÇÃO DE COLEÇÕES, ALIENAÇÃO, RESTITUIÇÃO.²⁵

COMUNICAÇÃO

s. f. – Equivalente em francês: *communication*; inglês: *communication*; espanhol: *comunicación*; alemão: *Kommunikation*; italiano: *comunicazione*.

A comunicação (C) é a ação de se veicular uma informação entre um ou vários emissores (E) e um ou vários receptores (R), por meio de um canal

(segundo o modelo ECR de Lasswell, 1948). Esse conceito é tão geral que não está restrito aos processos humanos portadores de informação de caráter semântico, mas encontra-se também nas máquinas, tanto quanto no mundo animal ou na vida social (Wiener, 1948). O termo possui duas acepções usuais, que encontramos em diferentes níveis nos museus, que variam se o fenômeno for recíproco ($E \leftrightarrow C \rightarrow R$) ou não ($E \rightarrow C \rightarrow R$). No primeiro caso, a comunicação é dita interativa, no segundo ela é unilateral e dissipada no tempo. Quando a comunicação é unilateral e opera no tempo, e não apenas no espaço, é chamada de *transmissão* (Debray, 2000).

No contexto dos museus, a comunicação aparece simultaneamente como a apresentação dos resultados da pesquisa efetuada sobre as coleções (catálogos, artigos, conferências, exposições) e como o acesso aos objetos que compõem as coleções (exposições de longa duração e informações associadas). Esta perspectiva vê a exposição não apenas como parte integrante do processo de pesquisa, mas, também, como elemento de um sistema de comunicação mais geral, compreendendo, por exemplo, as publicações científicas. Esta é a lógica que prevaleceu no sistema PPC (Preservação – Pesquisa – Comunicação)²⁶ proposto pela

24 No Brasil e em Portugal, COLETOR é outro derivado.

25 No Brasil e em Portugal, encontramos outros correlatos como ACERVO, CATÁLOGO, FORMAÇÃO DE COLEÇÃO, DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA, CURADOR, CURADORIA.

26 Em francês, PRC (*Préservation – Recherche – Communication*); em inglês, PRC (*Preservation – Research – Communication*).

Reinwardt Academie de Amsterdam, que inclui no processo de comunicação as funções de exposição, de publicação e de educação exercidas pelo museu.

1. A aplicação do termo “comunicação” aos museus não é óbvia, apesar do uso que o ICOM faz dela em sua definição de museu adotada até 2007, que determina que o museu “adquire, conserva, estuda, comunica e expõe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e de seu meio ambiente, para fins de educação, estudo e lazer.” Até a segunda metade do século XX, a função principal de um museu era a de preservar as riquezas culturais ou naturais acumuladas, podendo eventualmente expô-las, sem que fosse formulada explicitamente uma intenção de comunicar, isto é, de fazer circular uma mensagem ou uma informação a um público receptor. Se, nos anos 1990, nós nos perguntávamos se o museu era, de fato, uma mídia²⁷ (Davallon, 1992; Rasse, 1999), é porque a função de comunicação do museu não aparecia a todos como evidente. Por um lado, a ideia de uma mensagem museal só surgiu muito tarde, especialmente com as exposições temáticas nas quais prevaleceu, por muito tempo, a intenção didática; por outro, o receptor permaneceu por muito tempo desconhecido e apenas recentemente se desenvolveram os estudos de visitação e as pesquisas de público. Na perspectiva da definição

do ICOM para os museus, a comunicação museal aparecia como a partilha, com os diferentes públicos, dos objetos que fazem parte da coleção, bem como das informações resultantes da pesquisa efetuada sobre esses objetos.

2. Podemos definir a especificidade da comunicação, a partir de como esta é praticada pelos museus, em dois pontos: (1) ela é geralmente unilateral, isto é, sem possibilidade de resposta da parte do público receptor, cuja extrema passividade foi fortemente enfatizada por McLuhan, Parker e Barzun (1969), o que não quer dizer que o visitante não deseje se envolver, de maneira interativa ou não, neste modo de comunicação (Hooper-Greenhil, 1995); (2) ela não é essencialmente verbal, e não pode ser comparada com a leitura de um texto (Davallon, 1992); diferentemente, ela opera pela apresentação sensível dos objetos expostos: “Como sistema de comunicação, o museu depende, então, da linguagem não verbal dos objetos e dos fenômenos observáveis. Ele é, antes de tudo, uma linguagem visual que pode se tornar uma linguagem audível ou tátil. Seu poder de comunicação é tão intenso que, eticamente, sua utilização deve ser uma prioridade para os profissionais de museus” (Cameron, 1968).


3. De maneira mais geral, a comunicação foi-se tornando progressivamente, no fim do século XX, o princípio motor do funcionamento

27 Em Portugal, um média.

do museu. Neste sentido, o museu comunica de maneira específica, por meio de um método que lhe é próprio, bem como utilizando todas as outras técnicas de comunicação, correndo o risco, talvez, de investir menos em suas características mais específicas. Diversos museus – pelo menos os maiores – possuem um departamento de relações públicas, ou um “departamento de programas públicos”, que desenvolve as atividades destinadas a comunicar e a atingir os diversos setores do público, que são mais ou menos bem definidos, por meio de atividades clássicas ou inovadoras (eventos, encontros, publicações, animações “extramuros”, etc.). Neste contexto, os importantes investimentos feitos por muitos museus em seus sites na internet constituem uma parte significativa da lógica comunicacional destas instituições. Como resultado, têm-se as várias exposições virtuais ou ciberexposições (domínio no qual o museu pode apresentar uma *expertise* real), os catálogos digitalizados, os fóruns de discussão mais ou menos sofisticados, e as diversas incursões dessas instituições nas redes sociais (YouTube, Twitter, Facebook, etc.).

4. O debate relativo aos métodos de comunicação utilizados pelo museu levanta a questão da transmis-

são. A falta crônica de interatividade na comunicação nos museus conduz ao questionamento sobre como tornar o visitante mais ativo, solicitando a sua participação (McLuhan, Parker e Barzun, 1969). Poderíamos, certamente, remover as legendas ou mesmo os contextos narrativos para que o público construa, ele mesmo, a sua lógica no percurso de uma exposição, mas isso ainda não torna a comunicação interativa. Os únicos lugares onde certo grau de interatividade foi desenvolvido (tais como o *Palais de la Découverte* ou a *Cité des Sciences et de l'Industrie*, em Paris, ou o *Exploratorium* de São Francisco, por exemplo)²⁸ tendem a parecer mais com os parques de lazer, que multiplicam as atrações com caráter lúdico. Parece, entretanto, que a verdadeira tarefa do museu é a da transmissão, entendida como uma comunicação unilateral no tempo, com o objetivo de permitir a cada um se apropriar da bagagem cultural que assegura a sua humanidade e sua inserção na sociedade.

 **CORRELATOS:** AÇÃO CULTURAL, EXPOSIÇÃO, EDUCAÇÃO, DIFUSÃO, MEDIAÇÃO, MÍDIA, MEIO DE COMUNICAÇÃO, ACESSO AO PÚBLICO, TRANSMISSÃO.²⁹

28 No Brasil temos inúmeros exemplos de eficácia comunicacional, mas optamos por não mencioná-los.

29 Acrescentaríamos derivados em uso no Brasil, tais como: COMUNICADOR, COMUNICÓLOGO, COMUNICACIONAL. Os correlatos brasileiros e portugueses seriam: ACESSIBILIDADE, ACESSÍVEL, AÇÃO EDUCATIVA, INTERATIVIDADE, INTERPRETAÇÃO.

E

EDUCAÇÃO

s. f. (do latim *educatio*, *educere*: guiar, conduzir para fora de) – Equivalente em francês: *éducation*; inglês: *education*; espanhol: *educación*; alemão: *Erziehung*, *Museumspädagogik*; italiano: *istruzione*.

De uma maneira geral, a educação significa a implementação dos meios necessários para a formação e o desenvolvimento de pessoas e de suas próprias capacidades. A educação museal pode ser definida como um conjunto de valores, de conceitos, de saberes e de práticas que têm como fim o desenvolvimento do visitante; como um trabalho de aculturação, ela apoia-se notadamente sobre a pedagogia, o desenvolvimento, o florescimento e a aprendizagem de novos saberes.

1. O conceito de *educação* deve definir-se em função de outros termos, sendo o primeiro deles a “instrução”, que “é relativa ao espírito e é entendida como os conhecimentos que adquirimos e pelos quais nos tornamos hábeis e sábios” (Toraille, 1985). A educação está associada ao mesmo tempo ao coração e ao espírito, e diz respeito aos conhecimentos que pretendemos atualizar em uma relação que coloca os saberes em movimento para desenvolver

uma apropriação e um reinvestimento personalizado. Ela é a ação de desenvolver um conjunto de conhecimentos e de valores morais, físicos, intelectuais, científicos, etc. O *saber*, o *saber-fazer*, o *ser* e o *saber-ser* formam os quatro componentes centrais do domínio da educação. O termo “educação” vem do latim *educere* [conduzir para fora de, ou seja, para fora da infância], o que supõe uma dimensão ativa do acompanhamento nos processos educativos de transmissão. Tem ligação com a noção de *despertar*, que visa a suscitar a curiosidade e a conduzir os indivíduos à interrogação e ao desenvolvimento de reflexões. A educação, particularmente a informal, visa, então, a desenvolver os sentidos e a tomada de consciência. Ela é um processo de *desenvolvimento* que pressupõe mudança e transformação, ao invés de condicionamento ou repetição, noções que ela tende a opor. A formação do espírito passa, então, por uma instrução que transmite saberes úteis e uma educação que os torna transformáveis e suscetíveis de serem reinvestidos pelo indivíduo em benefício de sua humanização.

2. A educação, em um contexto mais especificamente museológico, está ligada à mobilização de saberes

relacionados com o museu, visando ao desenvolvimento e ao florescimento dos indivíduos, principalmente por meio da integração desses saberes, bem como pelo desenvolvimento de novas sensibilidades e pela realização de novas experiências. “A *pedagogia museal* é um quadro teórico e metodológico que está a serviço da elaboração, da implementação e da avaliação de atividades educativas em um meio museal, atividades estas que têm como objetivo principal a aprendizagem dos saberes (conhecimentos, habilidades e atitudes) pelo visitante” (Allard e Boucher, 1998). A *aprendizagem* é definida como “um ato de percepção, de interação e de integração de um objeto por um sujeito”, o que conduz a uma “aquisição de conhecimentos ou ao desenvolvimento de habilidades ou de atitudes” (Allard e Boucher, 1998). A relação de aprendizagem refere-se à maneira própria do visitante de integrar o objeto de aprendizagem. Ciência da educação ou da formação intelectual, se a *pedagogia* se refere principalmente à infância, a noção de *didática*, por sua vez, é pensada como a teoria da difusão de conhecimentos, uma maneira de apresentar um saber a um indivíduo seja qual for a sua idade. A *educação* é mais ampla e visa à autonomia da pessoa.

Outras noções relacionadas podem

ser evocadas para criar sutilezas e enriquecer essas abordagens. As noções de *animação* e de *ação cultural*, bem como a de *mediação* são correntemente evocadas para caracterizar o trabalho com os públicos no ato de *transmissão* do museu. “Eu te ensino”, diz um professor; “Eu te faço aprender”, diz o mediador (Caillet e Lehalle, 1995) (ver **MEDIAÇÃO**). Essa distinção reflete a diferença entre um ato de formação e uma tentativa de sensibilização, levando o indivíduo a terminar o trabalho pela apropriação que fará dos conteúdos propostos. O primeiro subentende uma coação e uma obrigação, enquanto que o contexto museal supõe a liberdade (Schouten, 1987). Na Alemanha, fala-se mais em pedagogia, que se chama *Pädagogik*, e quando se fala em pedagogia no seio dos museus, se diz *Museumspädagogik*. Esta diz respeito a todas as atividades que podem ser propostas em um museu, indistintamente da idade, da formação e da origem social do público em questão.

▷ **DERIVADOS:** CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO, EDUCAÇÃO CONTINUADA, EDUCAÇÃO INFORMAL OU NÃO FORMAL, EDUCAÇÃO MUSEAL, EDUCAÇÃO PERMANENTE, EDUCAÇÃO POPULAR, SERVIÇO EDUCATIVO.³⁰

☞ **CORRELATOS:** AÇÃO CULTURAL, ANIMAÇÃO, APRENDIZAGEM, DESENVOLVIMENTO, DESPERTAR, DIDÁTICA, ENSINAR, ENSINO, FORMAÇÃO, INSTRUÇÃO, MEDIAÇÃO, PEDAGOGIA, TRANSMISSÃO.

30 No Brasil e em Portugal, os derivados seriam, para além dos referidos: EDUCAÇÃO EM MUSEUS e EDUCAÇÃO PATRIMONIAL. Os correlatos são: DEMOCRACIA, DESENVOLVIMENTO HUMANO, INTERPRETAÇÃO, LÚDICO, PROCESSO DE SOCIALIZAÇÃO.

ÉTICA

s. f. (do grego *èthos*: hábito, caráter) – Equivalente em francês: *éthique*; inglês: *ethics*; espanhol: *ética*; alemão: *Ethik*; italiano: *etica*.

Em geral, a ética é uma disciplina filosófica que trata da determinação de valores que irão guiar a conduta humana tanto pública quanto privada. Longe de ser um simples sinônimo, como se tende a acreditar atualmente, a ética opõe-se à moral, na medida em que a escolha dos valores não é mais imposta por uma dada ordem, tratando-se, diferentemente, de uma livre escolha do sujeito ativo. A distinção é essencial quanto às suas consequências para o museu, na medida em que ele é uma instituição, isto é, um fenômeno convencional e sujeito a revisão.

A ética, no seio do museu, pode ser definida como o processo de discussão que visa a determinar os valores e os princípios de base sobre os quais se apoia o trabalho museal. É a ética que engendra a redação dos princípios apresentados nos códigos de deontologia dos museus, como aquele proposto pelo ICOM.

1. A ética visa a guiar a conduta do museu. Na visão moral do mundo, a realidade é submetida a uma ordem que decide o lugar que cada indivíduo ocupa. Essa ordem constitui uma perfeição que todo ser deve lutar para alcançar, buscando realizar perfeitamente a sua função – o que se conhece como virtude (Platão, Cícero, etc.). Por outro lado, a visão ética do mundo é sustentada

pela referência a um mundo caótico e desordenado, relegado ao acaso e desprovido de qualquer orientação estável. Diante desta desorganização universal, cada um é o juiz daquilo que lhe convém (Nietzsche, Deleuze), e é o indivíduo que decide por si mesmo aquilo que é bom ou mau. Entre essas duas posições radicais, que constituem a ordem moral e a desordem ética, uma via intermediária é concebível na medida em que é possível que os homens entrem em acordo livremente para reconhecer o conjunto de valores comuns (como o princípio do respeito pelo ser humano). Este é um ponto de vista ético, e é ele que, globalmente, rege a determinação dos valores nas democracias modernas. Essa distinção fundamental condiciona ainda hoje a divisão entre dois tipos de museus ou dois modos de funcionamento. Alguns, muito tradicionais, como certos museus de Belas Artes, parecem inscrever-se em uma ordem pré-estabelecida: as coleções aparecem como sagradas e definem uma conduta modelo por parte de diferentes atores (museólogos e visitantes) e um espírito cruzado na execução das tarefas. Por outro lado, outros museus, talvez mais atentos à vida concreta das pessoas, não se consideram como submetidos a valores absolutos e os reexaminam recorrentemente. Estes podem ser museus mais voltados para a vida concreta, como os museus de antropologia, que buscam apreender uma realidade étnica geralmente flutuante, ou

os museus ditos “de sociedade”³¹, para os quais as interrogações e as escolhas concretas (políticas ou sociais) vêm antes do culto às coleções.

2. Se a distinção entre ética e moral é particularmente clara em francês, em espanhol, e mesmo em português, o termo em inglês tende a gerar certa confusão (*ethic* se traduz por ético, mas também por moral). Assim, o código de deontologia do ICOM (2006) (*Código de deontología*, em espanhol) é traduzido como *Code of ethics* em inglês³². Trata-se, entretanto, de uma visão claramente prescritiva e normativa que se exprime pelo código (e que encontramos, de maneira idêntica, nos códigos da *Museums Association* da Grã-Bretanha ou da *American Association of Museums*³³). Sua leitura, estruturada em oito capítulos, apresenta as medidas de base que permitem um desenvolvimento (supostamente) harmonioso da instituição do museu no seio da sociedade: (1) Os museus preservam, interpretam e promovem o patrimônio natural e cultural da humanidade (recursos, estes, institucionais, materiais e financeiros para a abertura de um museu). (2) Os museus mantêm acervos em benefí-

cio da sociedade e de seu desenvolvimento (questão que diz respeito às aquisições e à alienação de acervos). (3) Os museus mantêm referências primárias para construir e aprofundar conhecimentos (deontologia da pesquisa ou da coleta de testemunhos). (4) Os museus criam condições para fruição, compreensão e promoção do patrimônio natural e cultural (deontologia da exposição). (5) Os recursos dos museus possibilitam a prestação de outros serviços de interesse público (questão de *expertise*). (6) Os museus trabalham em estreita cooperação com as comunidades das quais provêm seus acervos, assim como com aquelas às quais servem (restituição de bens culturais). (7) Os museus funcionam de acordo com a legislação (referente ao quadro jurídico). (8) Os museus atuam com profissionalismo (referente à conduta adequada da equipe de profissionais e aos conflitos de interesse).

3. O terceiro impacto do conceito de ética sobre o museu reside na sua contribuição para a definição da museologia como ética museal. Nesta perspectiva, a museologia não seria concebida como uma ciência em construção (Stránský, 1980), já que o estudo do nascimento e da evolução

31 Mais comumente conhecidos no Brasil como “museus sociais”. Este último termo, entretanto, difere do termo “museus de sociedade”, por ter sido proveniente de uma tradição museológica distinta da francesa, estando mais diretamente ligado à “museologia social” praticada e debatida no contexto português e na Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972. O termo francês “museus de sociedade”, por sua vez, foi usado, a partir de meados do século XX, para ressaltar a especificidade de certos museus que não se caracterizavam como museus de arte e que não tinham coleções de Belas Artes.

32 No Brasil denominou-se *Código de Ética do ICOM*. Em Portugal, *Código Deontológico do ICOM*.

33 Atualmente, *American Alliance of Museums*.

do museu escapa tanto aos métodos das ciências humanas quanto aos das ciências naturais, na medida em que o museu é uma instituição maleável e passível de ser reformulada. Todavia, como ferramentas da vida social, os museus demandam que sejam feitas escolhas infinitas para determinar o seu uso. E aqui, precisamente, a escolha dos fins aos quais se irá submeter este conjunto de métodos é, em si mesma, uma ética. Nesse sentido, a museologia pode ser definida como ética museal, já que é ela que decide aquilo que deve ser um museu e os fins aos quais ele deve estar submetido. É nesse quadro ético que se faz possível para o ICOM elaborar um código de deontologia para a gestão de museus – sendo a deontologia a ética comum a uma categoria socio-profissional e servindo de quadro metajurídico.

 **CORRELATOS:** DEONTOLOGIA, FINS, MORAL, VALORES.

EXPOSIÇÃO

s. f. (do latim *expositio*: exposto, explicação) – Equivalente em francês: *exposition*; inglês: *exhibition*; espanhol: *exposición*; alemão: *Ausstellung*; italiano: *esposizione*, *mostra*.

