

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO-ECO
MESTRADO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
CONVÊNIO CNPq / IBICT - UFRJ / ECO**

**MUSEU, INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO:
O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO DISCURSO
MUSEOGRÁFICO E SUAS ESTRATÉGIAS**

POR

LUISA MARIA GOMES DE MATTOS ROCHA

ORIENTAÇÃO

**Prof. Regina Maria Marteleto
Prof. Rosali Fernandez de Souza**

**Rio de Janeiro
1999**

LUISA MARIA GOMES DE MATTOS ROCHA

**MUSEU, INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO:
O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO DISCURSO
MUSEOGRÁFICO E SUAS ESTRATÉGIAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (Convênio CNPq/IBICT-UFRJ/ECO), como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Ciência da Informação.

ORIENTAÇÃO

Prof. Regina Maria Marteleto
Doutora em Comunicação e Cultura - U.F.R.J.

Prof. Rosali Fernandez de Souza
PhD em Ciência da Informação - Inglaterra

Rio de Janeiro
1999

**MUSEU, INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO:
O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO DISCURSO
MUSEOGRÁFICO E SUAS ESTRATÉGIAS**

LUISA MARIA GOMES DE MATTOS ROCHA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Ciência da Informação.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Regina Maria Marteleto, orientadora
Doutora em Comunicação e Cultura - ECO/UFRJ

Prof. Rosali Fernandez de Souza, orientadora
PhD em Ciência da Informação - Inglaterra

Prof. Lena Vania Ribeiro Pinheiro
Doutora em Comunicação e Cultura - ECO/ UFRJ

Prof. Vera Lucia Doyle Dodebei
Doutora em Comunicação e Cultura - ECO/ UFRJ

Prof. Maria Nélda González de Gómez - suplente
Doutora em Comunicação - ECO/UFRJ

FICHA CATALOGRÁFICA

Rocha, Luisa Maria Gomes de Mattos

Museu, Informação e Comunicação: o processo de construção do discurso museográfico e suas estratégias/

Luisa Maria Gomes de Mattos Rocha. Rio de Janeiro: PPGCI (CNPq/IBICT - UFRJ/ECO), 1999

viii p. 120

Dissertação - PPGCI (CNPq/IBICT - UFRJ/ECO)

1. Informação cultural 2. Museu 3. Exposição. 4. Tese (Mestrado PPGCI (CNPq/IBICT - UFRJ/ECO). I. Título

AGRADECIMENTOS

A Professora Regina Marteletto, pelo entusiasmo nas horas de desânimo, pela confiança nos momentos de dúvidas, pela orientação na procura do caminho;

A Professora Rosali Fernandez de Souza, pela segurança e incentivo transmitidos a cada encontro;

A Maria Cecília Arruda, por ter me ajudado nas minhas obrigações no trabalho, sempre compartilhando a sua amizade e carinho;

Aos amigos e colegas de turma Orlando Verna, Luisa Massarani, Maria Conceição Arruda e Job Vieira, que tornaram o curso de mestrado uma permanente troca de conhecimento e vida;

Aos colegas museólogos Ana Lúcia Sianes, Maria Lucia Loureiro e José Mauro Loureiro, pelo apoio e colaboração;

A Rosa Maria pelo carinho para com os meus momentos difíceis;

A Fernando Pardellas pela ajuda e incentivo ao meu crescimento pessoal e profissional;

E a tantos outros amigos, companheiros, conhecidos e desconhecidos que contribuíram para que este sonho tornasse realidade.

RESUMO

Uma análise exploratória no campo da Ciência da Informação e da Museologia sobre o processo de construção do discurso museográfico e suas estratégias expositivas, enfocando-o como um processo informacional e comunicacional que envolve atividades técnicas e científicas, nas quais estão subjacentes uma gama de conceitos, idéias e visões de mundo que inscrevem as marcas de um discurso contextual - histórico, social e culturalmente determinado. Esta pesquisa apoia-se nos conceitos de discurso e informação para refletir sobre a “teia de significados possíveis” que constitui a exposição e na sua relação com o usuário de museus. Analisa o espaço da exposição do museu como um espaço comunicador, enfocando os museus históricos - entendidos aqui como aqueles que trabalham com objetos históricos. Abordagem da informação, não somente como matéria-prima do trabalho museológico, mas também como possibilidade de transformação nas práticas culturais da sociedade moderna. Reflexão sobre a informação museológica como um fenômeno que transcende o objeto, o documento, o discurso, e configura-se como o articulador destas múltiplas instâncias que possibilitam a reflexão, o questionamento, a mudança.