O termo “exposição” significa tanto o resultado da ação de expor, quanto o conjunto daquilo que é exposto e o lugar onde se expõe. “Partamos de uma definição de exposição emprestada do exterior e que nós não elaboramos. Esse termo – bem como a sua

forma abreviada ‘*expo*’³⁴ – designa ao mesmo tempo o ato de expor coisas ao público, os objetos expostos, e o lugar no qual se passa a exposição” (Davallon, 1986). Tendo origem no termo em latim *expositio*, o termo (que no francês antigo, no início do século XII, era *exposiciun*) possuía, a princípio e ao mesmo tempo, o sentido figurado de explicação, de exposto, o sentido literal de uma exposição (de uma criança abandonada, ainda usado em espanhol no termo *expósito*), e o sentido geral de exibição. A partir do século XVI, a palavra francesa *exposition* tinha o sentido de apresentação (de mercadorias) e, depois, no século XVII, ela passou a designar abandono, apresentação inicial (para explicar uma obra) ou a situação (de um edifício). No século XVIII, na França, a palavra *exhibition*, referindo-se a exibição de obras de arte, tinha o mesmo sentido em francês e em inglês, mas o uso francês da palavra *exhibition* para se referir à apresentação de arte, mais tarde, seria conferido ao termo *exposition*. Atualmente, os termos *exposition* (em francês) e *exhibition* (em inglês) têm o mesmo sentido do termo em português “exposição”, que possui o mesmo radical do primeiro, e aplicam-se tanto ao conjunto de coisas de naturezas variadas e formas distintas, expostas ao público, quanto às próprias coisas expostas e ao lugar onde acontece essa manifestação. Nesta perspectiva, cada uma dessas acepções pode definir conjun-

34 Termo não traduzido. Uso não identificado nem no Brasil nem em Portugal.

tos até certo ponto diferentes.

1. A exposição, entendida tanto como o conteúdo quanto como o lugar onde se expõe (do mesmo modo em que o museu aparece como a função, mas também como o edifício), não se caracteriza pela arquitetura desse espaço, mas pelo lugar em si mesmo, visto de maneira geral. A exposição, quando aparece como uma das características do museu, constitui assim um campo nitidamente mais vasto, uma vez que ela pode ser desenvolvida por uma instituição lucrativa (mercado, loja, galeria de arte) ou não. Ela pode ser organizada em um lugar fechado, mas também a céu aberto (parque ou rua) ou *in situ*, isto é, sem deslocar os objetos (como no caso de sítios naturais, arqueológicos ou históricos). O espaço de exposição, nesta perspectiva, define-se, então, não somente pelo conteúdo ou por seus suportes, mas também pelos seus utilizadores – visitantes ou membros da equipe de profissionais da instituição –, ou seja, as pessoas que entram nesse espaço específico e participam da experiência geral dos outros visitantes da exposição. Logo, o lugar da exposição apresenta-se como um lugar específico de interações sociais, em que a ação é suscetível de ser avaliada. É isso que propicia o desenvolvimento de pesquisas de público ou de recepção, assim como a constituição de um campo de pesquisa específico ligado à dimensão comunicacional do lugar, mas igualmente

ao conjunto das interações específicas no seio deste espaço, ou, ainda, ao conjunto de representações que este pode evocar.

2. Como o resultado da ação de expor, a exposição apresenta-se atualmente como uma das principais funções do museu que, segundo a última definição do ICOM, “adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade”. De acordo com o modelo PPC³⁵ (da *Reinhardt Academie*), a exposição faz parte da função mais geral de comunicação do museu, que compreende igualmente as políticas educativas e de publicação. A partir deste ponto de vista, a exposição aparece como uma característica fundamental do museu, na medida em que este é desenvolvido como o lugar por excelência da apreensão do sensível pela apresentação dos objetos à visão (visualização), “mostração” (o ato de demonstrar como prova), e ostensão (como uma forma de sacralização de objetos por adoração). Por meio deste processo, o visitante é colocado na presença de elementos concretos que podem ser exibidos por sua própria importância (como no caso de quadros ou relíquias), ou por evocarem conceitos ou construções mentais (a transsubstanciação, o exotismo). Se o museu pode ser definido como um lugar de musealização e de visualização, a exposição aparece, então, como a “visualização explicativa de fatos ausentes pelos objetos, assim como

35 Preservação – Pesquisa – Comunicação.

dos meios de apresentação, utilizados como signos” (Shärer, 2003). Suportes como a vitrine ou molduras, que servem como separadores entre o mundo real e o mundo imaginário do museu, são apenas marcadores de objetividade, que servem para garantir a distância (para criar “um distanciamento”, como dizia Berthold Brecht sobre o teatro) e para assinalar que estamos em um outro mundo de artifício, de imaginação.

3. A exposição, quando entendida como o conjunto de coisas expostas, compreende, assim, tanto as *musealia*, objetos de museu ou “objetos autênticos”³⁶, quanto os substitutos (moldes, réplicas, cópias, fotos, etc.), o material expográfico acessório (os suportes de apresentação, como as vitrines ou as divisórias do espaço), os suportes de informação (os textos, os filmes ou os multimídias), como a sinalização utilitária. A exposição, nessa perspectiva, funciona como um sistema de comunicação particular (McLuhan, Parker e Barzun, 1969; Cameron, 1968), fundado sobre os “objetos autênticos” e acompanhado de outros artefatos que permitem ao visitante melhor identificar a sua significação. Nesse contexto, cada um dos elementos presentes no seio da exposição (objetos de museu, substitutos, textos, etc.) podem ser defini-

dos como *expôts*³⁷. Em tal contexto, não se trata, com efeito, de reconstituir a realidade, que não pode ser transferida a um museu (um “objeto autêntico”, em um museu, já é um substituto da realidade e uma exposição tem a função de abrir e propor imagens análogas a essa realidade), mas de comunicá-la por esse dispositivo. Os *expôts* em uma exposição funcionam como signos (semiologia), e a exposição se apresenta como um processo de comunicação, na maior parte do tempo unilateral, incompleto e suscetível a interpretações divergentes. O termo “exposição”, usado nesse sentido, difere do termo “apresentação”, na medida em que o primeiro corresponde, se não a um discurso físico e didático, então, ao menos, a um amplo complexo de itens colocados à vista, enquanto o segundo pode evocar a exibição de bens em um mercado ou loja de departamento, que pode se dar de modo passivo, ainda que em ambos os casos um especialista (cenógrafo ou *designer* de exposições) seja necessário para se alcançar o nível de qualidade desejado. Esses dois níveis – a apresentação e a exposição – permitem precisar as diferenças entre cenografia e expografia. No primeiro caso, o cenógrafo parte do espaço e tende a utilizar os *expôts* para mobiliar esse espaço, enquanto

36 Coisas verdadeiras. Ver OBJETO [DE MUSEU] OU MUSEALIA.

37 No *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Paris: Armand Colin), 2011, p. 601, André Desvallées e François Mairesse apresentam o termo *expôt* como uma unidade elementar da exposição, a exemplo do *exhibit* usado na língua inglesa. O termo não tem tradução para português e aqui será mantido em francês. Ver, também, o verbete OBJETO [DE MUSEU] OU MUSEALIA.

no segundo, o *designer* de exposições ou museólogo parte dos *expôts* e realiza pesquisas sobre o melhor modo de expressão, a melhor linguagem para fazer com que eles falem. Essas diferenças de expressão tiveram variações ao longo das diversas épocas, segundo o gosto e a moda, e em função da importância respectiva dos agentes que operam no espaço (decoradores, *designers*, cenógrafos, museólogos, arquitetos). Tais variações se dão, ainda, em função das disciplinas e da finalidade de pesquisa. O campo muito vasto constituído pelas respostas formuladas à questão do “mostrar” e do “comunicar” permite o esboço de uma história e de uma tipologia de exposições que se pode conceber a partir das mídias utilizadas (objetos, textos, imagens em movimento, ambientes, recursos digitais; exposições “monomidiáticas” e “multimidiáticas”), a partir do caráter lucrativo ou não da exposição (exposição de pesquisa, exposição *blockbuster*, exposição espetáculo, exposição comercial), a partir da concepção geral do *muséographe* (expografia do objeto, da ideia ou do ponto de vista), etc. A toda essa gama de possibilidades ainda é possível acrescentar a implicação, cada vez mais marcante, do visitante-observador.

4. Em francês, o termo *exposition* distingue-se parcialmente do termo *exhibition*, tendo este último, atualmente, um sentido pejorativo. Em torno de 1760, o mesmo termo

(*exhibition*) podia ser utilizado em francês e em inglês para designar exposições de pintura. Todavia, o sentido da palavra, de certa maneira, degradou-se ao longo do tempo, em francês, e ela passou a designar as atividades que apresentam caráter nitidamente ostentatório (as “exibições esportivas”³⁸, por exemplo) aos olhos da sociedade na qual se desenvolvem as exposições. Este também é o caso dos derivados *exibicionista* e *exibicionismo*, em português, que se referem, de maneira ainda mais específica, a atos indecentes. É, então, nesta perspectiva que a crítica das exposições se faz de forma mais virulenta, já que ela rejeita aquilo que, segundo ela, não advém de uma exposição – e, por metonímia, da atividade de um museu – mas de um espetáculo, com um caráter comercial muito acentuado.

5. O desenvolvimento das novas tecnologias e do *design* por computadores popularizou a criação de museus na internet e a realização de exposições que podem ser visitadas na tela ou por meio de suportes digitais. Mais do que utilizar o termo “exposição virtual” (que designa, mais precisamente, uma exposição em potência, isto é, uma resposta potencial à questão do “mostrar”), preferimos os termos “exposição digital” ou “ciberexposição” para evocar essas exposições particulares que se desenvolvem na internet. Estas oferecem possibilidades que não permitem exposições clássicas

38 Em Portugal, desportivas.

de objetos materiais (agrupamentos de objetos, novos modos de apresentação, de análise, etc.). Mas se, por enquanto, elas são apenas concorrentes das exposições com objetos reais nos museus clássicos, não é impossível, por outro lado, que o seu desenvolvimento influencie os métodos atualmente empregados no seio desses museus.

▷ **DERIVADOS:** CIBEREXPOSIÇÃO, *DESIGN DE EXPOSIÇÃO*, *EXPÔT*, EXPOGRAFIA, *EXPOGRAPHE*, EXPOLOGIA, EXPOR.³⁹

☞ **CORRELATOS:** ABERTURA, AFIXAR, APRESENTAÇÃO, APRESENTAR, CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO, CENOGRAFIA, CENÓGRAFO, COMUNICAÇÃO, CONCEITO DA EXPOSIÇÃO, COORDENADOR DE EXPOSIÇÃO, DECORADOR, DEMONSTRAÇÃO, DIORAMA, DISPOSITIVO, ESPACIALIZAÇÃO, ESPAÇO, ESPAÇO SOCIAL, EXPOSITOR, FEIRA, GALERIA, INSTALAÇÃO, MEIOS, MENSAGEM, METÁFORA, MÍDIA, MOLDURA, MONTAR, MOSTRAÇÃO, MOSTRAR, OBJETO DIDÁTICO, PROJETO EXPOSITIVO, REALIDADE, REALIDADE FICTÍCIA, REALIZAÇÃO, RECONSTITUIÇÃO, RECURSOS DE APRESENTAÇÃO, REPRESENTAÇÃO, SALA DE EXPOSIÇÃO, SALÃO, VISITANTE, VISUALIZAÇÃO, VITRINE.⁴⁰

39 Como termo derivado, no Brasil, usa-se também DESENHO DE EXPOSIÇÃO tal qual *DESIGN DE EXPOSIÇÃO*. Os correlatos usados no Brasil: CURADORIA DE EXPOSIÇÃO, NARRATIVA DA EXPOSIÇÃO, PRÁTICA EXPOSITIVA, DIALÓGICA, DISCURSO EXPOSITIVO, INTERPRETAÇÃO, PÚBLICO DE EXPOSIÇÃO, SENTIDO, SIGNIFICADO. Em Portugal, os termos relacionados são idênticos, à exceção de DIALÓGICA, que não existe.

40 Alguns dos correlatos, aceitos no Brasil e em Portugal, são: EXPOSIÇÃO A CÉU ABERTO, EXPOSIÇÃO *IN SITU*, EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL, EXPOSIÇÃO ITINERANTE, EXPOSIÇÃO AGRÍCOLA, EXPOSIÇÃO COMERCIAL, EXPOSIÇÃO NACIONAL, EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO e EXPOSIÇÃO DE CURTA DURAÇÃO, EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA, EXPOSIÇÃO UNIVERSAL.

G

GESTÃO

s. f. (do latim *gerere*: encarregar-se de, administrar) – Equivalente em francês: *gestion*; inglês: *management*; espanhol: *gestión*; alemão: *Verwaltung*, *Administration*; italiano: *gestione*.

A gestão museológica, ou administração de museus, é definida, atualmente, como a ação de conduzir as tarefas administrativas do museu ou, de forma mais geral, o conjunto de atividades que não estão diretamente ligadas às especificidades do museu (preservação, pesquisa e comunicação). Nesse sentido, a gestão museológica compreende essencialmente as tarefas ligadas aos aspectos financeiros (contabilidade, controle de gestão, finanças) e jurídicos do museu, à segurança e manutenção da instituição, à organização da equipe de profissionais do museu, ao *marketing*, mas também aos processos estratégicos e de planejamento gerais das atividades do museu. O sentido do termo *management*⁴¹, de origem anglo-saxônica, mas também utilizado em francês, é similar ao de “gestão”. As linhas diretrizes ou de “estilo” de gestão traduzem certa concepção do museu – particularmente no que se refere à sua relação com o serviço para o público.

Tradicionalmente, o termo utilizado para definir esse tipo de atividade do museu é “administração” (do latim *administratio*: serviço, ajuda, manejo), mas este se refere, de maneira mais geral, ao conjunto de atividades que permitem o funcionamento do museu. O tratado de museologia de George Brown Goode (1896), intitulado *Museum Administration*, privilegia aspectos ligados ao estudo e à apresentação das coleções, bem como uma visão geral do museu e sua integração na sociedade, em detrimento da gestão cotidiana. Legitimamente derivada da lógica da função pública, administrar significa assegurar o funcionamento de um serviço público ou privado, assumindo a responsabilidade de impulsionar e controlar suas atividades. A noção de serviço (público) – que pode ser vista com a conotação religiosa de um sacerdócio – está estreitamente associada à administração.

Conhecemos a conotação burocrática do termo “administração” desde que este foi aproximado dos modos de funcionamento dos poderes públicos. Não surpreende, então, que a evolução geral das teorias eco-

41 Mantivemos os termos em inglês, como figura no original em francês.

nômicas dos últimos 25 anos, privilegiando a economia de mercado, tenha resultado no uso recorrente do conceito de gestão, utilizado por muito tempo no seio das organizações com fins lucrativos. As noções de comercialização e *marketing* museológico, assim como o desenvolvimento de instrumentos comerciais pelos museus (na definição de estratégias, na tomada de conhecimento dos públicos/consumidores, no desenvolvimento de recursos, etc.) transformaram consideravelmente o museu. Assim, alguns dos pontos mais conflituosos em matéria de organização da política museológica são diretamente condicionados pela oposição, no seio do museu, entre uma lógica de mercado e uma lógica mais tradicionalmente regida pelos poderes públicos. O resultado tem sido o desenvolvimento de novas formas de financiamento (diversidade de lojas nos museus, organização de atividades paralelas, parceiros institucionais, etc.) e particularmente as questões ligadas à instauração da cobrança obrigatória de entrada, até o desenvolvimento de exposições temporárias populares (*blockbusters*)⁴² ou a venda de partes do acervo. Cada vez com mais frequência, essas ações – inicialmente

vistas como auxiliares – tiveram uma incidência real sobre o desenvolvimento de outras ações do museu, ao ponto de desprezarem, por vezes, as atividades ligadas à preservação, à pesquisa e até mesmo à comunicação.

A especificidade da gestão museológica, estando articulada com as lógicas contraditórias ou híbridas do mercado, por um lado, e dos poderes públicos, por outro, articula-se igualmente com a lógica da dádiva (Mauss, 1923), uma vez que ela perpassa a circulação de objetos, de dinheiro ou de doações, bem como as ações das sociedades de amigos dos museus. Ainda que doações e atividades voluntárias sejam consideradas frequentemente de maneira implícita, este aspecto vem sendo menos investigado a partir do seu impacto sobre a gestão museológica em médio e longo prazos.

▷ **DERIVADOS:** GESTÃO DE COLEÇÕES, GESTOR.

☞ **CORRELATOS:** ADMINISTRAÇÃO, AMIGOS, AVALIAÇÃO, *BLOCKBUSTERS*, CONSELHO ADMINISTRATIVO, DIREITO DE ENTRADA, DIRETOR, ESTRATÉGIA, INDICADORES DE EFICIÊNCIA, LEVANTAMENTO DE FUNDOS, *MANAGEMENT*, *MARKETING* DE MUSEU, MISSÃO, MUSEU PÚBLICO/PRIVADO, ORGANIZAÇÃO SEM FINS LUCRATIVOS, PLANIFICAÇÃO, PROJETO, RECURSOS HUMANOS, *TRUSTEES*, VOLUNTARIADO.⁴³

42 Quer no Brasil quer em Portugal, uma abordagem de alguns autores definiria exposição *blockbuster* como temporária “massiva”, termo técnico da Comunicação que melhor determina o seu alcance em certos debates.

43 No contexto brasileiro e português, encontramos outros correlatos: DIREÇÃO, DIRETOR, GERÊNCIA, ESTIMATIVA ORÇAMENTÁRIA, ORÇAMENTO, METAS, PLANEJAMENTO (PLANEAMENTO em Portugal), PLANO DIRETOR, PLANO MUSEOLÓGICO, TÁTICA, à exceção de GERÊNCIA, que não tem aplicabilidade no contexto museológico português.

I

INSTITUIÇÃO

s. f. (do latim *institutio*: convenção, estabelecimento, disposição, arranjo) – Equivalente em francês: *institution*; inglês: *institution*; espanhol: *institución*; alemão: *Institution*; italiano: *istituzione*.

De modo geral, a instituição designa uma convenção estabelecida por um acordo mútuo entre os homens, e logo arbitrário, mas também historicamente datado. As instituições constituem elementos diversificados criados pelo Homem para solucionar os problemas colocados pelas necessidades naturais vividas em sociedade (Malinowski, 1944). De modo mais específico, a instituição designa notadamente o organismo público ou privado estabelecido pela sociedade para responder a uma determinada necessidade. O museu é uma instituição, no sentido em que ele é um organismo regido por um sistema jurídico determinado, de direito público ou direito privado (ver os verbetes GESTÃO ou PÚBLICO). O fato de o museu estar ligado à noção de domínio público (a partir da Revolução Francesa) ou àquela de *public trust*⁴⁴ (no direito

anglo-saxônico) demonstra que, para além das divergências, um acordo mútuo e convencional entre os cidadãos de uma sociedade constitui uma instituição.

Este termo, uma vez que associado ao qualitativo geral de “museal”⁴⁵ (no sentido comum de “relativo ao museu”), é frequentemente utilizado como sinônimo de “museu”, principalmente para evitar a repetição do termo. O conceito de instituição é, entretanto, central no que se refere à problemática do museu, na qual se apresentam três acepções precisas.

1. Existem dois níveis de instituições, segundo a natureza da necessidade a que satisfazem. Esta necessidade pode ser biológica e primeira (necessidade de se alimentar, de se reproduzir, de dormir, etc.), ou pode ser secundária e resultante de exigências da vida em sociedade (necessidade de organização, de defesa, de saúde, etc.). A estes dois níveis correspondem dois tipos de instituições que são restritivas de formas diferentes: a refeição, o casamento, a habitação, de um lado, o Estado, o exército, a escola, o hosi-

44 Optamos por manter a expressão em inglês, como consta no original em francês.

45 No Brasil é recorrente o uso de “museológico” (como instituição que pratica atividades “museológicas”).

tal, de outro. Como resposta a uma necessidade social (aquela da relação sensível com os objetos), o museu pertence à segunda categoria.

2. O ICOM definiu o museu como uma instituição permanente, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. Nesse sentido, a instituição constitui um conjunto de estruturas criadas pelo Homem no campo museal (ver esse verbete), e organizadas com o fim de que este possa estabelecer uma relação sensível com os objetos. A instituição do museu, criada e mantida pela sociedade, repousa sobre um conjunto de normas e de regras (medidas de conservação preventiva, interdição de tocar nos objetos ou de expor substitutos apresentados como originais, etc.), elas mesmas fundadas sobre um sistema de valores: a preservação do patrimônio, a exposição de obras-primas e de espécimes únicos, a difusão de conhecimentos científicos modernos, etc. Sublinhar o caráter institucional do museu é também, portanto, reafirmar seu papel normativo e a autoridade que ele exerce sobre a ciência ou as Belas Artes, por exemplo, ou a ideia de que ele está “a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”.