ABSTRACT

An exploratory analysis of the Information Science and Museology areas upon the constitution process of the museographic discourse and its exhibition strategies. This process is focused as an informational and communicational process, involving scientific and technical activities, in which are subjacent a team of concepts, ideas and visions of the world that inscribes the signs of a contextual discourse - historical, social and culturally determined. This investigation deals with the concepts of information and discourse in order to reflect “the web of possible meanings” that constitutes the museum exhibition and its relation with the users. The work analyses the exhibition as a communication space focusing museums that work with historical objects. the work approaches information not only as raw material but also viewed as a possibility to transform cultural practices of the modern society. It deals with reflection upon the museological information as a phenomenon, which overpasses the object, the document, the discourse, and appears as an articulator of there multiple instances enabling the reflection, questioning and change.

Sumário

1. Introdução	1
2. Cultura, Museu e Museologia	8
2.1 Cultura: um conceito antropológico e semiótico	8
2.2 Museu, museologia e exposição	16
3. Exposição, Museu e História	23
3.1 Memória/ história	23
3.2 Objeto histórico	30
3.3 Historiadores e museólogos	35
4. Exposição: comunicação e informação	41
4.1 Informação e comunicação	42
4.2 Informação, objeto e documento	47
4.3 Informação e Ciência da Informação	54
5. Exposição: praticas informacionais	63
5.1 Classificação	64
5.2 Pesquisa	75
6. Exposição e Discurso	80
6.1 Discurso e interpretação	81
6.2 Discurso e comunicação	84
6.3 Discurso e verdade	87
6.4 Discurso e autoria	89
7. Exposição: estratégias museográficas	95
8. Considerações Finais	110
9. Referências Bibliográficas	116

1. Introdução

Esta dissertação tem como objetivo realizar uma reflexão sobre o processo de construção do discurso museográfico e suas estratégias expositivas, enfocando-o como um processo informacional que envolve atividades técnicas e científicas, no qual estão subjacentes uma gama de conceitos, idéias e visões de mundo que inscreve as marcas de um discurso contextual - histórico, social e culturalmente determinado. Portanto, o discurso e a estratégia museográfica elaborados por um museu para uma determinada exposição constituem-se em apenas uma das possibilidades discursivas acerca de um conteúdo museológico em meio a tantas outras construções interpretativas.

O presente trabalho redefine o papel comunicacional das exposições, atividade que ganha especial relevância na sociedade atual por ter como objetivo a efetiva alocação do conhecimento no sujeito social. A exposição museológica é caracterizada como uma “atitude narrativa”, obra discursiva produzida por uma equipe dentro de um contexto histórico e social, e a museografia - concepção e montagem de exposição - como a resultante de um processo informacional que reflete a estratégia de ação museológica adotada pela instituição.

A escolha pelo estudo das atividades museológicas de comunicação e transferência de informação justifica-se plenamente, pois os museus têm pouco a pouco alterado o seu foco de trabalho. Ao longo dos anos, os museus têm-se preocupado com a acumulação de objetos, dados e informações e com o desenvolvimento de metodologias para lidar com esta massa informacional. Hoje, os museus se deparam com a tarefa de organizar e representar o

seu acervo através de práticas informacionais que assegurem a efetiva transferência de informação, uma vez que esta atividade constitui-se na possibilidade de renovação das trocas sociais e culturais entre os sujeitos e o universo do conhecimento que configura o acervo de um museu.

O desenvolvimento dos meios de comunicação e das redes de computadores têm modificado a concepção de mundo do sujeito social, especialmente na forma como ele o percebe. Tornou-se uma ação vital desse sujeito a busca por informação que produza sentido para a leitura do mundo circundante. A análise do papel social do museu inserido nesta teia de relações sócio-culturais que configura a nossa sociedade, constitui-se uma necessidade e um desafio para os profissionais de museus - sobretudo no que tange à conscientização do museu como agente informacional, deflagrador de mudanças e transformações na realidade social.

Pensar, refletir e questionar o potencial de produção de conhecimento a partir do objeto museal passou a ser uma atividade básica do processo diário de construção do saber museológico. No entanto, a prática profissional levou-nos a constatar uma lacuna teórica na nossa formação acadêmica de museologia. A maioria das disciplinas do curso de graduação enfatizou os aspectos materiais do objeto em detrimento do seu caráter argumentativo e perquiridor, acentuando a importância da preservação e conservação do objeto, e relegando a segundo plano a questão da comunicação e geração do conhecimento.

Os museus, e mais especificamente as exposições, por seu potencial de integração do afetivo/cognitivo e por utilizar-se de fontes históricas materiais, representam um espaço contextual adequado para a geração de conhecimento. Contudo, a área de museologia não oferece um instrumental teórico capaz de analisar esse processo informacional e o contexto em que este está inserido.

A nossa formação acadêmica na área de museologia somada à experiência profissional, principalmente o trabalho com concepção, planejamento e montagem de

exposições, direcionou não apenas a escolha do tema desta dissertação, como também pelo curso de Mestrado em Ciência da Informação. A preocupação com os processos informacionais subjacentes na construção do discurso museográfico e a capacidade deste de efetivamente transferir informação para geração de conhecimento, nortearam esta pesquisa e continuam orientando a nossa prática profissional.

Face a essas questões, procuramos na Ciência da Informação o suporte teórico e aplicativo para ampliar o universo conceitual de “informação” e de “comunicação” no contexto museológico. Esta proposta foi enriquecida através do apoio referencial da área de Comunicação, ao estudar e pesquisar aspectos do discurso museológico como a interpretação, a significação, os meios de comunicação humana, a cultura e a sociedade.

Em virtude do seu caráter interdisciplinar, a Ciência da Informação é uma área do conhecimento de relevância, riqueza metodológica e conceitual - sobretudo pelo universo relacional com todas as áreas que encontram na informação o insumo principal. Desta forma, escolheu-se como metodologia a realização de um estudo que, histórica e contextualmente, reúne a visão de diferentes campos do conhecimento em torno da questão informacional e comunicacional das exposições nos museus. Neste sentido, esta dissertação insere-se numa abordagem “livre sobre o objeto definido” (JAPIASSU, 1994, p.6) por nós mesmos, dentro de uma proposta teórica interdisciplinar.

Ainda sob o olhar metodológico, a estrutura deste trabalho obedece a uma hierarquia de conceitos presentes na prática museológica e museográfica segundo o espectro de sua abrangência. Partindo-se do conceito de Cultura, campo por excelência desta dissertação, focou-se paulatinamente o ângulo da nossa lente, estabelecendo o objetivo deste trabalho, ou seja, o discurso e as estratégias museográficas vistos sob o prisma informacional e comunicacional. Para tanto, privilegiamos, em alguns momentos, uma tipologia específica de museu, razão pela qual o terceiro capítulo aborda a construção do conhecimento histórico. Diminuindo mais o ângulo da lente, tratamos de conceitos-chave da matriz teórica desta dissertação: a Comunicação e a Informação, uma vez que constituem o prisma pelo qual pretende-se olhar a exposição. Na parte final, após ter configurado o contexto de

análise deste estudo, são abordados os aspectos mais específicos do processo de construção do discurso museográfico. Sendo assim, pode-se dizer que foi realizado um trabalho dissertativo monográfico com uma temática voltada para um assunto que aprofunda o conhecimento no campo museológico, da mesma forma que preenche, como dissemos, uma lacuna teórica da nossa formação acadêmica. Ou ainda, segundo a definição de monografia de PÁDUA (1989, p.150): “é o resultado do estudo científico de um tema, ou de uma questão mais específica sobre determinado assunto; vai sistematizar o resultado das leituras, observações, críticas e reflexões feitas pelo educando”.

Nesta perspectiva, a presente monografia dissertativa inicia com a explanação de alguns conceitos que se encontram subjacentes na própria prática museológica, tais como: cultura, museu, museologia, história e memória. A partir do terceiro capítulo, analisa-se, em maior profundidade, os aspectos comunicacionais e informacionais das exposições, entendida como um processo de interação sócio-cultural entre o museu e o sujeito social.

O conceito de informação é desenvolvido, não somente como matéria-prima do trabalho museológico, mas também como possibilidade de transformação das práticas sociais e culturais da sociedade moderna. Enfocando o museu como um espaço contextualizador e delimitador de trocas culturais e sociais, viu-se a informação como algo construído para atingir o plano cognitivo/afetivo do sujeito social e a exposição como um vetor, canal de sua transferência. O conceito de informação é abordado como um processo de produção de sentido, que envolve intencionalidade, comunicação, contexto e concepção de mundo. Neste caso, um determinado emissor tem a intenção de transmitir uma mensagem que reflete seu sistema de valores e códigos com o objetivo de produzir um efeito modificador no sistema do receptor. Com esta finalidade, encontrou-se suporte teórico em autores das áreas de Ciência da Informação como N. J. BELKIN, T. D. WILSON e G. WERSIG, e da Museologia como I. MAROEVIC e P. V. MENSCH. Recorreu-se também à produção científica de alguns mestres e doutores do IBICT¹, que ao longo das aulas no mestrado, ou através de seus artigos, contribuíram substancialmente para o