3. Ao contrário do inglês, que não faz distinção precisa entre os termos “instituição” e “estabelecimento” (e que, de maneira geral, não distingue o seu uso nos diferentes contextos geográficos), estes não são sinônimos. O museu, como instituição,

distingue-se do museu concebido como *estabelecimento*, lugar particular, concreto: “O estabelecimento museal é uma forma concreta de instituição museal” (Maroević, 2007). Podemos notar que a contestação da instituição, ou a sua negação pura e simples (como no caso do museu imaginário de Malraux [1947] ou do museu fictício do artista Marcel Broodthaers), não resulta na ruptura com o campo museal, na medida em que este pode ser concebido fora do quadro institucional (em sua acepção mais estrita, a expressão “museu virtual”, ou museu em potencial – que existe na essência, mas não de fato – dá conta dessas experiências museais à margem da realidade institucional).

É por esta razão que na maioria dos países, e principalmente no Canadá e na Bélgica, recorre-se à expressão “instituição museal” para distinguir um estabelecimento que não apresenta o conjunto de características de um museu clássico. “Por instituições museais entendemos os estabelecimentos sem fins lucrativos, museus, centros de exposição e lugares de interpretação, que, à exceção das funções de aquisição, de conservação, de pesquisa e de gestão de coleções assumidas por alguns, têm em comum o fato de serem locais de educação e de difusão consagrados à arte, à história e às ciências” (*Observatoire de la Culture et des Communications du Québec*⁴⁶, 2004).

4. Enfim, o termo “instituição museal” pode ser definido, no mesmo

46 Observatório da Cultura e das Comunicações de Quebec.

sentido que “instituição financeira” (o FMI ou o Banco Mundial), como o conjunto (uma vez que se trata de um conceito plural) de organismos nacionais ou internacionais ligados às operações dos museus, tais como o ICOM ou a antiga *Direction des Musées de France*⁴⁷.

▷ **DERIVADOS:** INSTITUCIONAL, INSTITUIÇÃO MUSEAL⁴⁸.

☞ **CORRELATOS:** DOMÍNIO PÚBLICO, ESTABELECIMENTO, MUSEU VIRTUAL, *PUBLIC TRUST*.

47 Direção de Museus da França. Sucédida, a partir de 2009, pelo atual *Service des Musées de France* (Serviço dos Museus da França), a *Direction des Musées de France* (DMF) era um serviço de administração central do Ministério da Cultura, encarregado da aplicação da política de museus francesa nos museus nacionais, isto é, nas instituições ligadas ao Estado francês.

48 No Brasil, e em Portugal, também INSTITUIÇÃO MUSEOLÓGICA. Mantivemos a tradução direta do original, para não intervir no pensamento dos autores sobre o uso do termo “museal”.

M

MEDIAÇÃO

s. f. (século XV, do latim *mediatio*: mediação, entremeio) – Equivalente em francês: *médiation*; inglês: *mediation*, *interpretation*; espanhol: *mediación*; alemão: *Vermittlung*; italiano: *mediazione*.

A mediação designa a ação de reconciliar ou colocar em acordo duas ou várias partes, isto é, no quadro museológico, o público do museu com aquilo que lhe é dado a ver; sinônimo possível: intercessão⁴⁹. Etimologicamente, encontraremos no termo “mediação” a raiz *med*, que significa “meio”, raiz que pode ser lida em diferentes línguas (no inglês *middle*, no espanhol *médico*, no alemão *mitte*), e lembra que a mediação está ligada à ideia de uma posição mediana, a de um terceiro que se coloca entre dois polos distantes e que age como um intermediário. Se esta postura caracteriza bem os aspectos jurídicos da mediação, em que alguém negocia a fim de reconciliar adversários e de alcançar um *modus vivendi*, essa dimensão marca também o sentido que toma essa noção no domínio cultural e científico da museologia. Aqui também a mediação se coloca “entre dois”, em um espaço que ela buscará reduzir, provocando uma aproximação ou,

dito de outro modo, uma relação de apropriação.

1. A noção de mediação aplica-se em diferentes planos: sobre o plano filosófico, ela serviu a Hegel e a seus discípulos para descrever o movimento mesmo da história. Com efeito, a dialética, a força motora da história, avança por mediações sucessivas; uma situação primeira (a tese) deve passar pela mediação de seu contrário (a antítese) para progredir em direção a um novo estado (a síntese), que retém em si alguma coisa dos dois momentos entrecruzados que a precederam.

O conceito geral de mediação serve também para se pensar a instituição da cultura por ela mesma, como transmissão de um fundo comum que reúne os participantes de uma coletividade e na qual eles se reconhecem. Nesse sentido, é pela mediação de sua cultura que um indivíduo percebe e compreende o mundo e sua própria identidade: muitos falam então de “mediação simbólica”. No campo cultural, a mediação intervém sempre para analisar a “apresentação ao público” das ideias e produtos culturais – sua apropriação midiática – e descrever a sua circulação no espaço social glo-

49 Intercessão no sentido de intervenção a favor de partes envolvidas.

bal. A esfera cultural é vista como uma nebulosa dinâmica em que os produtos se integram uns com os outros e assim se transformam. Aqui a mediação recíproca das obras conduz à ideia de intermediação, de relações entre mídias e de tradução pela qual uma mídia – a televisão ou o cinema, por exemplo – tomam as formas e as produções de outra mídia (um romance adaptado ao cinema). Essas criações alcançam os seus destinatários por um ou por outro desses suportes variados que constituem a sua midiaticização. Nessa perspectiva, uma análise pode demonstrar as numerosas mediações acionadas por cadeias complexas de agentes diferentes para garantir a presença de um conteúdo na esfera cultural e sua difusão aos numerosos públicos.

2. Na museologia, o termo “mediação”, depois de mais de um século, veio a ser utilizado com frequência, principalmente na França e nos países francófonos da Europa, onde se fala em “mediação cultural”, “mediação científica” e “mediador”⁵⁰. O termo designa essencialmente toda uma gama de intervenções realizadas no contexto museal, com o fim de estabelecer certos pontos de contato entre aquilo que é exposto (ao olhar) e os significados que estes objetos e sítios podem portar (o conhecimento). A mediação busca, de certo modo, favorecer o compartilhamento

de experiências vividas entre os visitantes na sociabilidade da visita, e o aparecimento de referências comuns. Trata-se, então, de uma estratégia de comunicação com caráter educativo, que mobiliza as técnicas diversas em torno das coleções expostas, para fornecer aos visitantes os meios de melhor compreender certas dimensões das coleções e de compartilhar as apropriações feitas.

O termo toca, portanto, a algumas noções museológicas relacionadas, a da comunicação e da animação, e, sobretudo, a da interpretação, esta muito presente no mundo anglo-saxônico, e particularmente no contexto dos museus e sítios norte-americanos, e que recobre, em grande parte, a noção de mediação. Como a mediação, a *interpretação* supõe uma lacuna, uma distância a ser suplantada entre aquilo que é imediatamente percebido e as significações subjacentes dos fenômenos naturais, culturais e históricos. Assim como os meios de mediação, a interpretação materializa-se com as intervenções humanas (o interpessoal) e nos suportes acrescentados à simples disposição (*display*) dos objetos expostos para sugerir suas significações e sua importância. Nascida no contexto dos parques naturais americanos, a noção de interpretação passa, em seguida, a designar o caráter hermenêutico das experiências de

50 No Brasil e em Portugal, o termo “mediação” também passou a aparecer com mais frequência nos últimos anos no contexto dos museus, principalmente com a ênfase dada atualmente à figura do “mediador”, responsável por desenvolver atividades educativas diretamente com o público de alguns museus e por transmitir a proposta pedagógica dessas instituições.

visita a museus e sítios. Ela também se define como uma revelação e um desvelar que orienta os visitantes à compreensão, depois à apreciação, e enfim à proteção dos patrimônios que ela toma como objeto.

Conclui-se que a mediação compreende uma noção central na perspectiva de uma filosofia hermenêutica e reflexiva (Paul Ricœur, [1986, 1995]⁵¹): ela desempenha um papel fundamental no projeto de compreensão de si em cada visitante – compreensão que o museu facilita. Com efeito, pela mediação dá-se o encontro com as obras produzidas por outros humanos, o que permite que se atinja uma subjetividade tal que promova autoconhecimento e a compreensão da própria aventura humana que cada um vive. Tal abordagem faz do museu detentor de testemunhos e signos da humanidade, um dos lugares por excelência dessa mediação inevitável que, ao oferecer um contato com o mundo das obras da cultura, conduz cada um pelo caminho de uma maior compreensão de si e da realidade por inteiro.

▷ **DERIVADOS:** MEDIADOR, MEDIATEZACÃO, MEDIATEZAR.

☞ **CORRELATOS:** ANIMAÇÃO, EDUCAÇÃO, EXPERIÊNCIA DE VISITA, INTERPRETAÇÃO, PÚBLICOS, VULGARIZAÇÃO.⁵²

MUSEAL

s. m. e adj. (neologismo construído por conversão em substantivo de um adjetivo que é, ele mesmo, recente) – Equivalente em francês: *muséal*; inglês: *museal*; espanhol: *museal*; alemão: *Musealität* (s. f.), *museal* (adj.); italiano: *museale*.

Sendo considerada como adjetivo ou como substantivo, a palavra apresenta duas acepções: (1) O adjetivo “museal” serve para qualificar tudo aquilo que é relativo ao museu, fazendo a distinção entre outros domínios (por exemplo: “o mundo museal” para designar o mundo dos museus); (2) Como substantivo, “o museal” designa o campo de referência no qual se desenvolvem não apenas a criação, a realização e o funcionamento da instituição “museu”, mas também a reflexão sobre seus fundamentos e questões. Esse campo de referência se caracteriza pela especificidade de sua abordagem e determina um ponto de vista sobre a realidade (considerar uma coisa sob o ângulo museal é, por exemplo, perguntar se é possível conservá-la para expô-la a um público). A museologia pode, assim, ser definida como o conjunto de tentativas de teorização ou de reflexão crítica sobre o campo museal, ou ainda como a ética ou a filosofia do museal.

1. Sublinharemos agora a importância do gênero masculino, pois a denominação dos diferentes campos

51 Referências obtidas no *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Paris: Armand Colin, 2011: RICOEUR P. *Du text à l'actions. Essais d'herméneutique*, II, Paris, Éditions du Seuil, 1986. Ricoeur, P. *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Éditions Esprit, 1995.

52 No Brasil e em Portugal, são correlatos DISCUSSÃO e PROBLEMATIZAÇÃO, imprimindo um sentido crítico que buscamos nos processos de educação em museus.

(aos quais pertence o campo museal) distingue-se, tanto no francês quanto no português, pelo artigo definido masculino, precedendo um adjetivo substantivado (ex.: *o* político, *o* religioso, *o* social, subentendido como o domínio político, o domínio religioso, etc.), por oposição às práticas empíricas que se referem mais comumente a um substantivo (e, logo, diríamos *a* religião, *a* vida social, *a* economia, etc.). É possível, ainda, recorrer ao mesmo termo, utilizando o artigo definido feminino (como em *a* política). Sendo assim, o campo de exercício do museu, compreendido como uma relação específica do homem com a realidade, será designado como *o* museal.

2. O museal designa uma “relação específica com a realidade” (Stránský, 1987; Gregorová, 1980). Ele ocupa a mesma posição que o político e tem o mesmo sentido que o social, o religioso, o escolar, o demográfico, o econômico, o biológico, etc. Trata-se, em cada caso, de um plano ou de um campo original sobre o qual serão colocados problemas a serem respondidos pelos conceitos. Assim, um mesmo fenômeno poderá se encontrar no ponto de cruzamento entre diferentes campos ou, falando-se em termos da análise estatística multidimensional, ele se projetará sobre diversos planos heterogêneos. Por exemplo, os OGM (organismos geneticamente modificados) serão considerados simultaneamente um problema técnico (para as biotec-

nologias), um problema sanitário (quanto aos riscos à biosfera), um problema político (questões ecológicas), etc., mas também um problema museal: alguns museus de sociedade decidiram expor os riscos e as questões dos OGM.

3. Essa posição do museal como campo teórico de referência alarga consideravelmente as perspectivas de reflexão, pois o museu institucional aparece somente como uma ilustração ou uma exemplificação do campo (Stránský, 1987). Isso aponta para duas consequências: (1) não é o museu que suscitou o aparecimento da museologia, mas foi a museologia que fundou propriamente o museu (revolução copernicana⁵³); (2) esta aceção permite compreender como as experiências que escapam às características tradicionais do museu (coleções, prédio, instituição) fazem parte do mesmo problema, e torna possível que se aceitem os museus sem coleções, os museus “extramuros”, as cidades-museus (Quatremère de Quincy, 1796), os ecomuseus ou ainda os museus virtuais.

4. A especificidade do campo museal ou, em outras palavras, aquilo que caracteriza a sua irredutibilidade em relação aos outros campos vizinhos, consiste em dois aspectos: (1) *A apresentação sensível*, que distingue o museal do textual gerado pela biblioteca, que oferece uma documentação transmitida pelo suporte escrito (e principalmente impresso: o livro) e requer não somente o conhe-

53 Copernicana, em Portugal.

cimento de uma língua mas, igualmente, o domínio da leitura, o que conduz a uma experiência ao mesmo tempo mais abstrata e mais teórica. O museu, por sua vez, não reivindica nenhuma dessas aptidões, pois a documentação que ele apresenta é principalmente sensível, isto é, perceptível pela visão e pela audição, e mais raramente pelos outros três sentidos – o tato, o gosto e o odor. Tal distinção permite a um analfabeto ou mesmo a uma criança retirar sempre algum fruto de uma visita ao museu, ainda que sejam incapazes de explorar os recursos de uma biblioteca. Essa constatação explica, ainda, as experiências de visitas adaptadas aos cegos, que utilizam os seus outros sentidos (a audição e principalmente o tato) para descobrir os aspectos sensíveis do que está exposto. Um quadro ou uma escultura são feitos para serem vistos em primeiro lugar, e a referência ao texto (a leitura de um painel, quando disponível) se dá posteriormente e não é, de fato, indispensável. Falamos, então, sobre o museu de “função documental sensível” (Deloche, 2007). (2) A *marginalização da realidade*, pois “o museu especifica-se separando-se” (Lebensztein, 1981⁵⁴). Diferentemente do campo político, em que é possível teorizar sobre a gestão da vida concreta dos homens em sociedade pela mediação das instituições, tais como o Estado, o museal serve,

ao contrário, para teorizar a maneira pela qual uma instituição cria, pela separação e *descontextualização*, ou pela produção de imagens, um espaço de apresentação sensível, “à margem de toda a realidade” (Sartre), o que é próprio de uma utopia, ou seja, um espaço totalmente imaginário, simbólico, mas não necessariamente imaterial. Esse segundo ponto caracteriza aquilo que podemos chamar de função utópica do museu, já que, por poder transformar o mundo, precisa ser capaz de imaginar algo diferente, isto é, precisa ser capaz de se distanciar dele, razão pela qual a ficção da utopia não é necessariamente uma falha ou uma deficiência.

▷ **DERIVADOS:** MUSEALIA, MUSEALIDADE, MUSEALIZAÇÃO.⁵⁵

☞ **CORRELATOS:** APREENSÃO SENSÍVEL, APRESENTAÇÃO SENSÍVEL, CAMPO, MUSEOLOGIA, MUSEU, REALIDADE, RELAÇÃO ESPECÍFICA.

MUSEALIZAÇÃO

s. f. – Equivalente em francês: *muséalisation*; inglês: *musealisation*; espanhol: *musealización*; alemão: *Musealisierung*; italiano: *musealizzazione*.

Segundo o sentido comum, a musealização designa o tornar-se museu ou, de maneira mais geral, a transformação de um centro de vida, que pode ser um centro de atividade humana ou um sítio natural, em algum tipo

54 Referências obtidas no *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Paris: Armand Colin, 2011: LEBENSZTEIN J.-CL., *Zig zag*, Paris, Flammarion, 1981).

55 No Brasil e em Portugal, também MUSEALIZÁVEL é um derivado.

de museu. A expressão “patrimonialização” descreve melhor, sem dúvida, este princípio, que repousa essencialmente sobre a ideia de preservação de um objeto ou de um lugar, mas que não se aplica ao conjunto do processo museológico. O neologismo “museificação” traduz a ideia pejorativa da “petrificação” (ou mumificação) de um lugar vivo, que pode resultar de um processo e que encontramos em diversas críticas ligadas à ideia de “musealização do mundo”. De um ponto de vista mais estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal.

O processo de musealização não consiste meramente na transferência de um objeto para os limites físicos de um museu, como explica Zbyněk Stránský [1995]. Um objeto de museu não é somente um objeto em um museu. Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de “thesaurização” e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto. Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e

do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica.

Foi a constatação dessa mudança de natureza que conduziu Stránský, em 1970, a propor o termo *musealia* (ver OBJETO [DE MUSEU] OU *MUSEALIA*) para designar as coisas que passam pela operação de musealização e que podem, assim, possuir o estatuto de objetos de museu.


A musealização começa com uma etapa de separação (Malraux, 1951) ou de suspensão (Déotte, 1986): os objetos ou as coisas (objetos autênticos) são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam. Um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado, mas transmite um testemunho autêntico sobre a realidade. Essa remoção (Desvallées, 1998) da realidade já constitui em si uma primeira forma de substituição. Um objeto separado do contexto do qual foi retirado não é nada além de um substituto dessa realidade que ele deve testemunhar. Essa transferência, por meio da separação que ela opera com o meio de origem, leva necessariamente a uma perda de informações que se verifica, talvez de maneira mais explícita, nas escavações arqueológicas clandestinas, uma vez que o contexto do qual os objetos são retirados é totalmente evacuado⁵⁶. É por esta razão que a musealização, como processo cientí-

56 Em Portugal, esvaziado.

fico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.) ou, segundo outro ponto de vista, das atividades ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou *musealia*. O trabalho da musealização leva à produção de uma imagem que é um substituto da realidade a partir da qual os objetos foram selecionados. Esse substituto complexo, ou modelo da realidade construído no seio do museu, constitui a musealidade, como um valor específico que emana das coisas musealizadas. A musealização produz a musealidade, valor documental da realidade, mas que não constitui, com efeito, a realidade ela mesma.

A musealização ultrapassa a lógica única da coleção para estar inscrita em uma tradição que repousa essencialmente sobre a evolução da racionalidade, ligada à invenção das ciências modernas. O objeto portador de informação, ou objeto-documento musealizado, inscreve-se no coração da atividade científica do museu. Esta é desenvolvida, desde o Renascimento, como atividade que visa a explorar a realidade por meio da percepção sensorial, pela experiência e pelo estudo de seus fragmentos. Essa perspectiva cientí-

fica condiciona o estudo objetivo e recorrente da coisa conceitualizada como objeto, para além da *aura* que lhe permeia para lhe dar sentido. Não se trata de contemplar, mas de ver: o museu científico não apresenta somente os objetos belos, mas convida à compreensão dos seus sentidos. O ato da musealização desvia o museu da perspectiva do templo para inscrevê-lo em um processo que o aproxima do laboratório.

 **CORRELATOS:** APRESENTAÇÃO, COMUNICAÇÃO, *MUSEALIA*, MUSEALIDADE, OBJETO DE MUSEU, OBJETO-DOCUMENTO, PESQUISA, PRESERVAÇÃO, RELÍQUIA, SELEÇÃO, SEPARAÇÃO, SUSPENSÃO, *THESAURUS*.

MUSEOGRAFIA

s. f. (derivado do latim *museographia*) – Equivalente em francês: *muséographie*; inglês: *museography*, *museum practice*; espanhol: *museografía*; alemão: *Museographie*; italiano: *museografia*.

O termo “museografia”, que apareceu pela primeira vez no século XVIII (Neickel, 1727), é mais antigo que o termo “museologia”. Ele se apresenta em três acepções específicas.