¹IBICT - Instituto Brasileiro de Informação, Ciência e Tecnologia

embasamento teórico desta dissertação, como R. MARTELETO, A. BARRETO, L. V. PINHEIRO, M. N. G. GÓMEZ e R. F. SOUZA. Utilizou-se, ainda, os trabalhos de dissertação e as teses dos alunos do curso do PPGCI² e da ECO³, como os de A. L. S. CASTRO, J. M. LOUREIRO, L. S. PACHECO, O. M. VERNA, V. L. D. DODEBEI e L. T. CARREGAL, que ampliaram a reflexão sobre a questão informacional e comunicacional e contextualizaram os caminhos da produção científica brasileira nessas duas áreas.

A dissertação focalizou, predominantemente, a exposição e as suas diferentes estratégias museográficas, uma vez que constitui a área de atuação profissional da aluna, e expressa todo o procedimento informacional adotado pelo museu. Entendendo a exposição como atividade comunicacional de transferência de informação, e preocupada com o estudo da atitude discursiva proposta nas diferentes montagens, encontrou-se subsídios teóricos para analisar a questão cultural e a própria museografia em antropólogos como C. GEERTZ, J. CLIFFORD e N. CANCLINI e em museólogos como M. L. P. HORTA, M. CHAGAS, T. SCHEINER e G. DEAN. Preocupada, ainda, com o caráter de historicidade da exposição, que ocorre em lugar determinado, num tempo preciso, e entendendo que esta carrega as marcas de quem a concebeu e produziu, abordou-se os conceitos de “discurso” e “autoria” como forma de compreensão das regras e códigos que caracterizam as práticas discursivas das exposições, utilizando-se de autores como C. GEERTZ, M. FOUCAULT, E. ORLANDI. Este arcabouço conceitual serviu de fio condutor para a análise da exposição como vetor de produção de sentido, na qual o indivíduo produz os significados na relação sujeito-objeto.

Os processos classificatórios e de pesquisa do museu são considerados, tanto na sua conceituação geral como no seu aspecto metodológico, pois estes constituem-se no instrumento-chave para novas conexões e associações entre os diferentes “significados” do objeto. A perspectiva da interdisciplinaridade é discutida no processo de classificação, uma vez que somente o registro da riqueza de contextos e significados referentes ao objeto fornecerá elementos para elaboração de uma exposição que explore todo o seu potencial

²PPGCI - Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação

argumentativo. A visão interdisciplinar faz-se importante na superação dos problemas referentes à área de conhecimento da tipologia do museu - História.

Outro ponto enfocado dentro do conceito geral de classificação refere-se à questão comunicacional da exposição, mais especificamente à formação de sentido no receptor através de processos cognitivos classificatórios. Aqui, apoiou-se no embasamento teórico de D. LANGRIDGE, J. PIAGET, P. ARTIÉRES, P. MEREDITH, e nas dissertações de M. L. C. MIRANDA e M. C. CACELLA. Tentou-se demonstrar que os princípios classificatórios constituem um processo presente em todas as atividades informacionais do museus, até mesmo como padrão operatório dos códigos em jogo nas exposições museológicas. Da mesma forma, apresentou-se a atividade de pesquisa como aquela que possibilitará apresentar a História sob diferentes ângulos e dimensões, reintroduzindo no cenário a dinâmica complexa e conflitual da sociedade.

Considerando que as práticas informacionais que dão suporte à exposição, sejam de pesquisa e classificação, sejam de construção narrativa e estratégia museográfica, têm nos profissionais de museus os seu mediadores e agenciadores, abordamos o papel dos profissionais, evidenciando as diferentes lógicas de ação informacional que são colocadas em prática nas exposições. Discutiu-se o papel do historiador e do museólogo na interpretação destas informações, recorrendo-se a teóricos de ambas as áreas, tais como U. C. MENESES, M. L. P. HORTA e J. SIMÃO NETO. Explorou-se, também, aspectos da especificidade tipológica do museu e do objeto histórico.

Pelas características apontadas no presente trabalho, destacando-se a abordagem interdisciplinar desta dissertação, mostrou-se necessário um estudo da bibliografia nas diferentes áreas já mencionadas, com o intuito de ampliar o panorama reflexivo sobre os conceitos de informação, comunicação, exposição, pesquisa, classificação, discurso, cultura e museu. Procurou-se também como suporte teorias sócio-antropológicas, como forma de inserção das relações sociais e culturais que caracterizam o ambiente do museu. Este

³ECO - Escola de Comunicação da UFRJ

trabalho de levantamento bibliográfico teve a finalidade de estabelecer os conceitos operatórios da dissertação, e contextualizá-los em função do nosso objeto de estudo, quais sejam o discurso e as estratégias de exposição dos museus.

Nesta perspectiva, observou-se a informação como algo construído, elaborado a partir do acervo museológico e trabalhado com o objetivo de apresentá-la de uma determinada forma e tempo, em um espaço contextualizador: o Museu. Entendendo que “a interpretação do significado é moldada pela interpretação do contexto.” (HODDER apud PACHECO, 1992, p.30), abordamos o trabalho de produção e organização do conhecimento em museus através de um enfoque comunicacional, analisando a informação sob o prisma das suas condições específicas de produção, transmissão e recepção, num processo de significação para geração de sentido.

2. Cultura, Museu e Museologia

Como ponto de partida da reflexão sobre o discurso museográfico e o seu processo de construção, optou-se por desenvolver alguns conceitos-chave para compreensão do campo de estudo, qual seja o Museu, visto como uma instituição cultural que se insere num determinado contexto histórico e social, com uma prática específica.

Alguns conceitos aqui abordados da área de museologia muitas vezes não se encontram reunidos em um *corpus* teórico capaz de fornecer uma matriz do pensamento em Museus. Por isso mesmo, busca-se apoio em outras áreas do conhecimento como a Antropologia e a Semiótica, numa abordagem interdisciplinar que amplia e consubstancia a reflexão teórica sobre o campo estudado.

2.1 Cultura: um conceito antropológico e semiótico

Ao abordar a exposição nos museus necessitamos de uma definição operacional do termo Cultura, estabelecendo qual o enfoque aqui utilizado. O termo Cultura, assim como Informação, vem sendo interpretado e reinterpretado, através dos tempos, com diferentes

enfoques e perspectivas de acordo com os objetivos propostos. Desta forma, o conceito de cultura muitas vezes torna-se de tal forma abrangente e relacional que perde a sua especificidade quando usado como arcabouço teórico para um trabalho monográfico científico. Assim sendo, foi necessário iniciar esta dissertação com uma definição de Cultura, trabalhando o seu conceito a partir da área do conhecimento da Antropologia, com apoio da Semiótica.

Tal como proposto por MUNIZ SODRÉ (1988, p.43), acredita-se que a cultura “remete sempre ao relacionamento com as diferenças, logo, com o *sentido*.”, portanto faz-se importante traçar o surgimento dessa questão da “diferença”, que encontra na Antropologia o seu fórum de discussão.

Numa perspectiva evolucionista, os antropólogos europeus explicaram a “diferença” nas sociedades primitivas através da história. Pressupondo a existência de uma essência comum, de uma natureza humana universal, os diferentes estágios da potencialidade humana foram explicados através da teoria da degenerescência, baseada numa abordagem biológica linear, resumida na frase: evoluir ou degenerar. O tempo para o evolucionismo possuía uma lógica própria. O desenvolvimento do espírito levava necessariamente à evolução. Como afirma LÉVI-STRAUSS (1967, p.15): “A interpretação evolucionista é, em etnologia, a repercussão direta do evolucionismo biológico. A civilização ocidental aparece como a expressão mais avançada da evolução das sociedades humanas, e os grupos mais primitivos como “sobrevivências” de etapas anteriores, cuja classificação lógica fornecerá, simultaneamente, a ordem de aparição no tempo.”

O evolucionismo, apesar do seu projeto de homogeneização do homem, possui um aspecto humanista que valoriza o ideal de igualdade baseado numa espécie comum. Esta unidade na diversidade é que vai configurar o objeto de estudo da Antropologia, pois a partir desta unidade pode-se estabelecer mínimas generalizações no estudo da sociedade. Logo, podemos dizer que a Antropologia estuda o homem pelas suas manifestações culturais. Mas que homem é este e com qual conceito de cultura a Antropologia trabalha?