1. Atualmente, a museografia é definida como a figura prática ou aplicada da museologia, isto é, o conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais, e particularmente aquilo que concerne à administração do museu, à conservação, à restauração, à segurança e à exposição⁵⁷. A palavra em si foi, por

57 Em se tratando de uma descrição atual, colocaríamos de outra forma: aquilo que concerne à administração do museu, à salvaguarda (conservação preventiva, restauração e documentação) e à comunicação (exposição e educação).

muito tempo, utilizada em concorrência com o termo “museologia”, para designar as ações, intelectuais ou práticas, da responsabilidade do museu. O termo é regularmente empregado no mundo francófono, mas raramente nos países anglo-americanos, onde a expressão *museum practice* é preferida. Muitos museólogos do Ocidente utilizaram, por sua vez, o conceito de museologia aplicada para se referir à aplicação prática dos resultados obtidos pela museologia, como ciência em formação.

2. A palavra “museografia”, em português (assim como *muséographie*, no francês), tende a ser usada, com frequência, para designar a arte da exposição⁵⁸. Durante alguns anos, na França, o termo *expographie* (expografia) foi proposto para designar as técnicas ligadas às exposições, estejam elas situadas dentro de um museu ou em espaços não museais. De maneira mais geral, aquilo que intitulamos de “programa museográfico” engloba a definição dos conteúdos da exposição e os seus imperativos, assim como o conjunto de relações funcionais entre os espaços de exposição e os outros espaços do museu. Essa definição não implica que a museo-

grafia se limite aos aspectos visíveis do museu. O *muséographe*⁵⁹, como profissional de museu, leva em conta as exigências do programa científico e de gestão das coleções, e busca uma apresentação adequada dos objetos selecionados pelo conservador. Ele conhece os métodos de observação ou de inventário dos objetos de museu. Ele participa da *cenografia* a partir dos conteúdos, propondo uma construção discursiva que inclui as mediações complementares que possam auxiliar a compreensão, além de se preocupar com as exigências dos públicos, mobilizando técnicas de comunicação adaptadas à boa recepção das mensagens. O seu papel como chefe ou encarregado de um projeto é, sobretudo, o de coordenar o conjunto das competências (científicas e técnicas), trabalhando no seio do museu para organizá-las e, por vezes, confrontá-las e arbitrá-las. Outras funções específicas foram criadas para realizar tais tarefas⁶⁰: a gestão de acervos é muitas vezes conferida aos especialistas em documentação, o chefe de segurança é responsável pela segurança e supervisão dos espaços, o responsável pela conservação é o especialista na conservação preventiva e nas medidas de conservação reparadora⁶¹ e de

58 Esta afirmação não pode ser generalizada, pois, no Brasil, muitos profissionais usam o termo “expografia”, justamente para especificá-la dentro da museografia.

59 Não há termo correspondente no Brasil. No contexto do texto original, o uso mais adequado nos parece ser “museólogo”, embora acreditemos que caibam outros especialistas na museografia. Com referência ao termo *muséographe*, ver também nota em ARQUITETURA, MUSEU e PROFISSÃO.

60 Outras ações são cabíveis, como a do educador.

61 Em Portugal, conservação curativa.

restauração. É neste contexto, e em inter-relação com diferentes departamentos, que o *muséographe*⁶² se preocupa particularmente com a exposição. A museografia⁶³ distingue-se da cenografia, aqui entendida como o conjunto de técnicas de organização do espaço expositivo, assim como se distingue da arquitetura de interiores. Há traços da cenografia e da arquitetura na museografia, o que aproxima o museu de outros métodos de visualização, mas outros elementos também devem ser considerados no caso dos museus, tais como o conhecimento sobre o público, a sua apreensão intelectual e a preservação do patrimônio. Esses aspectos fazem dos *muséographes* (ou *exposgraphes*⁶⁴) os intermediários entre os *conservateurs*⁶⁵, os arquitetos e o público⁶⁶. Esses papéis variam, no entanto, e dependem de o museu ou o espaço da exposição ter ou não um

conservateur liderando o projeto. O desenvolvimento do papel de alguns especialistas dentro dos museus (arquitetos, artistas, curadores, etc.) levou a um refinamento do papel do *muséographe* como intermediário.

3. Antigamente, e por sua etimologia, a museografia designava o conteúdo de um museu. Do mesmo modo que a bibliografia se constitui numa das etapas fundamentais da pesquisa científica, a museografia foi concebida para facilitar a pesquisa das fontes documentais de objetos, com o fim de desenvolver o seu estudo sistemático. Essa acepção, que permaneceu ao longo de todo o século XIX, persiste ainda em algumas línguas, particularmente na russa.

▷ **DERIVADOS:** *MUSÉOGRAPHIE*⁶⁷, MUSEOGRÁFICO.

☞ **CORRELATOS:** ARQUITETURA DE INTERIORES, CENOGRRAFIA, *DESIGN* DE EXPOSIÇÃO, EXPOGRAFIA, FUNÇÕES MUSEAIS, ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO.⁶⁸

62 Pela descrição apresentada, o uso do termo “museólogo” seria apropriado, devido ao caráter de coordenação de processo institucional, embora outros profissionais que se especializam em processos expográficos no Brasil atuem nessa dimensão.

63 Acreditamos tratar-se aqui de “expografia”.

64 Não há um correspondente a esta função no Brasil. Ver também verbetes ARQUITETURA e PROFISSÃO.

65 Mantemos o termo *conservateur*, por falta de um termo em uso no Brasil para este profissional. Embora na tradução inglesa encontremos *curator*, o termo mais ajustado seria “pesquisador de coleção”. No entanto, em Portugal existe o termo “conservador”, sendo aplicado a um profissional distinto do “conservador-restaurador”. Sobre esta discussão, ver também notas em COLEÇÃO e PROFISSÃO.

66 Há nesta descrição uma concepção de exposição e um método centralizado no pesquisador de coleção. Considerando outras concepções, a tradução para “curador” torna-se difícil e mesmo imprecisa. Sobre “*expographe*”, termo não utilizado no Brasil, ver em ARQUITETURA.

67 No Brasil, MUSEÓLOGO.

68 Outros correlatos para o verbete: SALVAGUARDA, COMUNICAÇÃO, GESTÃO.

MUSEOLOGIA

s. f. – Equivalente em francês: *muséologie*; inglês: *museology*, *museum studies*; espanhol: *museología*; alemão: *Museologie*, *Museumswissenschaft*, *Museumskunde*; italiano: *museologia*.

Etimologicamente, a museologia é “o estudo do museu” e não a sua prática – que remete à “museografia” –, mas tanto o termo, confirmado nesse sentido amplo ao longo dos anos 1950, como o seu derivado “museológico” – sobretudo em sua tradução literal em inglês (*museology* e seu derivado *museological*) – apresentam cinco acepções bem distintas.

1. A primeira acepção, e a mais disseminada, visa a aplicar, muito amplamente, o termo “museologia” a tudo aquilo que toca ao museu e que remete, geralmente, no dicionário, ao termo “museal”. Podemos, assim, falar em departamentos museológicos de uma biblioteca (a reserva técnica ou os gabinetes de numismática), e ainda de questões museológicas (relativas ao museu), etc. É, com frequência, essa a acepção que se adota nos países anglo-saxônicos e, igualmente, por influência, em alguns países latino-americanos. Assim, nos países onde não existe a profissão específica reconhecida – ao contrário do que se tem na França⁶⁹ com os *conservateurs*, e no Brasil com os museólogos – o termo “museólogo” pode se aplicar a

toda profissão museal (como no caso de Quebec), e, em particular, aos consultores responsáveis por estabelecer um projeto de museu ou por realizar uma exposição. Essa acepção não é privilegiada na França, por exemplo⁷⁰.

2. A segunda acepção do termo é geralmente utilizada em grande parte do meio universitário ocidental e aproxima-se da etimologia do termo que remete ao “estudo do museu”. As definições mais correntemente utilizadas se aproximam daquela que foi proposta por Georges Henri Rivière: “Museologia: uma ciência aplicada, a ciência do museu. Ela o estuda em sua história e no seu papel na sociedade, nas suas formas específicas de pesquisa e de conservação física, de apresentação, de animação e de difusão, de organização e de funcionamento, de arquitetura nova ou musealizada, nos sítios herdados ou escolhidos, na tipologia, na deontologia” (Rivière, 1981). A museologia opõe-se, de certo modo, à museografia, que designa o conjunto de práticas ligadas à museologia. Os meios anglo-americanos, geralmente reticentes face à invenção de novas “ciências”, costumam privilegiar a expressão *museum studies*, particularmente usada na Grã-Bretanha, onde o termo *museology* é, ainda atualmente, pouco empregado. É indispensável ressaltar que, de modo geral, apesar de o termo ter sido

69 Assim como em Portugal.

70 No Brasil, a profissão específica de museólogo, com formação em graduação ou pós-graduação, é reconhecida e regulamentada.

cada vez mais usado no mundo a partir dos anos 1950, ele permanece sendo muito pouco utilizado por aqueles que vivem o museu em seu “cotidiano”, permanecendo seu uso marginalizado àqueles que veem o museu do exterior. Essa acepção, muito disseminada entre os profissionais, passa a ser progressivamente imposta a partir dos anos 1960 nos países latinos, suplantando o termo “museografia”.

3. A partir dos anos 1960, nos países do Ocidente, a museologia passou a ser progressivamente considerada como um verdadeiro campo científico de investigação do real (uma ciência em formação) e como disciplina independente. Essa perspectiva, que influenciou amplamente o ICOFOM nos anos 1980-1990, apresenta a museologia como o estudo de uma relação específica entre o homem e a realidade, estudo no qual o museu, fenômeno determinado no tempo, constitui-se numa das materializações possíveis. “A museologia é uma disciplina científica independente, específica, cujo objeto de estudo é uma atitude específica do Homem sobre a realidade, expressão dos sistemas mnemônicos, que se concretiza por diferentes formas museais ao longo da história. A museologia tem a natureza de uma ciência social, proveniente das disciplinas científicas documentais e mnemônicas, e ela contribui à compreensão do homem no seio da sociedade” (Stránský, 1980). Essa abordagem particular, voluntaria-

mente criticada (a vontade de impor a museologia como ciência e de cobrir todo o campo do patrimônio aparece, a muitos, como pretensiosa), não é menos fecunda que os questionamentos que ela pressupõe. Assim, decorre dessa perspectiva a noção de que o objeto de estudo da museologia não pode ser o museu, sendo ele uma criação relativamente recente na história da humanidade. Foi a partir desta constatação que foi progressivamente definido o conceito de “relação específica do homem com a realidade”, por vezes designada como “musealidade” (Waidacher, 1996). Assim, podemos definir, sob a perspectiva lançada inicialmente pela escola de Brno, em si preponderante, que a museologia, como “uma ciência que examina a relação específica do homem com a realidade, consiste na coleção e na conservação, consciente e sistemática, e na utilização científica, cultural e educativa de objetos inanimados, materiais e móveis (sobretudo tridimensionais) que documentam o desenvolvimento da natureza e da sociedade” (Gregorová, 1980). De qualquer modo, a assimilação da museologia a uma ciência – ainda em formação – foi progressivamente abandonada, na medida em que nem o seu objeto e nem os seus métodos respondem verdadeiramente aos critérios epistemológicos de uma abordagem científica específica.

4. A *nova museologia* influenciou amplamente a museologia dos anos 1980, reunindo primeiro alguns

teóricos franceses e, a partir de 1984, difundindo-se internacionalmente. Este movimento ideológico – baseado num número de precursores que, a partir de 1970, publicaram textos inovadores – enfatizou a vocação social dos museus e seu caráter interdisciplinar, ao mesmo tempo que chamou a atenção para modos de expressão e de comunicação renovados. O seu interesse estava principalmente nos novos tipos de museus concebidos em oposição ao modelo clássico e à posição central que ocupavam as coleções nesses últimos: tratava-se dos ecomuseus, dos museus de sociedade, dos centros de cultura científica e técnica e, de maneira geral, da maior parte das novas proposições que visavam à utilização do patrimônio em benefício do desenvolvimento local. O termo em inglês *New Museology*, que apareceu no final dos anos 1980 (Vergo, 1989) e se apresenta como um discurso crítico sobre o papel social e político dos museus, gerou certa confusão na difusão do vocábulo francês (pouco conhecido do público anglo-saxônico).

5. Enfim, a museologia, segundo uma quinta acepção aqui privilegiada por englobar todas as outras, inclui um campo muito vasto que compreende o conjunto de tentativas de teorização ou de reflexão crítica ligadas ao campo museal. O denominador comum desse campo poderia, em outros termos, ser designado por uma relação específica entre o homem e a realidade, caracterizada

como a documentação do real pela apreensão sensível direta. Tal definição não rejeita, *a priori*, qualquer forma de museu, desde as mais antigas (Quiccheberg) até as mais recentes (museus virtuais), uma vez que ela tende a se interessar por um domínio voluntariamente aberto a qualquer experiência sobre o campo museal. Ela não se restringe, ainda, a qualquer um daqueles que reivindicam o título de museólogo. Convém enfatizar, com efeito, que certos protagonistas fizeram desse campo o seu domínio de predileção, ao ponto de se apresentarem como museólogos; outros, ligados a suas disciplinas de referência e abordando apenas pontualmente o domínio museal, preferem manter certa distância dos “museólogos”, exercendo ou tendo exercido uma influência fundamental no seio do desenvolvimento desse campo de estudos (Bourdieu, Baudrillard, Dagognet, Debray, Foucault, Haskell, McLuhan, Nora ou Pomian). As linhas diretrizes de um mapeamento para o campo museal podem ser traçadas em duas direções diferentes, seja pela referência às principais funções inerentes ao campo (documentação, indexação, apresentação ou ainda preservação, pesquisa, comunicação), seja considerando as diferentes disciplinas que o exploram mais ou menos pontualmente.

É nessa última perspectiva que Bernard Deloche sugeriu definir a museologia como a filosofia do museal: “A museologia é uma filo-

sofia do museal, investida de duas funções: (1) Serve de metateoria à ciência documental intuitiva concreta; (2) É também uma ética reguladora de toda instituição encarregada de gerar a função documental intuitiva concreta” (Deloche, 2001).

▷ **DERIVADOS:** MUSEOLÓGICO, MUSEÓLOGO.

☞ **CORRELATOS:** MUSEAL, *MUSEALIA*, MUSEALIZAR, MUSEALIDADE, MUSEALIZAÇÃO, MUSEIFICAR (TERMO PEJORATIVO), MUSEOGRAFIA, MUSEU, OBJETO DE MUSEU, REALIDADE.

MUSEU

s. m. (do grego *mouseion*: templo das musas)
– Equivalente em francês: *musée*; inglês: *museum*; espanhol: *museo*; alemão: *Museum*; italiano: *museo*.

O termo “museu” tanto pode designar a instituição quanto o estabelecimento, ou o lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do Homem e do seu meio. A forma e as funções do museu variaram sensivelmente ao longo dos séculos. Seu conteúdo diversificou-se, tanto quanto a sua missão, seu modo de funcionamento ou sua administração.

1. A maioria dos países definiu o museu, pelos textos legislativos ou por meio de suas organizações nacionais, de formas variadas. A definição profissional de museu mais conhecida atualmente continua sendo a que se encontra nos estatutos do Conselho Internacional de Museus (ICOM), de 2007: “o museu é uma instituição

permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite”. Essa definição substitui, então, aquela que serviu de referência ao mesmo Conselho durante mais de trinta anos: “o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, e que realiza pesquisas sobre os testemunhos materiais do homem e seu meio, que ele adquire, conserva, investiga, comunica e expõe, com fins de estudo, educação e deleite” (Estatutos de 1974).

As diferenças entre as duas definições, pouco significativas *a priori* – uma referência ao patrimônio imaterial e algumas mudanças na estrutura –, testemunham, por um lado, a preponderância da lógica anglo-americana no seio do ICOM, e, por outro, um papel menos importante conferido à pesquisa no seio da instituição. A definição de 1974 foi, desde a sua origem, objeto de uma tradução um tanto livre, em inglês, refletindo melhor a lógica anglo-americana das funções do museu, ou seja, aquela da transmissão do patrimônio. A língua de trabalho mais difundida nos conselhos do ICOM, como também na maior parte das organizações internacionais, é o inglês, e é com base na tradução inglesa que se desenvolvem os trabalhos que visam à concepção

de uma nova definição. A estrutura particular da definição francesa de 1974 enfatizava a função da pesquisa, presente, de certo modo, como o princípio motor da instituição. Esse princípio foi relegado, em 2007, como uma das funções gerais do museu.

2. Para muitos museólogos, particularmente aqueles que de algum modo foram influenciados pela museologia ensinada nos anos 1960-1990 pela escola tcheca⁷¹ (Brno e a *International Summer School of Museology*⁷²), o museu constitui um meio, entre outros, pelo qual se dá uma “relação específica do Homem com a realidade”⁷³, sendo esta relação determinada pela “coleção e a conservação, consciente ou sistemática, e [...] a utilização científica, cultural e educativa de objetos inanimados, materiais, móveis (sobretudo tridimensionais) que documentam o desenvolvimento da natureza e da sociedade” (Gregorová, 1980). Antes de o museu ser definido como tal, no século XVIII, segundo um conceito emprestado da Antiguidade grega e a sua ressurgência durante o Renascimento ocidental, existia em quase todas as civilizações certo número de lugares, de instituições e de estabelecimentos que se aproximavam mais ou menos diretamente daquilo que englobamos atualmente com esse vocábulo. A definição do

ICOM é analisada, neste sentido, como fortemente marcada por sua época e seu contexto ocidental, mas também como uma definição muito normativa, visto que o seu fim é essencialmente corporativo. Uma definição “científica” de museu deve, assim, distanciar-se de alguns dos elementos aportados pelo ICOM, tais como, por exemplo, o caráter não lucrativo do museu: um museu lucrativo (como o Museu Grévin, em Paris, por exemplo) ainda assim é um museu, mesmo que não seja reconhecido pelo ICOM. É possível, assim, definir o museu, de maneira ampla e mais objetiva, como “uma instituição museal permanente, que preserva as coleções de ‘documentos físicos’ e produz conhecimento a partir deles” (van Mensch, 1992). Schärer, por sua vez, define o museu como “um lugar em que as coisas e os valores que se ligam a elas são salvaguardados e estudados, bem como comunicados enquanto signos para interpretar fatos ausentes” (Schärer, 2007) ou, de maneira à primeira vista tautológica, o lugar onde se realiza a musealização. De modo mais amplo ainda, o museu pode ser apreendido como um “lugar de memória” (Nora, 1984-1987; Pinna, 2003), um “fenômeno” (Scheiner, 2007), englobando as instituições, os lugares diversos ou os territórios, as experiências, ou mesmo os espaços imateriais.

71 Em Portugal, checa.

72 Escola de verão Internacional em Museologia.

73 A museóloga brasileira Waldisa Russio Camargo Guarnieri participou ativamente dessa discussão, adotando essa tendência e inclusive adequando-a.

3. Nessa mesma perspectiva, e ultrapassando o caráter limitado do museu tradicional, o museu é definido como um instrumento ou função concebida pelo Homem em uma perspectiva arquivística, de compreensão e de transmissão. Podemos assim, acompanhando o pensamento de Judith Spielbauer (1987), conceber o museu como um instrumento destinado a favorecer “a percepção da interdependência do Homem com os mundos natural, social e estético, oferecendo-lhe informação e experiência, e facilitando a compreensão de si mesmo em um contexto mais amplo”. O museu pode ainda se apresentar como “uma função específica, que pode tomar a forma ou não de uma instituição, cujo objetivo é garantir, por meio da experiência sensível, o acúmulo e a transmissão da cultura entendida como o conjunto de aquisições que fazem de um ser geneticamente humano, um homem” (Deloche, 2007). As últimas definições englobam tanto os museus que chamamos inapropriadamente de “virtuais” (e particularmente aqueles que se apresentam em suporte de papel, CD-ROM e internet), quanto os museus institucionais mais clássicos, incluindo até mesmo os museus antigos, que eram, de fato⁷⁴, mais escolas filosóficas do que coleções no sentido habitual do termo.

4. Essa última acepção remete, notadamente, aos princípios do *ecomuseu* na sua concepção ini-

cial, como uma instituição museal que associa ao desenvolvimento de uma comunidade a conservação, a apresentação e a explicação de um patrimônio natural e cultural pertencente a esta mesma comunidade, representativo de um modo de vida e de trabalho, sobre um dado território, bem como a pesquisa que lhe é associada. “O ecomuseu, [...] sobre um território, exprime as relações entre o homem e a natureza através do tempo e através do espaço desse território; ele se compõe de bens, de interesses científicos e culturais reconhecidos, representativos do patrimônio da comunidade que serve: bens imóveis não construídos, espaços naturais selvagens, espaços naturais humanizados; bens imóveis construídos; bens móveis; e bens integrados. Ele compreende um centro de gestão, onde estão localizadas as suas estruturas principais: recepção, centros de pesquisa, conservação, exposição, ação cultural, administração, abrangendo ainda os seus laboratórios de campo, outros órgãos de conservação, salas de reunião, um ateliê sociocultural, moradias, etc., percursos e estações para a observação do território que ele compreende, diferentes elementos arquitetônicos, arqueológicos, geológicos, etc., assinalados e explicados” (Rivière, 1978).

5. Com o desenvolvimento da informática e do mundo digital se impôs progressivamente uma noção de museu impropriamente denomi-

74 Em Portugal, de facto.

nado de “virtual” (ou *cibermuseu* – noção mais utilizada em francês), definido de maneira geral como “uma coleção de objetos digitalizados, articulada logicamente e composta por diversos suportes que, por sua conectividade e seu caráter multiacessível, permite transcender os modos tradicionais de comunicação e de interação com o visitante [...]; ele não dispõe de um lugar ou espaço real, e seus objetos, assim como as informações associadas, podem ser difundidos aos quatro cantos do mundo” (Schweibenz, 2004). Essa definição, provavelmente derivada da noção relativamente recente de memória virtual dos computadores, aparece, de certa maneira, como um contrassenso. Convém lembrar que o “virtual” não se opõe ao “real”, como tendemos a crer de imediato, mas ao “atual”. Um ovo é uma galinha virtual; ele é programado para ser galinha e deverá sê-la se nada se opuser ao seu desenvolvimento.

Nesse sentido, o *museu virtual* pode ser concebido como o conjunto de museus possíveis, ou o conjunto de soluções possíveis aplicadas às problemáticas às quais responde, notadamente, o museu clássico. Assim, o museu virtual, em uma acepção que não é a do cibermuseu, pode ser definido como um “conceito que designa globalmente o campo problemático do *museal*, isto é, os efeitos do processo de descontextualização/recontextualização. Tanto uma coleção de substitutos quanto uma base de dados informatizada constituem um museu virtual. Trata-se do museu em seus *teatros de operações exteriores*” (Deloche, 2001). O museu virtual, ao se constituir como uma gama de soluções possíveis para a questão do museu, inclui naturalmente o cibermuseu, mas, nessa perspectiva, não se reduz a ele.

▷ **DERIVADO:** MUSEU VIRTUAL.⁷⁵

☞ **CORRELATOS:** COLEÇÕES PRIVADAS, CIBERMUSEU, EXPOSIÇÃO, INSTITUIÇÃO, MUSEAL, *MUSEALIA*, MUSEALIDADE, MUSEALIZAÇÃO, MUSEALIZAR, MUSEIFICAÇÃO, MUSEOGRAFIA, MUSEOLOGIA, MUSEOLÓGICO, MUSEÓLOGO, NOVA MUSEOLOGIA, REALIDADE.

75 Acrescentaríamos, no âmbito brasileiro e português, os derivados ECOMUSEU, MUSEU COMUNITÁRIO, MUSEU DE TERRITÓRIO, MUSEU DE FAVELA, MUSEU INDÍGENA.

O

OBJETO [DE MUSEU] OU MUSEALIA

s. m. (do latim *objectum*: jogar em) – Equivalente em francês: *objet*; inglês: *object*; espanhol: *objeto*; alemão: *Objekt, Gegenstand*; italiano: *oggetto*.

O termo “objeto de museu” é, por vezes, substituído pelo neologismo *musealia* (pouco utilizado), construído a partir do latim, com plural neutro: as *musealia*. Equivalente em inglês: *musealia, museum object*; francês: *muséalie*; espanhol: *musealia*; alemão: *Musealie, Museumsobjekt*; italiano: *musealia*.⁷⁶

Em sentido filosófico mais elementar, o objeto não é uma realidade em si mesmo, mas um produto, um resultado ou um correlato. Dito de outra maneira, ele designa aquilo que é colocado ou jogado (*ob-jectum, Gegen-stand*) em face de um sujeito, que o trata como diferente de si, mesmo que este se tome ele mesmo como objeto. Essa distinção do sujeito e do objeto é relativamente tardia e própria do Ocidente. Nesse sentido, o objeto difere da coisa, que, ao contrário, estabelece com o sujeito uma relação de continuidade

ou de “utilidade”⁷⁷ (ex.: a ferramenta como prolongamento da mão é uma coisa e não um objeto).

Um “objeto de museu” é uma coisa musealizada, sendo “coisa” definida como qualquer tipo de realidade em geral. A expressão “objeto de museu” quase poderia passar por pleonasma, na medida em que o museu é não apenas um local destinado a abrigar objetos, mas também um local cuja função principal é a de transformar as coisas em objetos.

1. O objeto não é, em nenhum caso, uma realidade bruta ou um simples item cuja coleta é suficiente para sua entrada no museu, assim como, por exemplo, se coletam⁷⁸ conchas numa praia. O objeto é um estatuto ontológico que vai englobar, em certas circunstâncias, uma coisa ou outra, estando entendido que a mesma coisa, em outras circunstâncias, não constituirá necessariamente um objeto. A diferença entre a coisa e o objeto consiste no fato de que a *coisa* tornou-se uma parte concreta da vida, e que nós estabelecemos com ela uma relação de simpatia ou de simbiose. Isso se vê particularmente no animismo das sociedades

76 No Brasil e em Portugal, usa-se *musealia*.

77 Em Portugal não existe este termo. O que mais se aproxima é “funcionalidade”.

78 Em Portugal, recolhem.

geralmente chamadas de primitivas: trata-se de uma relação de “utensilidade”, como no caso de uma ferramenta adaptada para ter a forma da mão. Por contraste, o *objeto* será sempre aquilo que o sujeito coloca em face de si como distinto de si; ele é, logo, aquilo de que se está “diante” e do qual é possível se diferenciar. Nesse sentido, o objeto é abstrato e morto, pois fechado em si mesmo, como é evidenciado em uma série de objetos que formam uma coleção (Baudrillard, 1968). Esse estatuto do objeto é reconhecido hoje como um produto puramente ocidental (Choay, 1968; Van Lier, 1969; Adotevi, 1971), uma vez que o Ocidente foi responsável por romper com o modo de vida tribal e por pensar a lacuna entre sujeitos e objetos pela primeira vez (Descartes, Kant e, depois, McLuhan, 1969).

2. Pelo seu trabalho de aquisição, de pesquisa, de preservação e de comunicação, é possível apresentar o museu como uma das grandes instâncias de “produção” de objetos, isto é, de conversão das coisas que nos rodeiam em objetos. Nessas condições, o objeto de museu – *musealia* – não apresenta uma realidade intrínseca, mesmo não sendo o museu o único instrumento a “produzir” objetos. Com efeito, outros pontos de vista são “objetificáveis”, como é o caso, particularmente, do desenvolvimento científico que estabelece normas de referência (ex.: as escalas de medidas) totalmente independentes do sujeito e que, como con-

sequência, têm dificuldade em tratar aquilo que é vivo como tal (Bergson), pois tendem a transformá-lo em objeto, o que gera, por exemplo, a dificuldade da fisiologia em relação à anatomia. O ponto de vista museal, mesmo se este é, por vezes, colocado a serviço do desenvolvimento científico, diferencia-se pelo ato primeiro de expor os objetos, isto é, de mostrá-los concretamente a um público de visitantes. O objeto do museu é feito para ser mostrado, com toda a variedade de conotações que lhe estão intrinsecamente associadas, uma vez que podemos mostrar para emocionar, distrair ou instruir. Essa operação de “mostração”, para utilizar um termo mais genérico que o de “exposição”, é tão importante que cria a distância, faz da coisa o objeto, enquanto que no desenvolvimento científico a prioridade é a exigência do reconhecimento das coisas em um contexto universalmente inteligível.

3. Os naturalistas e os etnólogos, assim como os museólogos, selecionam geralmente aquilo que eles já intitulam como “objetos” em função de seu potencial de testemunho, ou seja, pela qualidade das informações (indicadores) que eles podem trazer para a reflexão dos ecossistemas ou das culturas que se deseja preservar. “Os *musealia* (objetos de museu) são objetos autênticos móveis que, como testemunhos irrefutáveis, revelam os desenvolvimentos da natureza ou da sociedade” (Schreiner, 1985). É a riqueza de informações que eles portam que conduziu etnólogos

como Jean Gabus (1965) ou Georges Henri Rivière (1989) a lhes atribuir a qualificação de *objetos-testemunhos*, que eles retêm uma vez que são expostos. Georges Henri Rivière até utilizou a expressão *objeto-símbolo* para designar certos objetos-testemunhos, cheios de conteúdo, que poderiam servir para sintetizar toda uma cultura ou toda uma época. Essa objetivação sistemática das coisas permite estudá-las muito mais a fundo do que se elas permanecessem em seus contextos de origem (campo etnográfico, coleção privada ou galeria), mas também pode apresentar uma tendência fetichista: uma máscara ritual, uma vestimenta cerimonial, uma ferramenta de arar, etc. mudam bruscamente de *status* ao entrarem no museu. Os artifícios da vitrine ou dos expositores, que servem de separadores entre o mundo real e o mundo imaginário do museu, são responsáveis por garantir a objetividade, assegurar a distância e nos assinalar que aquilo que nos é apresentado não pertence à vida, mas ao mundo fechado dos objetos. Por exemplo, não devemos nos sentar sobre uma cadeira em um museu de arte decorativa, o que pressupõe a distinção convencional entre a cadeira funcional e a cadeira-objeto. Os objetos no museu são desfuncionalizados e “descontextualizados”, o que significa que eles não servem mais ao que eram destinados antes,

mas que entraram na ordem do simbólico que lhes confere uma nova significação (o que conduziu Krzysztof Pomian a chamar esses “portadores de significado” de *semióforos*) e a lhes atribuir um novo valor – que é, primeiramente, puramente museal, mas que pode vir a possuir valor econômico. Tornam-se, assim, testemunhos (con)sagrados da cultura.

4. O mundo da exposição reflete essas escolhas. Para os semiólogos, como Jean Davallon, “os *musealia* são considerados menos como coisas (do ponto de vista de sua realidade física) do que como seres *de linguagem* (eles são definidos, reconhecidos como dignos de serem conservados e apresentados) e como *suportes de práticas sociais* (eles são coletados⁷⁹, catalogados, expostos, etc.)” (Davallon, 1992). Os objetos podem, então, ser utilizados como signos, do mesmo modo que as palavras de um discurso, quando são utilizados em uma exposição. Mas os objetos não são mais do que signos, uma vez que, meramente pela sua presença, eles podem ser percebidos diretamente pelos sentidos. É por esta razão que vem sendo recorrentemente utilizado o termo anglo-americano *real thing* – traduzido para o francês como *vraie chose*⁸⁰ para designar o objeto de museu apresentado a partir de seu poder de “presença autêntica”, isto é, “as coisas que nós apresentamos como elas

79 Em Portugal, recolhidos.

80 Coisa real, em português, embora seja recorrente o uso de “objeto autêntico”, quer no Brasil quer em Portugal.

são e não como modelos, imagens ou representações de alguma outra coisa” (Cameron, 1968). Ela supõe, por razões variadas (sentimentais, estéticas, etc.), uma relação intuitiva com aquilo que é exposto. O termo *expôt*⁸¹ designa os objetos autênticos expostos, bem como todo elemento passível de ser exposto (um documento sonoro, fotográfico ou cinematográfico, um holograma, uma reprodução, uma maquete, uma instalação ou um modelo conceitual⁸²) (ver EXPOSIÇÃO).

5. Uma certa tensão opõe o objeto autêntico ao seu substituto. Neste sentido, convém destacar que, para alguns, o objeto semióforo só aparece como portador de significado quando se apresenta por si mesmo e não por um substituto. Por mais ampla que possa parecer, essa concepção puramente *realista* não advém das origens do museu até o Renascimento (ver MUSEU), nem da evolução e diversidade que alcançou a museologia no século XIX. Também não leva em conta o trabalho de certo número de museus cujas atividades são essencialmente semelhantes, como por exemplo na internet ou sobre suportes duplicados e, mais frequentemente, todos os museus feitos de substitutos, como os museus com acervos de moldes, as coleções de maquetes, os museus de cera ou os centros de ciência (que

expõem principalmente modelos). Com efeito, a partir do momento em que os objetos foram considerados como elementos de linguagem, eles permitem construir exposições-discursos, mas não são suficientes para sustentar tais discursos em todos os casos. É preciso, então, imaginar outros elementos de linguagem de substituição. Do mesmo modo, visto que a função da natureza do *expôt* pretende substituir um objeto autêntico, atribuímos a ele a qualidade de *substituto*. Este pode ser uma fotografia, um desenho ou um modelo de objeto autêntico. Assim, o substituto supostamente se opõe ao objeto “autêntico”, mas também não se confunde totalmente, por outro lado, com a *réplica* (como os moldes de esculturas ou cópias de pinturas), na medida em que ele pode ser criado diretamente a partir de ideias ou de processos e não somente pela cópia. Segundo a forma do original e segundo o uso que dele deve ser feito, este pode ser executado com duas ou três dimensões. A noção de autenticidade, particularmente importante nos museus de Belas Artes (onde se encontram obras-primas, verdadeiras ou falsas), condiciona uma grande parte das questões ligadas ao estatuto e ao valor dos objetos de museu. Notamos, entretanto, que existem museus em que as coleções não são compostas de substitutos e


81 *Expôt*, termo sem paralelo no Brasil, por isso não traduzido. Ver também verbete EXPOSIÇÃO e no *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie* (Paris: Armand Colin), 2011, p. 601, André Desvallées e François Mairesse.

82 Conceptual, em Portugal.

que, de uma maneira geral, a política de substitutos (cópias, moldes em gesso ou cera, maquetes ou suportes digitais) abre muito amplamente o campo de exercício do museu e contribui para questionar, do ponto de vista da ética museal, sobre o conjunto de valores atuais do museu. Por outro lado, segundo uma perspectiva mais ampla, evocada acima, todo objeto exposto em um museu deve ser considerado como um substituto da realidade que ele representa, pois, como coisa musealizada, o objeto de museu é um substituto de uma coisa (Deloche, 2001).

6. No contexto museológico, sobretudo nas disciplinas arqueológicas e etnográficas, os especialistas estão habituados a revestir o objeto do sentido que eles imaginam a

partir de suas próprias pesquisas. Mas diversos problemas se apresentam. Em primeiro lugar, os objetos mudam de sentido em seu meio de origem a critério das gerações. Em seguida, cada visitante é livre para interpretar aquilo que observa em função de sua própria cultura. O resultado é um relativismo que Jacques Hainard, em 1984, resumiu em uma frase que se tornou célebre: “o objeto não é a verdade de absolutamente nada. Polifuncional em primeiro lugar, polissêmico em seguida, ele só adquire sentido se colocado em um contexto” (Hainard, 1984).

 **CORRELATOS:** ARTEFATO, AUTENTICIDADE, COLEÇÃO, COISA, COISA REAL, CÓPIA, *EXPÔT*, ESPÉCIME, OBJETO TRANSICIONAL, OBJETO FETICHE, OBJETO TESTEMUNHO, OBRA DE ARTE, RELÍQUIA, REPRODUÇÃO, SUBSTITUTO.⁸³

83 Como correlato no Brasil e em Portugal: OBJETO AUTÊNTICO.

P

PATRIMÔNIO

s. m. (do latim *patrimonium*) – Equivalente em francês: *patrimoine*; inglês: *heritage*; espanhol: *patrimonio*; alemão: *Natur- und Kulturerbe*; italiano: *patrimonio*.

A noção de patrimônio designava, no direito romano, o conjunto de bens reunidos pela sucessão: bens que descendem, segundo as leis, dos pais e mães aos seus filhos ou bens de família, assim definidos em oposição aos bens adquiridos. Por analogia, duas formas metafóricas nasceram tardiamente: (1) Muito recentemente, a expressão “patrimônio genético”, para designar as características hereditárias de um ser vivo; (2) Mais antiga, a noção de “patrimônio cultural”, que teria aparecido no século XVII (Leibniz, 1690), antes de ser retomada pela Revolução Francesa (Puthod de Maisnonrouge, 1790; Boissy d’Anglas, 1794). O termo, entretanto, teve usos diversos, mais ou menos amplos. Segundo a sua etimologia, o termo, e a noção que induz, conheceu uma expansão maior no mundo latino a partir de 1930 (Desvallées, 1995), enquanto o mundo anglo-saxônico por muito tempo preferiu o termo *property* (referente a bem), antes de adotar, nos anos 1950, o termo

heritage, distinguindo-o de *legacy* (herança). Do mesmo modo, a administração italiana, tendo sido uma das primeiras a conhecer o termo *patrimonio*, por muito tempo utilizou a expressão *beni culturali* (bens culturais). A ideia de patrimônio está irremediavelmente ligada à noção de perda ou de desaparecimento potencial – este foi o caso a partir da Revolução Francesa – e, igualmente, à vontade de preservação dos bens. “O patrimônio se reconhece no fato de que a sua perda constitui um sacrifício e que a sua conservação também supõe sacrifícios” (Babelon e Chastel, 1980).

1. A partir da Revolução Francesa e durante todo o século XIX, o termo “patrimônio” passou a designar essencialmente o conjunto de bens imóveis, confundindo-se geralmente com a noção de *monumentos históricos*. O monumento, em seu sentido original, é uma construção condenada a perpetuar a lembrança de alguém ou de alguma coisa. Aloÿs Riegl distingue três categorias de monumentos: aqueles que foram concebidos deliberadamente para “comemorar um momento preciso ou um acontecimento complexo do passado” [monumentos intencionais], “aqueles cuja escolha é

determinada por nossas preferências subjetivas” [monumentos históricos], e, enfim, “todas as criações do homem, independentemente de sua significação ou de sua destinação originais” [monumentos antigos] (Riegl, 1903). As duas últimas categorias irão convergir, essencialmente, segundo os princípios da história, da história da arte e da arqueologia, na concepção de patrimônio imóvel. Até uma data muito recente, a Direção do Patrimônio, na França, cujo objetivo principal era a preservação de monumentos históricos, estava dissociada da Direção de Museus da França. Não é raro encontrar, ainda nos dias de hoje, aqueles que compartilham dessa diferenciação que é, no mínimo, restritiva. Mesmo que mundialmente disseminada, sob a égide da UNESCO, essa é, à primeira vista, uma visão essencialmente fundada sobre o monumento, os conjuntos monumentais e os sítios que são valorizados, particularmente no seio do ICOMOS, o equivalente do ICOM para monumentos históricos. Assim, a Convenção sobre a proteção do patrimônio mundial cultural e natural estipula ainda que: “Para os fins da presente Convenção, são considerados como ‘patrimônio cultural’: – os monumentos: obras arquiteturais, de escultura ou de pintura monumentais, [...]; – os conjuntos: grupos de construções isolados ou reunidos, [...] em razão de sua arquitetura, [...]; – os sítios: obras do homem ou obras compostas pelo homem e a natureza [...]. Para os fins

da presente Convenção, são considerados como ‘patrimônio natural’: – os monumentos naturais [...]; – as formações geológicas e fisiográficas [...]; – os sítios naturais ou as zonas naturais [...].” (UNESCO, 1972).

2. A partir de meados dos anos 1950, a noção de patrimônio foi consideravelmente ampliada, de modo a integrar, progressivamente, o conjunto de testemunhos materiais do homem e do seu meio. Assim, o patrimônio folclórico, o patrimônio científico e, mais recentemente, o patrimônio industrial, foram progressivamente integrados à noção de patrimônio. A definição de patrimônio no Quebec francófono, por exemplo, testemunha essa tendência geral: “Pode ser considerado como patrimônio todo objeto ou conjunto, material ou imaterial, reconhecido e apropriado coletivamente por seu valor de testemunho e de memória histórica e que deve ser protegido, conservado e valorizado” (Arpin, 2000). Essa noção remete ao conjunto de todos os bens ou valores, naturais ou criados pelo Homem, materiais ou imateriais, sem limite de tempo nem de lugar, que sejam simplesmente herdados dos ascendentes e ancestrais de gerações anteriores ou reunidos e conservados para serem transmitidos aos descendentes das gerações futuras. O patrimônio é um bem público cuja preservação deve ser assegurada pelas coletividades, quando não é feita por particulares. A inclusão das especificidades naturais e culturais de caráter local con-

tribuiu à concepção e à constituição de um patrimônio de caráter universal. O conceito de patrimônio se distingue do de herança na medida em que os dois termos repousam sobre temporalidades sensivelmente diferentes: enquanto a herança se define logo após uma morte ou ao momento da transmissão intergeracional, o patrimônio designa o conjunto de bens herdados dos ascendentes ou reunidos e conservados para serem transmitidos aos descendentes. De certa maneira, o patrimônio se define por uma linha de heranças.

3. Depois de alguns anos, a noção de patrimônio, essencialmente definida sobre as bases de uma concepção ocidental da transmissão, foi amplamente afetada pela globalização de ideias, cujo testemunho é o princípio relativamente recente do patrimônio imaterial. Essa noção, originária dos países asiáticos (notadamente do Japão e da Coreia), funda-se sobre a ideia de que a transmissão, por ser efetiva, repousa essencialmente sobre a intervenção humana, da qual provém a ideia de *tesouro humano vivo*: “uma pessoa que tenha dominado a prática da música, da dança, dos jogos, de manifestações teatrais e de ritos de valor artístico e histórico excepcional em seu país, como definidos na recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular” (UNESCO, 1993). Esse princípio encontrou repercussão mundial recentemente e foi aprovado em 2003 na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural

Imaterial.

“Entende-se por *patrimônio cultural imaterial* as práticas, representações, expressões, conhecimentos e saber-fazer – assim como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como fazendo parte de seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial transmitido de geração em geração é recriado permanentemente pelas comunidades e grupos em função de seu meio, de sua interação com a natureza e de sua história, e lhes confere um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, só será levado em consideração o patrimônio cultural imaterial conforme os instrumentos internacionais existentes relativos aos direitos do homem, e de acordo com a exigência do respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e de um desenvolvimento sustentável” (UNESCO, 2003).

4. O campo mais complexo que constitui a problemática da transmissão – o campo patrimonial – induziu, nos últimos anos, uma reflexão mais precisa sobre os mecanismos de constituição e de extensão do patrimônio: a patrimonialização. Para além da abordagem empírica, numerosas pesquisas atualmente tentam analisar a instituição, a fábrica do patrimônio, como a resultante de interven-

ções e de estratégias enfocando a marcação e a sinalização (enquadramento). A ideia de patrimonialização impõe-se também à compreensão do estatuto social daquilo que é o patrimônio, assim como alguns autores se referem à ideia de “artificalização” (Shapiro, 2004) para compreender a valorização das obras de arte. “O patrimônio é o processo cultural ou o resultado daquilo que remete aos modos de produção e de negociação ligados à identidade cultural, à memória coletiva e individual e aos valores sociais e culturais” (Smith, 2006). O que significa que, se aceitamos que o patrimônio representa o resultado de um processo fundado sobre certo número de valores, isso implica que são esses mesmos valores que fundam o patrimônio. Tais valores justificam a análise, bem como – por vezes – a contestação do patrimônio.

5. A instituição do patrimônio também conhece os seus detratores, aqueles que se questionam sobre suas origens e a valorização abusiva e “fetichizante” dos suportes da cultura que ele sustenta, em nome dos valores do humanismo ocidental. No sentido estrito, isto é, no sentido antropológico, nossa herança cultural é feita das práticas e do saber-fazer modestos, e reside na aptidão para fabricar instrumentos e para utilizá-los, sobretudo quando esses últimos são cristalizados como objetos em uma vitrine de museu. Com frequência, esquecemos que o instrumento mais elaborado e o

mais potente que o homem inventou é o conceito, instrumento do desenvolvimento do pensamento, que dificilmente pode ser colocado em uma vitrine. O patrimônio cultural, compreendido como a soma dos testemunhos comuns à humanidade, tornou-se objeto de uma crítica forte que o aproxima de ser um novo dogma em uma sociedade que perdeu suas referências religiosas (Choay, 1992). É possível enumerar as etapas sucessivas da formação desse produto recente: a reapropriação patrimonial (Vicq d’Azyr e Poirier, 1794), a conotação espiritual (Hegel, 1807), a conotação mística e desinteressada (Renan, 1882) e, enfim, a humanista (Malraux, 1947). A noção de patrimônio cultural coletivo, que transpõe ao campo moral o léxico jurídico-econômico, aparece como suspeita, e pode ser analisada como parte daquilo que Marx e Engels chamaram de ideologia, isto é, um subproduto do contexto socioeconômico destinado a servir a interesses particulares. “A internacionalização do conceito de patrimônio da humanidade não é [...] apenas falsa, mas perigosa na medida em que se impõe um conjunto de conhecimentos e preconceitos que têm como critérios as expressões de valores elaborados a partir de dados estéticos, morais, culturais, da ideologia de uma casta em uma sociedade na qual as estruturas são irredutíveis àquelas do Terceiro Mundo em geral e da África em particular” (Adotevi, 1971). Isto é ainda mais suspeito dado que tal categoria

coexiste com a natureza privada da propriedade econômica e parece servir como prêmio de consolação para aqueles que não têm acesso a outros recursos primordiais.

▷ **DERIVADOS:** PATRIMONIOLOGIA, PATRIMONIALIZAÇÃO.

☞ **CORRELATOS:** BEM CULTURAL, COISA, COMUNIDADE, CULTURA MATERIAL, EXPÔT, HERANÇA, HERITOLOGIA, IDENTIDADE, IMAGEM, MEMÓRIA, MENSAGEM, MONUMENTO, OBJETO, REALIDADE, RELÍQUIA CULTURAL, SEMÍFORO, SUJEITO, TESTEMUNHO, TERRITÓRIO, TESOURO NACIONAL, TESOURO HUMANO VIVO, VALOR.

PESQUISA⁸⁴

s. f. – Equivalente em francês: *recherche*; inglês: *research*; espanhol: *investigación*; alemão: *Forschung*; italiano: *ricerca*.

A pesquisa consiste na exploração de domínios previamente definidos, tendo em vista o avanço do conhecimento que possuímos e a ação que se pode exercer sobre esses domínios. No museu, a pesquisa constitui o conjunto de atividades intelectuais e de trabalhos que têm como objeto a descoberta, a invenção e o progresso de conhecimentos novos ligados às coleções das quais ele se encarrega ou às suas atividades.

1. Até 2007, o ICOM apresentava a pesquisa, no quadro de sua definição do museu, como o princípio motor de seu funcionamento, tendo o museu o objetivo de realizar pesquisas sobre os testemunhos materiais do Homem e da sociedade,

e esta seria a razão pela qual ele os “adquire, os conserva e notadamente os expõe”. Essa definição muito formal, que apresentava, de certo modo, o museu como um laboratório aberto ao público, já deixava de refletir, provavelmente, a realidade museal de nossa época, uma vez que grande parte da pesquisa, do modo pelo qual ela era efetuada ainda no terceiro quarto do século XX, transferiu-se do mundo dos museus para os laboratórios e universidades. Assim, o museu “adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio imaterial” (ICOM, 2007). Essa definição reduzida, em vista do projeto precedente – sendo o termo “pesquisa” substituído por “estudo do patrimônio” –, não deixa de apontar esse ponto essencial para o funcionamento geral do museu. A pesquisa figura entre as três funções do modelo PPC (Preservação – Pesquisa – Comunicação) proposto pela *Reinwardt Academie* (van Mensch, 1992) para definir o funcionamento do museu. Ela aparece, ainda, como um elemento fundamental para pensadores como Zbyněk Stránský ou Georges Henri Rivière, assim como para diversos museólogos do Leste Europeu, como Klaus Schreiner. Rivière, por sua vez, ilustrou perfeitamente, no Museu Nacional de Artes e Tradições Populares, e mais precisamente pelos seus trabalhos sobre o Aubrac, as repercussões do programa de pesquisa científica sobre o conjunto de funções do

84 Em Portugal, o termo mais utilizado é “investigação”.

museu e, notadamente, sobre sua política de aquisição, de publicação e de exposições.

2. Com a ajuda de mecanismos do mercado – que favorecerem as exposições temporárias em detrimento das de longa duração –, uma parte da pesquisa fundamental foi substituída pela pesquisa aplicada, particularmente no que diz respeito à preparação de exposições temporárias. A pesquisa, no quadro do museu ou ligada a ele, pode ser dividida em quatro categorias (Davallon, 1995), que dependem do fato de esta ser parte integrante do funcionamento da instituição (e sua tecnologia) ou de produzir conhecimentos sobre o museu. O primeiro tipo de pesquisas, certamente o mais desenvolvido, testemunha diretamente a atividade museal clássica e tem por base as coleções do museu, apoiando-se essencialmente sobre as disciplinas de referência ligadas ao conteúdo das coleções (história da arte, história, ciências naturais, etc.). A atividade de classificação, inerente à constituição de uma coleção e à produção de catálogos, participou e participa longamente das atividades de pesquisa prioritárias no seio do museu, principalmente nos museus de ciências naturais (o que é próprio da taxonomia), mas igualmente nos museus de etnografia, de arqueologia e também nos museus de Belas Artes. O segundo tipo de pesquisas mobi-

liza os cientistas e as disciplinas exteriores à museologia (física, química, ciências da comunicação, etc.), com o objetivo de desenvolver instrumentos museográficos (entendidos aqui como técnica museal): materiais e normas de conservação, de estudo ou de restauração, pesquisas de públicos, métodos de gestão, etc. O terceiro tipo de pesquisas, que podemos qualificar aqui como museológicas (como ética do museal), pretende produzir uma reflexão sobre as missões e o funcionamento do museu – particularmente pelo conjunto dos trabalhos do ICOFOM⁸⁵. As disciplinas mobilizadas são essencialmente a filosofia e a história ou a museologia tal como foi definida pela escola de Brno. Enfim, o quarto tipo de pesquisas que podem igualmente ser vistas como museológicas (entendido como o conjunto das reflexões ligadas ao museal), abordam a análise da instituição, particularmente pelas suas dimensões midiáticas e patrimoniais. As ciências mobilizadas para a construção desse saber sobre o museu são, especialmente, a história, a antropologia, a sociologia, a linguística, etc.

▷ **DERIVADOS:** PESQUISADOR, INVESTIGADOR, CENTRO DE PESQUISA EM MUSEOLOGIA.

☞ **CORRELATOS:** ESTUDAR, PROGRAMA CIENTÍFICO DO MUSEU, CONSERVADOR, PRESERVAÇÃO, COMUNICAÇÃO, MUSEOLOGIA.

85 No Brasil, podemos afirmar que realizamos esta categoria de pesquisa em muitos dos museus, assim como em universidades, em especial naquelas que mantêm museus universitários, cursos de graduação em museologia ou pós-graduação em museologia.

PRESERVAÇÃO

s. f. – Equivalente em francês: *préservation*; inglês: *preservation*; espanhol: *preservación*; alemão: *Bewahrung, Erhaltung*; italiano: *preservazione*.

Preservar significa proteger uma coisa ou um conjunto de coisas de diferentes perigos, tais como a destruição, a degradação, a dissociação ou mesmo o roubo; essa proteção é assegurada especialmente pela reunião, o inventário, o acondicionamento, a segurança e a reparação.

Na museologia, a preservação engloba todas as operações envolvidas quando um objeto entra no museu, isto é, todas as operações de aquisição, entrada em inventário, catalogação, acondicionamento, conservação e, se necessário, restauração. Em geral, a preservação do patrimônio conduz a uma política que começa com o estabelecimento de um procedimento e critérios de aquisição do patrimônio material e imaterial da humanidade e seu meio, cuja continuidade é assegurada com a gestão das coisas que se tornaram objetos de museu, e finalmente com sua conservação. Neste sentido, o conceito de preservação representa aquilo que é fundamental para os museus, pois a construção das coleções estrutura o seu desenvolvimento e a missão do museu. A preservação constitui-se em um eixo da ação museal, sendo o outro eixo o da difusão aos públicos.

1. A política de *aquisição* constitui

um elemento fundamental do modo de funcionamento da maior parte dos museus. A aquisição congrega o conjunto de meios com os quais um museu se apropria do patrimônio material e imaterial da humanidade: coleta, escavação arqueológica, doações, troca, compra, e, como não podemos deixar de lembrar, por vezes também o roubo ou a pilhagem (combatidos pelo ICOM e pela UNESCO – *Recomendação de 1956 e Convenção de 1970*). A *gestão e o regimento*⁸⁶ das coleções constituem o conjunto das operações ligadas ao tratamento administrativo dos objetos de museu, considerando a sua inscrição no *catálogo* ou no *registro de inventário* do museu, de maneira a certificar o seu estatuto museal – o que, particularmente em alguns países, lhes confere um estatuto legal específico, uma vez que os objetos entram no inventário, especialmente em museus públicos, em que esses bens são inalienáveis e imprescritíveis. Em países como os Estados Unidos ou a Grã-Bretanha, os museus podem excepcionalmente alienar objetos, dispondo-os para serem transferidos para outra instituição, para serem vendidos ou destruídos. O acondicionamento em reservas técnicas e a classificação também fazem parte das atividades próprias à gestão das coleções, assim como a supervisão da mobilidade dos objetos dentro do museu e fora dele. Enfim, as atividades de *conservação* têm por objetivo fornecer

86 Em Portugal, apesar de o termo existir, neste contexto usa-se o termo “administração”.

os meios necessários para garantir o estado de um objeto contra toda forma de alteração, a fim de mantê-lo o mais intacto possível para as gerações futuras. Essas atividades, em sentido amplo, condensam as operações de segurança geral (proteção contra roubo ou vandalismo, incêndios ou inundações, terremotos ou tumultos), as disposições ditas de *conservação preventiva*, ou seja, “o conjunto de medidas e ações que têm por objetivo evitar e minimizar futuras deteriorações ou perdas. Elas se inscrevem em um contexto ou ambiente de um bem cultural, porém, mais comumente no contexto de um conjunto de bens, seja qual for a sua antiguidade e o seu estado. Essas medidas e ações são indiretas – não interferem com os materiais e estruturas dos bens. Também não modificam a sua aparência” (ICOM-CC⁸⁷, 2008). Há ainda a *conservação curativa*, que é “o conjunto de ações diretamente empregadas sobre um bem cultural ou um grupo de bens, com o objetivo de interromper um processo ativo de deterioração ou de introduzir um reforço estrutural. Essas ações só são colocadas em prática quando a existência dos bens é ameaçada a curto prazo, devido à sua extrema fragilidade ou rapidez de sua deterioração. Essas ações modificam por vezes a aparência dos bens” (ICOM-CC, 2008). A *restauração* é “o conjunto de ações diretamente empregadas sobre um bem cultural, singular e em estado estável, tendo

como objetivo o de melhorar a apreciação, a compreensão e o uso. Essas intervenções só são colocadas em prática quando o bem tiver perdido uma parte de sua significação ou função devido a deteriorações ou a alterações passadas. Elas se baseiam no respeito pelos materiais originais. Comumente tais ações modificam a aparência do bem” (ICOM-CC, 2008). Para conservar o quanto for possível a integridade dos objetos, os restauradores optam por intervenções reversíveis e facilmente identificáveis.

2. Em sua prática, o conceito de “conservação” é comumente preferido em detrimento do de “preservação”. Para diversos profissionais de museus, a conservação, que concerne ao mesmo tempo à ação e à intenção de proteger um bem cultural, seja ele material ou imaterial, constitui o coração da atividade do museu – o que testemunha o vocábulo mais antigo usado para definir, na França ou na Bélgica, a profissão museal, como o corpo de *conservateurs*, que aparece a partir da Revolução Francesa. Logo, há muito tempo – ao longo do século XIX, ao menos – esse parece ser o vocábulo que melhor caracteriza, nesses países, a função do museu. É possível assinalar ainda que a definição atual de museu do ICOM (2007) não recorre ao termo “preservação” para evidenciar as noções de aquisição e de conservação. Sem dúvida, nessa perspectiva, a noção de conservação deve ser vista

87 Comitê Internacional do ICOM de Conservação.

de maneira mais ampla, compreendendo as questões de inventário ou de reserva. Esta última concepção está ligada a uma realidade diferente daquela da conservação (como é entendida no seio do ICOM-CC), mais claramente ligada às atividades de conservação e de restauração, como foram descritas acima, do que à gestão ou ao regimento de coleções. É nesse contexto que se desenvolveu progressivamente um campo profissional distinto, o dos *arquivistas* e *gestores* de coleções. O conceito de preservação serve para dar conta desse conjunto de atividades.

3. O conceito de preservação tende, ainda, a objetivar tensões inevitáveis que existem entre cada uma dessas funções (sem contar as que concernem às fronteiras entre preservação e comunicação ou pesquisa), que sofrem críticas frequentes: “A ideia de conservação do patrimônio remete às pulsões naturais de toda a sociedade capitalista” (Baudrillard, 1968; Deloche, 1985-1989). Nessa ótica mais geral, certo número de políticas de aquisição, por exemplo, integra em paralelo as políticas de alienação do patrimônio (Neves, 2005). A questão das escolhas do restaurador e, de maneira geral, as escolhas efetuadas no nível das operações de conservação (o que conservar e o que rejeitar?) constituem, com a alienação, algumas das questões mais polêmicas da organização de um museu. Enfim, os museus adquirem e conservam cada vez mais regular-

mente objetos patrimoniais imateriais, o que acarreta novos problemas e os compelem a encontrar novas técnicas de conservação que se adaptem a esses novos patrimônios.

☞ CORRELATOS: AQUISIÇÃO, BEM(NS), CESSÃO, COISA, COMUNIDADE, CONSERVADOR, CONSERVAÇÃO PREVENTIVA OU CURATIVA, INVENTÁRIO, GESTÃO DE COLEÇÕES, GESTOR DE COLEÇÕES, REGIMENTO DE COLEÇÕES, MATERIAL, IMATERIAL, MONUMENTO, OBRA, DOCUMENTO, OBJETO, PATRIMÔNIO, REALIDADE, RELÍQUIA, RESTAURAÇÃO, RESTAURADOR, SEMIÓFORO, ALIENAÇÃO, RESTITUIÇÃO, CESSÃO, SALVAGUARDA, AMBIENTE (CONTROLE AMBIENTAL).⁸⁸

PROFISSÃO

s. f. – Equivalente em francês: *profession*; inglês: *profession*; espanhol: *profesión*; alemão: *Beruf*; italiano: *professione*.

A profissão define-se, primeiramente, em um quadro socialmente determinado e não por definição do acaso. A profissão não constitui um campo teórico: um museólogo pode se intitular um historiador da arte ou um biólogo por profissão, mas ele também pode se considerar – e ser socialmente aceito – como um profissional da museologia. Para que uma profissão exista, ela deve ser definida como tal, e também ser reconhecida como tal por outros, o que nem sempre é o caso no mundo dos museus. Não existe uma, mas várias profissões ligadas ao campo dos museus (Dubé, 1994), o que significa dizer que existe uma gama de atividades ligadas ao museu, pagas ou não, pelas quais uma pessoa pode

88 No Brasil, acrescentaríamos um derivado: PRESERVACIONISTA.

ser identificada (particularmente no que se refere à sua condição civil), atribuindo-lhe uma categoria social.

Se nos referirmos à concepção de museologia como é apresentada nestas páginas, a maior parte dos agentes que trabalha em museus está longe de ter recebido a formação devida, e muito poucos podem pretender ser museólogos simplesmente por trabalharem num museu. Existem, portanto, no seio do museu, muitos perfis profissionais que requerem uma bagagem específica; o ICTOP⁸⁹ listou cerca de vinte deles.

1. Muitos funcionários, geralmente a maioria, seguem uma carreira que apresenta apenas uma relação relativamente superficial com o princípio mesmo do museu – enquanto que para o público, eles personificam o museu. Esse é o caso dos *guards* ou *chefs de segurança*, da equipe responsável pela supervisão das áreas expositivas de um museu, que constituem o principal contato com o público, funcionando como recepcionistas. A especificidade da supervisão dos museus (incluindo medidas de segurança

precisas e planos de evacuação para o público e para as coleções, etc.) impôs, gradualmente, ao longo do século XIX, categorias específicas de recrutamento, em particular a de um corpo distinto do restante da equipe administrativa. Ao mesmo tempo, é a figura do *conservateur*⁹⁰ que aparece como a primeira profissão museológica específica. Por muito tempo, o *conservateur* era aquele responsável por todas as funções diretamente relacionadas com os objetos de uma coleção, isto é, a sua preservação, pesquisa e comunicação (segundo o modelo PPC, da Reinwardt Academie). A formação do *conservateur* foi primeiramente associada ao estudo de coleções (de história da arte, ciências naturais, etnologia, etc.), mesmo se ela fosse – como foi o caso ao longo de muitos anos – sustentada por uma formação mais museológica como aquela fornecida por certo número de universidades. Muitos *conservateurs* que se especializaram no estudo de coleções – o que permanece incontestado como seu principal campo de atividade – não podem se intitular “museólogos”

89 Comitê Internacional do ICOM de Formação Profissional.

90 No original em francês temos o termo *conservateur*, que na tradução direta para o português seria conservador. No entanto, a tradução direta não corresponde ao sentido dessa posição profissional no Brasil. De fato, *conservateur* é uma carreira profissional encontrada na França (organizada em níveis), o que não tem correspondente no Brasil, embora possamos identificá-la entre as ações de responsabilidade do pesquisador de coleções. Ver, também, o *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie* (Paris: Armand Colin, 2011, p. 581. Nessa obra, os autores André Desvallées e François Mairesse apresentam o termo *conservateur* (*curator*) como o pesquisador de coleção que poderá assumir posição direta na instituição. Nesse sentido, optamos por não traduzir a palavra, mantendo-a em francês. No entanto, o termo tem correspondência profissional em Portugal. Ver, também, os verbetes COLEÇÃO e MUSEOGRAFIA nesta publicação.

ou *muséographes*⁹¹ (que exercem a prática museológica), mesmo se na prática alguns deles conseguem combinar esses diferentes aspectos do trabalho em museus. Na França, diferentemente de outros países europeus, o corpo de *conservateurs* é geralmente recrutado por competição⁹² e considerando os profissionais de uma escola de formação específica (o *Institut National du Patrimoine* / o Instituto Nacional do Patrimônio).

2. O termo “museólogo” pode ser aplicado ao pesquisador⁹³ cujo objeto de estudo está voltado para uma relação específica entre o Homem e a realidade, caracterizada como a documentação do real pela apreensão sensível direta. Seu campo de atividade está essencialmente ligado à teoria e à reflexão crítica sobre o campo museal, de modo que o seu trabalho não está limitado ao espaço do museu, e ele pode atuar também em uma universidade ou em outros centros de pesquisa. Esse termo é também utili-

zado, por extensão (particularmente no Canadá), para designar a pessoa que trabalha para um museu e que desempenha uma função de chefe de um projeto ou de programador de exposição⁹⁴. O museólogo diferencia-se do *conservateur*, mas também do *muséographe*⁹⁵, encarregado da concepção e da organização geral do museu, das questões ligadas à segurança ou à conservação e à restauração, passando pela administração das salas de exposição, sejam elas de longa duração ou temporárias. O *muséographe*, por suas competências técnicas, detém uma visão de especialista sobre o conjunto das modalidades de funcionamento de um museu – preservação, pesquisa e comunicação – e pode gerir particularmente (por exemplo, pela redação de cadernos de diretrizes e referências) os dados ligados tanto à conservação preventiva quanto às informações comunicadas aos diferentes públicos. O *muséographe* se diferencia do *expographe*⁹⁶, pois o termo foi proposto para designar

91 Não há no Brasil esta denominação, por isso a mantemos como no original em francês. A tradução direta – “museógrafo” – foi evitada. Aqui poderíamos usar “profissionais da museografia”, ou se a questão se referir às ações do processo de curadoria, aquelas em torno do objeto museológico (aquisição, pesquisa, salvaguarda e comunicação), a possibilidade seria “profissionais da curadoria” ou, em uma concepção mais atual, no Brasil, “curadores”. Ver também os verbetes ARQUITETURA e MUSEOGRAFIA nesta publicação.

92 Em Portugal, concurso.

93 Em Portugal, investigador.

94 No Brasil, o termo “museólogo” está mais ligado à classe profissional e a todos aqueles profissionais que receberam uma formação universitária específica em museologia, no nível de graduação ou pós-graduação, diferenciando esses de outros profissionais de museus.

95 Neste trecho, a descrição das ações do *muséographe* corresponde, no Brasil, às ações do museólogo. Podemos, então, aproximar as duas perspectivas às funções do museólogo – pesquisa da relação homem e realidade e ações museográficas.

96 Como já mencionado, o texto reflete uma realidade particular. Dessa forma, alguns termos ou mesmo funções não têm paralelo no Brasil, como *expographe*. Por isso, evitamos a tradução direta. Ver também ARQUITETURA, EXPOSIÇÃO e MUSEOGRAFIA.

aquele que possui todas as competências para realizar as exposições, estejam elas situadas em um museu ou em um espaço não museológico, bem como do “cenógrafo de exposição” (ou *designer* de exposição), na medida em que esse último, utilizando técnicas de administração do espaço cênico, pode ser igualmente apto para conceber exposições (ver MUSEOGRAFIA). Os profissionais de expografia e de cenografia foram, por muito tempo, aproximados ao “decorador”, responsável pela decoração dos espaços. Contudo, a obra de decoração realizada nos espaços funcionais e que derivam das atividades normais da decoração de interiores difere das intervenções feitas nas exposições, que advém da expografia. Nas exposições, o trabalho é mais o de administrar os espaços a partir da utilização de expositores como elementos de decoração, e não tanto o de partir dos expositores para colocá-los em evidência e assinalar a sua presença no espaço. Numerosos *expographes* ou cenógrafos de exposição caracterizam-se igualmente, em primeiro lugar, como arquitetos ou arquitetos de interiores, o que não quer dizer que todo arquiteto de interiores possa passar como *expographe* ou “cenógrafo” no seio de um

museu, e menos ainda como *muséographe*. É em um contexto tal que a figura do “coordenador de exposição”⁹⁷ (comumente desempenhada pelo *conservateur*, mas, por vezes, também por uma figura externa ao museu) adquire sentido, pois este último concebe o projeto científico da exposição e assume a coordenação do conjunto do projeto.

3. Com o desenvolvimento do campo museológico, certo número de profissionais emergiu progressivamente para assumir a sua autonomia, mas também para afirmar a sua importância e a sua vontade de participar do destino dos museus. É essencialmente nos domínios da preservação e da comunicação que podemos observar esse fenômeno. No que concerne à preservação, é primeiramente para o *restaurador*⁹⁸ – como profissional dotado de competências científicas, e, sobretudo, de técnicas necessárias para o tratamento físico dos objetos em coleções (para sua restauração, mas também para a conservação preventiva e curativa) –, que se impôs a necessidade de uma formação altamente especializada (por tipos de materiais e de técnicas), voltada para competências das quais o *conservateur*⁹⁹ não dispõe. Do mesmo modo, as funções ligadas

97 *Commissaire d'exposition* (no original), que, na França, tem o sentido de comissário de exposição. No Brasil não temos um profissional para a função de coordenar exposições. A coordenação do processo expográfico pode ser de responsabilidade de diversos profissionais, como o “pesquisador de coleção” ou o “museólogo”. Traduzimos para “coordenador de exposição”. Ver o termo no *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie* (Paris: Armand Colin), 2011, p. 579, de André Desvallées e François Mairesse.

98 Em Portugal, conservador-restaurador.

99 Ou o museólogo, no caso brasileiro.


ao inventário, que dizem respeito à gestão das reservas, mas também à mobilidade dos objetos, favoreceram a criação relativamente recente da posição de *gestor* de coleções, responsável pela mobilidade das obras e pelas questões de segurança, de gestão das reservas técnicas, mas também, por vezes, de preparação e montagem de uma exposição (fala-se aqui do gestor de exposição).

4. No que concerne à comunicação, as pessoas ligadas ao serviço educativo, assim como o conjunto de pessoas interessadas pela questão dos públicos, beneficiaram-se da emergência de certo número de profissionais específicos. Sem dúvida, uma das mais antigas dessas profissões é aquela constituída pela figura do *educador* encarregado de acompanhar os visitantes (geralmente os grupos) nas salas de exposição, fornecendo certo número de informações ligadas ao dispositivo da exposição e aos objetos apresentados, essencialmente segundo o princípio das visitas guiadas. A esse primeiro tipo de acompanhamento acrescentamos a função do *animador*, encarregado da organização de ateliês e de outras experiências que dependem do dispositivo de comunicação do museu, e aquela do *mediador*, destinado a servir de intermediário entre as coleções e a conduzir o público a se interessar e a instruí-lo sistematicamente sobre um conteúdo previamente estabelecido. Além disso, cada vez mais, o *responsável pelo site* na *web* desempenha um papel fundamental

nas funções de comunicação e de mediação do museu.

5. A esses diferentes profissionais são acrescentados outros, transversais ou auxiliares, entre os quais estão o *responsável pelo projeto* (que pode ser um cientista, bem como um *muséographe*), responsável pelo conjunto de dispositivos para a realização das atividades museais, que reúne em torno de si especialistas da preservação, da pesquisa e da comunicação, visando a elaborar projetos específicos, como a realização de uma exposição temporária, a organização de uma nova sala, de uma reserva técnica visitável, etc.

6. De modo mais geral, é muito provável que os *administradores* ou *gestores do museu*, já reunidos em um comitê no seio do ICOM, venham a elencar as especificidades de suas funções, distinguindo-se de outras organizações lucrativas ou não. Eles desempenham numerosas funções classificadas no nível da administração, como a logística, a segurança, a informática, o *marketing* ou as relações midiáticas, que têm sua importância cada vez mais evidenciada. Os *diretores de museus* (reunidos em associações, principalmente nos Estados Unidos) apresentam perfis que combinam uma ou várias das competências evocadas – símbolos de autoridade no seio do museu, seu perfil (de gestor ou de *conservateur*, por exemplo) é comumente apresentado como revelador das estratégias de ação do museu.

 **CORRELATOS:** MUSEOLOGIA, EXPOLOGIA, DESIGNER DE EXPOSIÇÃO, ENCARREGADO DE PROJETO, CONSERVAÇÃO, MUSEOGRAFIA, CONSERVADOR-RESTAURADOR (PT), RESTAURADOR, EXPOGRAFIA, GESTÃO, ARQUITETO DE INTERIOR, CENÓGRAFO, AGENTE DE ENTRETENIMENTO, GUIA, EDUCADOR, CONFERENCISTA, ANIMADOR, MEDIADOR, PESQUISADOR, AVALIADOR, COMUNICADOR, TECNÓLOGO, TÉCNICO, MECENAS, GUARDA, AGENTE DE SEGURANÇA.¹⁰⁰

PÚBLICO

s. m. e adj. (do latim *publicus*, *populus*: povo, população) – Equivalente em francês: *public*; inglês: *public*, *people*, *audience*; espanhol: *público*; alemão: *Publikum*, *Besucher*; italiano: *pubblico*.

O termo possui duas acepções, segundo a forma pela qual ele é empregado, como adjetivo ou como substantivo.

1. O adjetivo “público” – museu *público* – traduz a relação jurídica entre o museu e o povo do território sobre o qual ele se situa. O museu público é, em sua essência, a propriedade do povo; ele é financiado e administrado por esse último, por meio de seus representantes e, por delegação, por sua administração. É sobretudo nos países latinos que essa lógica se exprime de maneira mais forte: o museu público é essencialmente financiado pelo imposto, suas coleções pertencem ao domínio público e seguem a sua lógica (elas são por princípio imprescritíveis e inalienáveis, e não podem ser desclassificadas a não ser excep-

cionalmente). Suas regras de funcionamento mostram-se de acordo com as regras gerais dos serviços públicos e, principalmente, segundo o princípio de continuidade (o serviço deve funcionar de maneira contínua e regular, sem interrupções outras que aquelas previstas por regulamento), o princípio de mutabilidade (o serviço deve se adaptar à evolução das necessidades do interesse geral e qualquer obstáculo jurídico não deve se opor às mudanças alcançadas nesta ordem), o princípio de igualdade (assegurar a igualdade dos tratamentos para cada cidadão). Por fim, o princípio de transparência (comunicação de documentos relativos ao serviço prestado a cada particular que faz uma demanda e respondendo a certas decisões), o que significa que o estabelecimento museal é aberto a todos ou que pertence a todos e que está a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

No direito anglo-americano, é menos a noção de serviço público e mais a de *public trust*¹⁰¹ (confiança pública) que prevalece, o que se dá em virtude de princípios que exigem um compromisso muito estrito por parte dos *trustees* que o museu, geralmente organizado de maneira privada – sob o estatuto de *non-profit organisation*, cujo conselho administrativo é o *board of trustees* –, destina suas atividades a um certo público. O museu, particularmente nos Estados Unidos, refere-se menos à noção

100 No Brasil, inclui-se também CONSERVADOR.

101 No original em francês as expressões estão em inglês, por isso as mantivemos nessa língua.

de “público” e mais à de “comunidade”, sendo este último termo empregado em seu sentido mais amplo (ver SOCIEDADE).

Esse princípio conduz o museu, em todo o mundo, a ver a sua atividade exercida, se não sob a égide dos poderes públicos, ao menos sempre se referindo como sendo, na maior parte do tempo, (particularmente) encarregada destes, o que o leva a respeitar certo número de regras das quais depende a sua administração, assim como certo número de princípios éticos. Nesse contexto, a questão do museu privado e, *a fortiori*, a do museu gerido como uma empresa comercial, deixa supor que os diferentes princípios ligados ao domínio público e às características dos poderes públicos, citados acima, poderão não ser encontrados. É nessa perspectiva que a definição do museu do ICOM pressupõe que se trata de uma organização sem fins lucrativos, e que vários dos artigos do código de ética foram redigidos em função de seu caráter público.

2. Como substantivo, a palavra “público” designa o conjunto de usuários do museu (o *público* dos museus), mas também, por extrapolação a partir do seu fim público, o conjunto da população à qual cada estabelecimento se dirige. Presente em quase todas as definições atuais de museu, a noção de público ocupa um lugar central no seio do museu: “instituição [...] a serviço da socie-

dade e de seu desenvolvimento, aberta ao público” (ICOM, 2006¹⁰²). É também uma “coleção [...] cuja conservação e apresentação responde a um interesse público, tendo em vista o conhecimento, a educação e o deleite do público” (Lei sobre os museus da França, 2002); ou ainda “uma instituição [...] que possui e utiliza objetos materiais, os conserva e os expõe ao público segundo horários regulares” (*American Association of Museums, accreditation program*, 1973). A definição publicada em 1998 pela *Museums Association*, do Reino Unido, substituiu o adjetivo “público” pelo substantivo “povo”.

A noção de público associa estreitamente a atividade do museu a seus usuários, mesmo àqueles que deveriam se beneficiar de seus serviços, embora não o façam. Os usuários são os visitantes do museu – o público mais amplo – sobre quem somos levados a pensar em primeiro lugar, esquecendo que eles nem sempre ocuparam o papel central que o museu lhes confere hoje, porque existem vários públicos específicos. Lugar de formação artística e território da “república dos sábios” em sua origem, o museu só se abriu a todos progressivamente ao longo de sua história. Essa abertura, que conduziu a equipe do museu a se interessar cada vez mais pelos visitantes, mas igualmente pela população que não frequenta museus, favoreceu a multiplicação de possibilidades

102 A versão lusófona do *Código de Ética para Museus* está disponível no site do Comitê Brasileiro do ICOM: <http://www.icom.org.br>.

de leituras de seus usuários, para os quais se voltam novas formas de categorias ao longo do tempo: povo, grande público, público amplo, não-público, público distanciado, impedido ou fragilizado, utilizadores ou usuários, visitantes, observadores, espectadores, consumidores, plateia, etc. O desenvolvimento do campo profissional dos avaliadores de exposições, que se apresentam em grande parte como os “advogados” ou os “porta-vozes do público”, testemunham essa tendência atual a reforçar a questão dos públicos no seio do funcionamento geral do museu. Fala-se assim, essencialmente, a partir do final dos anos 1980, de uma verdadeira “virada em direção aos públicos” da ação museal, para mostrar a importância crescente da frequência e da tomada de consciência das necessidades e anseios dos visitantes

(esse ponto corresponde, por outro lado, ao que se intitulou “virada comercial do museu”, mesmo que as duas ações não se relacionem necessariamente).

3. Por extensão, na questão dos museus comunitários e dos ecomuseus, o público é entendido como toda a população do território no qual eles se inscrevem. A população é o suporte do território e, no caso do ecomuseu, ela se torna o principal ator e não apenas o alvo do estabelecimento (ver SOCIEDADE).

▷ **DERIVADOS:** PUBLICIDADE, GRANDE PÚBLICO, NÃO-PÚBLICO, PÚBLICO FRAGILIZADO, PÚBLICO-ALVO.

☞ **CORRELATOS:** UTILIZADORES, CLIENTELA, USUÁRIOS, AUDIÊNCIA, ECOMUSEU, POVO, FIDELIZAÇÃO, FREQUENTAÇÃO, POPULAÇÃO, PRIVADO, VISITANTES, COMUNIDADE, SOCIEDADE, ESPECTADORES, AVALIAÇÕES, PESQUISAS, AVALIADORES, TURISTAS.

S

SOCIEDADE

s. f. – Equivalente em francês: *société*; inglês: *society, community*; espanhol: *sociedad*; alemão: *Gesellschaft, Bevölkerung*; italiano: *società*.

Em sua acepção mais geral, a sociedade é o grupo humano compreendido como um conjunto mais ou menos coerente no qual se estabelecem sistemas de relações e de trocas. A sociedade à qual se dirige o museu pode ser definida como uma comunidade de indivíduos organizada (em um espaço e em um momento definidos) em torno de instituições políticas, econômicas, jurídicas e culturais comuns, entre as quais está o museu e com as quais ele constrói a sua atividade.

1. O museu se apresenta para o ICOM, desde 1974 – após a declaração de Santiago do Chile – como uma instituição “a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”. Essa proposição, historicamente determinada pelo nascimento do conceito de “país em vias de desenvolvimento”, e sua qualificação, durante os anos 1970, como um terceiro conjunto que englobava tanto países do Oriente quanto do Ocidente, apresenta o museu como um agente de desenvolvimento da sociedade – tanto quanto

se trata da cultura (estando o uso do termo ainda parcialmente ligado ao seu sentido literal do desenvolvimento agrário, naquela época) ou do turismo e da economia, como é o caso atualmente. Nesse sentido, a sociedade pode ser entendida como o conjunto de habitantes de um ou de vários países, quando não do mundo inteiro. É este o caso para a UNESCO, particularmente, como o órgão promotor mais comprometido, em escala internacional, com a manutenção e o desenvolvimento das culturas, o respeito à diversidade cultural, assim como com o desenvolvimento de sistemas educativos – nos quais o museu é voluntariamente categorizado.

2. Se, à primeira vista, a sociedade pode se definir como uma comunidade estruturada por instituições, o conceito de comunidade ele mesmo difere do de sociedade, já que uma *comunidade* se apresenta como um conjunto de pessoas vivendo em coletividade ou formando uma associação, compartilhando certo número de pontos comuns (língua, religião, costume) sem, portanto, se reunirem em torno de estruturas institucionais. De maneira mais geral, tanto um termo quanto o outro são diferenciados, sobretudo,

em razão de sua dimensão suposta: o termo “comunidade” é geralmente mais utilizado para designar os grupos mais restritos, mas também mais homogêneos (a comunidade judaica, a comunidade gay, etc., ou a comunidade de uma cidade ou de um país), enquanto que o termo “sociedade” é frequentemente evocado no caso de conjuntos mais amplos e, *a priori*, mais heterogêneos (a sociedade desse país, a sociedade burguesa). De maneira mais precisa, o termo *community*, no sentido em que é regularmente usado nos países anglo-americanos, não possui realmente um equivalente em francês, pois ele representa o “conjunto de pessoas e instâncias considerando diferentes títulos: 1) os públicos, 2) os especialistas, 3) [as] outras pessoas que desempenham um papel na interpretação (imprensa, artistas...), 4) aqueles que contribuem com o programa educativo como, por exemplo, os grupos artísticos, 5) [os] depósitos e lugares de conservação, particularmente as bibliotecas, os organismos encarregados de armazenamento, os museus” (*American Association of Museums*, 2002). O termo é traduzido em francês tanto por *collectivité* [coletividade], quanto por *population locale* [população local] ou *communauté* [comunidade], ou mesmo *milieu professionnel* [meio profissional].

3. Nessa perspectiva, duas categorias de museus – os *museus de*

societade e os *museus comunitários* – desenvolveram-se depois de algumas décadas, a fim de sublinhar o laço específico que certos museus buscam estabelecer com o seu público. Esses museus, incluindo tradicionalmente os museus etnográficos, apresentaram-se como estabelecimentos que desenvolvem uma relação forte com seus públicos, integrando-os no centro de suas preocupações. Apesar das congruências na natureza do questionamento social inerente a esses diferentes tipos de museus, seu modo de gestão difere, assim como a sua relação com os públicos. A nomenclatura *museus de societade* reúne “os museus que compartilham de um mesmo objetivo: estudar a evolução da humanidade em seus componentes sociais e históricos, e transmitir os marcos e pontos de referência, para o entendimento da diversidade das culturas e das sociedades” (Barroso e Vaillant, 1993). Esses objetivos fundam o museu como um lugar realmente interdisciplinar e podem levar à formulação, entre outras coisas, de exposições que tratam de temas tão variados como a crise da vaca louca, a imigração, a ecologia, etc. O funcionamento do *museu comunitário*, que pode participar do movimento mais amplo dos museus de sociedade, é mais diretamente ligado ao grupo social, cultural, profissional ou territorial que ele apresenta e que é levado a animar¹⁰³. Comumente gerido de maneira profissional, ele

103 O termo ‘animação’ (*‘animation’*), recorrentemente usado na França, tem o sentido de ‘dar vida’ a um museu ou a um patrimônio, e é constantemente empregado para se referir às atividades realizadas nos ecomuseus.

pode também repousar unicamente sobre a iniciativa local e basear-se na lógica das doações. As questões que ele debate referem-se diretamente ao funcionamento e à identidade dessa comunidade; este é o caso particularmente dos museus de vizinhança ou dos ecomuseus.

▷ **DERIVADO:** MUSEU DE SOCIEDADE.

☞ **CORRELATOS:** COMUNIDADE, MUSEU COMUNITÁRIO, DESENVOLVIMENTO COMUNITÁRIO, PROGRAMA DE DESENVOLVIMENTO, ECOMUSEU, IDENTIDADE, PÚBLICO, LOCAL.

REFERÊNCIAS¹⁰⁴

- ADOTEVI S., 1971. “Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains”, in *Actes de la neuvième conférence générale de l'Icom*, Grenoble, p.19-30.
- ALBERTA MUSEUMS ASSOCIATION, 2003. *Standard Practices Handbook for Museums*, Alberta, Alberta Museums Association, 2^a ed.
- ALEXANDER E. P., 1983. *Museum Masters: their Museums and their Influence*, Nashville, American Association for State and Local History.
- ALEXANDER E. P., 1997. *The Museum in America, Innovators and Pioneers*, Walnut Creek, Altamira Press.
- ALLARD M. ET BOUCHER S., 1998. *Éduquer au musée. Un modèle théorique de pédagogie muséale*, Montréal, Hurtubise.
- ALTSHULER B., 2008. *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, London, Phaidon.
- AMBROSE T., PAINE C., 1993. *Museum Basics*, London, Routledge.
- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS [EDCOM Committee on Education], 2002. *Excellence in Practice. Museum Education Principles and Standards*, Washington, American Association of Museums. Disponível em: <http://www.edcom.org/Files/Admin/EdComBookletFinalApril805.pdf>
- ARPIN R. et al., 2000. *Notre Patrimoine, un présent du passé*, Québec.
- BABELON J.-P., CHASTEL A., 1980. “La notion de Patrimoine”, *La Revue de l'Art*.
- BARKER E., 1999. *Contemporary Cultures of Display*, New Haven, Yale University Press.
- BARROSO E. et VAILLANT E. (dir.), 1993. *Musées et Sociétés*, actes du colloque Mulhouse-Ungersheim, Paris, DMF, Ministère de la Culture.
- BARY M.-O. de, TOBELEM J.-M., 1998. *Manuel de muséographie*, Biarritz, Séguier Atlantica – Option Culture.
- BASSO PERESSUT L., 1999. *Musées. Architectures 1990-2000*, Paris/Milan, Actes Sud/Motta.
- BAUDRILLARD J., 1968. *Le système des objets*, Paris, Gallimard.
- BAZIN G., 1967. *Le temps des musées*, Liège, Desoer.
- BENNET T. 1995. *The Birth of the Museum*, London, Routledge.

104 Alguns dos autores citados no texto não constam das Referências, na publicação original. Quando possível, inserimos as referências em notas de rodapé.

- BOISSY D'ANGLAS F. A., 1794. *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement...*, 25 pluviôse an II.
- BROWN GOODE G., 1896. "The principles of museum administration", *Report of Proceedings with the papers read at the sixth annual general meeting, held in Newcastle-upon-Tyne, July 23rd-26th*, London, Dulau, p. 69-148.
- BUCK R., GILMORE J. A., 1998. *The New Museum Registration Methods*, Washington, American Association of Museums.
- BURCAW G. E., 1997. *Introduction to Museum Work*, Walnut Creek/London, Altamira Press, 3^a ed.
- BUREAU CANADIEN DES ARCHIVISTES, 1990. *Règles pour la description des documents d'archives*, Ottawa.
- CAILLET E., LEHALLE E., 1995. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- CAMERON D., 1968. "A viewpoint: The Museum as a communication system and implications for museum education", in *Curator*, n°11, p. 33-40: 2 vol.
- CASSAR M., 1995. *Environmental Management*, London, Routledge.
- CHOAY F., 1968. "Réalité de l'objet et "réalisme" de l'art contemporain", in KEPES G. (dir.), *L'objet créé par l'homme*, Bruxelles, La Connaissance.
- CHOAY F., 1992. *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil. DANA J. C., 1917-1920. *New Museum, Selected Writings by John Cotton Dana*, Washington/Newark, American Association of Museums/The Newark Museum, 1999.
- DAVALLON J., 1992. "Le musée est-il vraiment un média", *Public et musées*, n°2, p. 99-124.
- DAVALLON J., 1995. "Musée et muséologie. Introduction", in *Musées et Recherche*, Anais da conferência realizada em Paris, em 29, 30 de novembro e 1 de dezembro de 1993, Dijon, OCIM.
- DAVALLON J., 1999. *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan.
- DAVALLON J., 2006. *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier.
- DAVALLON J. (dir.), 1986. *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers: La mise en exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- DEAN D., 1994. *Museum Exhibition. Theory and Practice*, London, Routledge.
- DEBRAY R., 2000. *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- DELOCHE B., 1985. *Museologica. Contradictions et logiques du musée*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S.

REFERÊNCIAS

- DELOCHE B., 2001. *Le musée virtuel*, Paris, Presses universitaires de France.
- DELOCHE B., 2007. “Définition du musée”, in MAIRESSE F. et DESVALLEES A., *Vers une redéfinition du musée?*, Paris, L’Harmattan.
- DEOTTE J.-L., 1986. “Suspendre – Oublier”, 50, *Rue de Varenne*, n°2, p. 29-36.
- DESVALLEES A., 1992 et 1994. *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., 2 vol.
- DESVALLEES A., 1995. “Émergence et cheminement du mot ‘patrimoine’”, *Musées et collections publiques de France*, no 208, septembre, p. 6-29.
- DESVALLEES A., 1998. “Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l’exposition”, in DE BARY M.-O., TOBELEM J.-M., *Manuel de muséographie*, Paris, Séguier – Option culture, p. 205-251. DUBE P., 1994. “Dynamique de la formation en muséologie à l’échelle internationale”, *Musées*, vol. 16, n°1, p. 30-32.
- FALK J. H., DIERKING L. D., 1992. *The Museum Experience*, Washington, Whalesback Books.
- FALK J. H., DIERKING L. D., 2000. *Learning from Museums*, New York, Altamira Press.
- FERNÁNDEZ L. A., 1999. *Introducción a la nueva museología*, Madrid, Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ L. A., 1999. *Museología e Museografía*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- FINDLEN P., 1989. “The Museum: its classical etymology and Renaissance genealogy”, *Journal of the History of Collections*, vol. 1, n°1, p. 59-78.
- GABUS, J., 1965. “Principes esthétiques et préparation des expositions pédagogiques”, *Museum*, XVIII, n°1, p. 51-59 e n°2, p. 65-97.
- GALARD J. (dir.), 2000. *Le regard instruit, action éducative et action culturelle dans les musées*, Anais da conferência organizada no Museu do Louvre, em 16 de abril de 1999, Paris, La Documentation française.
- GOB A., DROUGUET N., 2003. *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin.
- GREGOROVA A., 1980. “La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée”, *MuWoP- DoTraM*, n°1, p. 19-21.
- HAINARD J., 1984. “La revanche du conservateur”, in HAINARD J., KAEHR R. (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d’ethnographie.
- HEGEL G. W. F., 1807. *Phénoménologie de l’esprit*, tr. fr. BOURGEOIS B., Paris, J. Vrin, 2006.
- HOOPER-GREENHILL E. (Ed.), 1994. *The Educational Role of the Museum*, London, Routledge.

- HOOPER-GREENHILL E. (Ed.), 1995. *Museum, Media, Message*. London, Routledge.
- ICOM, 2006. *Code of Ethics for Museums*. Paris. Disponível em: http://icom.museum/code2006_eng.pdf
- ICOM-CC, 2008. *Resolution submitted to the ICOM-CC membership. Terminology to characterise the conservation of tangible cultural heritage*. Por ocasião da 15ª Conferência Trienal, Nova Délhi, 22–26 de setembro de 2008. Disponível em: ICOM-CC Resolution on Terminology English.pdf
- JANES R. R., 1995. *Museums and the Paradox of Change. A Case Study in Urgent Adaptation*, Calgary, Glenbow Museum.
- KARP I. et al. (Ed.), 2006. *Museum Frictions*, Durham, Duke University.
- KLÜSER B., HEGEWISCH K. (dir.), 1998. *L'art de l'exposition*, Paris, Éditions du Regard.
- KNELL S., 2004. *The Museum and the Future of Collecting*, London, Ashgate, 2ª ed.
- LASSWELL H., 1948. “The Structure and Function of Communication in Society”, in BRYSON L. (Ed.), *The Communication of Ideas*, Harper and Row.
- LEIBNIZ G. W., 1690. *Sämtliche Schriften und Briefe. Erste Reihe. Allgemeiner politischer und historischer Briefwechsel*, vol. 5 [1687-1690]. Berlin, Akademie Verlag, 1954.
- LENIAUD J. M., 2002. *Les archipels du passé, le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard.
- LUGLI A., 1998. *Naturalia et Mirabilia, les cabinets de curiosité en Europe*, Paris, Adam Biro.
- MALINOWSKI, B., 1944. *A Scientific Theory of Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- MALRAUX A., 1947. *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard.
- MALRAUX A., 1951. *Les voix du silence – Le musée imaginaire*, Paris, NRF.
- MARÓÉVIC I., 1998. *Introduction to Museology – the European Approach*, Munich, Verlag Christian Müller-Straten.
- MARÓÉVIC I., 2007. “Vers la nouvelle définition du musée”, in MAIRESSE F., DESVALLEES A. (dir.), *Vers une redéfinition du musée?*, Paris, L'Harmattan, p.137-146.
- MAUSS M., 1923. “Essai sur le don”, in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 143-279.
- MCLUHAN M., PARKER H., BARZUN J., 1969. *Le musée non linéaire. Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, tr. fr. por B. Deloche e F. Mairesse, com a colaboração de S. Nash, Lyon, Aléas, 2008.

REFERÊNCIAS

- VAN MENSCH P., 1992. *Towards a Methodology of Museology*, Universidade de Zagreb, Faculdade de Filosofia, tese de doutoramento.
- MIRONER L., 2001. *Cent musées à la rencontre du public*, Paris, France Édition.
- MOORE K. (dir.), 1999. *Management in Museums*, London, Athlone Press.
- NEICKEL C. F., 1727. *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern*, Leipzig.
- NEVES C., 2005. *Concern at the Core. Managing Smithsonian Collections*, Washington, Smithsonian Institution, abril. Disponível em: http://www.si.edu/opanda/studies_of_resources.html
- NORA P. (dir.), 1984-1987. *Les lieux de mémoire. La République, la Nation, les France*, Paris, Gallimard, 8 vol.
- OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC, 2004. *Système de classification des activités de la culture et des communications du Québec*. Disponível em: <http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/scaccq/principale.htm>
- PERRET A., 1931. "Architecture d'abord!", in WILDENSTEIN G., *Musées. Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, vol. XIII, Paris, p. 97.
- PINNA G., 2003. [Proposta de definição de museu – participação em discussão no fórum ICOM-L], *ICOM-L*, 3 de dezembro. Disponível em: <http://home.ease.isoft.com/scripts/wa.exe?A1=ind0312&L=icom-l>
- PITMAN B. (dir.), 1999. *Presence of Mind. Museums and the Spirit of Learning*, Washington, American Association of Museums.
- POMIAN K., 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard.
- POMMIER E. (dir.), 1995. *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Anais da conferência, 3-5 de junho de 1993, Paris, Klincksieck.
- POULOT D., 1997. *Musée, nation, patrimoine*, Paris, Gallimard.
- POULOT D., 2005. *Une histoire des musées de France*, Paris, La Découverte.
- POULOT D., 2006. *Une histoire du patrimoine en Occident*, Paris, PUF.
- PREZIOSI D., 2003 FARAGO C., *Grasping the World, the Idea of the Museum*, London, Ashgate.
- PTHOD de MAISONROUGE, 1791. *Les Monuments ou le pèlerinage historique*, n°1, Paris, p. 2-17.
- QUATREMERE DE QUINCY A., 1796. *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art en Italie (1796)*, Paris, Macula, 1989.
- RASSE P., 1999. *Les musées à la lumière de l'espace public*, Paris, L'Harmattan.

- REAU L., 1908. “L’organisation des musées”, *Revue de synthèse historique*, t. 17, p. 146-170 e 273-291.
- RENAN E., 1882. *Qu’est-ce qu’une nation?*, Conferência na Sorbonne, em 11 de março.
- RICO J. C., 2006. *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*, Madrid, Silex.
- RIEGL A., 1903. *Der Moderne Denkmalkultus*, tr. fr. *Le culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1984.
- RIVIERE G. H., 1978. “Définition de l’écomusée”, citação em “L’écomusée, un modèle évolutif”, in DESVALLEES A., 1992, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., vol. 1, p. 440-445.
- RIVIERE G. H., 1981. “Muséologie”, incluído em RIVIERE, G.H. et alii., 1989, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod.
- RIVIERE G. H. et alii., 1989. *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod.
- RUGE A. (dir.), 2008. *Référentiel européen des professions muséales*, ICTOP. Disponível em: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/professions/rerereferentieldesprofessions.pdf
- SCHÄRER M. R., 2003. *Die Ausstellung – Theorie und Exempel*, München, Müller-Straten.
- SCHEINER T., 2007. “Musée et muséologie. Définitions en cours”, in MAIRESSE F. e DESVALLEES A., *Vers une redéfinition du musée?*, Paris, L’Harmattan, p. 147-165.
- SCHREINER K., 1985. “Authentic objects and auxiliary materials in museums”, *ICOFOM Study Series*, n°8, p. 63-68.
- SCHULZ E., 1990. “Notes on the history of collecting and of museums”, *Journal of the History of Collections*, vol. 2, n°2, p. 205-218.
- SCHWEIBENZ W., 2004. “Le musée virtuel”, *ICOM News*, Vol. 57 [primeira definição em 1998], n°3, p. 3.
- SHAPIRO R. 2004. “Qu’est-ce que l’artification?”, in *L’individu social*, XVIIe Congrès de l’AISLF, Comité de recherche 18, Sociologie de l’art, Tours, julho de 2004. Disponível em: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/71/36/PDF/ArtificHAL.pdf>
- SCHOUTEN F., 1987. “L’Éducation dans les musées: un défi permanent”, *Museum*, n°156, p. 241 sq.
- SMITH L. (dir.), 2006. *Cultural Heritage. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, London, Routledge, 4 vol.
- SPIELBAUER J., 1987. “Museums and Museology: a Means to Active Integrative Preservation”, *ICOFOM Study Series*, n°12, p. 271-277.

REFERÊNCIAS

- STRÁNSKÝ Z. Z., 1980. "Museology as a Science (a thesis)", *Museologia*, 15, XI, p. 33-40.
- STRÁNSKÝ Z. Z., 1987. "La muséologie est-elle une conséquence de l'existence des musées ou les précède-t-elle et détermine [-t-elle] leur avenir ?", *ICOFOM Study Series*, n°12, p. 295.
- STRÁNSKÝ Z. Z., 1995. *Muséologie. Introduction aux études*, Brno, Université Masaryk.
- TOBELEM J.-M. (dir.), 1996. *Musées. Gérer autrement. Un regard international*, Paris, Ministère de la Culture et La Documentation française.
- TOBELEM J.-M., 2005. *Le nouvel âge des musées*, Paris, Armand Colin.
- TORAILLE R., 1985. *L'Animation pédagogique aujourd'hui*, Paris, ESF.
- UNESCO, 1972. *Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, Paris, 16 de novembro. Disponível em: whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf
- UNESCO, 1993. *Establishment of a system of "living cultural properties" (living human treasures) at UNESCO*, adopted by the Executive Board of UNESCO at its 142nd session (Paris, 10 de dezembro de 1993). Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000958/095831eo.pdf>
- UNESCO, 2003. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris, 17 de outubro de 2003. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf>
- VAN LIER H., 1969. "Objet et esthétique", *Communications*, n°13, p. 92-95.
- VERGO P. (dir.), 1989. *The New Museology*, London, Reaktion Books.
- VICQ D'AZYR F., POIRIER DOM G., 1794. *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*. Reed. in DELOCHE B., LENIAUD J.-M., 1989, *La Culture des sans-culotte*, Paris/Montpellier, Éd. de Paris/Presses du Languedoc, p.175-242, p. 177 et 236.
- WAIDACHER F., 1996. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, Wien, Böhlau Verlag, 2^a ed.
- WEIL S., 2002. *Making Museums Matter*, Washington, Smithsonian.
- WIENER N., 1948. *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Paris/Cambridge, Librairie Hermann & Cie/MIT Press.
- ZUBIAUR CARREÑO F. J., 2004. *Curso de museología*, Gijón, Trea.

ISBN 978-85-8256-025-9



9 788582 560259