Na Antropologia, tal conceito foi forjado para lidar com o dilema das diferenças, que problematiza a capacidade do homem de se relacionar com as diferentes formas. A própria idéia de “cultura” foi produzida para construir um saber sobre a diversidade. Contudo, GONÇALVES vai alertar para o fato de que “ao construírem a noção de cultura para pensar as experiências humanas, as diferenças entre “civilizados” e “primitivos”, entre “nós” e os “outros”, trouxeram algo que, simultaneamente, desencadeia e cura a doença; ao mesmo tempo, veneno e remédio” (1996, p.159).

Na passagem para a modernidade, o trabalho do antropólogo passa a ser, primordialmente, as atividades etnográficas. Percebe-se a ruptura com a linearidade e a aceitação da pluralidade, evidenciada pela aposição do “s” na palavra cultura. A Antropologia passa a estudar a maneira como cada grupo manifesta-se culturalmente. Surge o Difusionismo, que ainda se insere na lógica da temporalidade, mas valoriza o trabalho de campo para elaboração de uma analogia entre os traços culturais de sociedades vizinhas. Entretanto, LÉVI-STRAUSS (1967, p.18) critica os difusionistas, mostrando que uma análise dos fragmentos retirados de categorias diferentes não fornece subsídios suficientes para a formação de um arcabouço conceitual, “as coordenadas espaciais e temporais resultam da maneira pela qual os elementos foram escolhidos e compostos entre si, ao invés de conferir uma unidade real ao objeto”.

O funcionalismo rompe com a perspectiva diacrônica, abandonando a vertente histórica e passando a adotar a análise etnográfica dos padrões culturais dentro de uma determinada sociedade. Não interessa mais o passado e a evolução histórica. O funcionalismo inaugura uma perspectiva sincrônica na Antropologia. As sociedades passam a ser vistas como sistema, sendo analisado o seu funcionamento, ou seja, como as diversas partes da sociedade estão relacionadas entre si. A metáfora ainda é biológica, mas introduz, mais claramente, a noção de corpo, de organismo.

O evolucionismo e o funcionalismo são perspectivas adotadas pela maioria das exposições dos museus, não importando a sua tipologia (histórica, antropológica, científica, artística,...), uma vez que se evidencia a adoção de uma perspectiva universalista, tendência enfatizada por essas duas correntes citadas.

A crítica a esta linha antropológica parte de LÉVI-STRAUSS (1967,p.23) em relação ao trabalho com os acontecimentos do presente. O autor salienta que estes estão ligados necessariamente a significados que variam no tempo e no contexto de cada sociedade e se impõe a tarefa de reconstruir o objeto de estudo, fragmentado pelos difusionistas, elaborando uma teoria formulada a partir da análise dos mecanismos inconscientes. Recorre às descrições da Etnografia sobre as manifestações das diversas sociedades e à Etnologia para extrair da análise as estruturas lógicas universais. Segundo ele, “a etnologia não pode permanecer indiferente aos processos históricos e às expressões mais altamente conscientes dos fenômenos sociais. Mas, (...), é para chegar, por uma espécie de marcha regressiva, a eliminar tudo o que devem ao acontecimento e à reflexão” (1967, p.39).

GEERTZ (1997) contrapõe-se a LÉVI-STRAUSS quando afirma que o “nível da lógica” é uma abstração pouco operacional para a produção do conhecimento sobre o “outro”, sobre as sociedades, sobre a cultura. Ele também ressalta o caráter analítico da descrição etnográfica, enfatizando sua importância na construção do conhecimento.

Para GONÇALVES (1996, p.160) existem dois paradigmas da Antropologia. O primeiro refere-se à teoria, à própria constituição de uma ciência; o segundo trata das interpretações sobre o real. Em MARCUS e FISCHER, as discussões na área de humanas e nas ciências sociais indicam que no momento não se procura elaborar “grandes teorias” ou paradigmas, mas aprofundar questões como a “contextualização, o significado da vida social para aqueles que a legitimam, e a explicação para as exceções e indeterminações em detrimento das regularidades na observação do fenômeno”(MARCUS, FISCHER, 1986 p.8).

O paradigma das “interpretações sobre o real” refere-se ao próprio limite da perspectiva do relativismo cultural. A afirmação de que não existe uma situação em abstrato, mas sim que esta se configura por articulações onde estão em jogo uma série de propostas e interesses, alinha a Antropologia de GEERTZ com as propostas dos “Estudos Culturais”, destacando-se as idéias e conceitos de JAMENSON. Para ambos, é importante analisar quais as relações constitutivas, as vantagens e desvantagens em relação as pessoas envolvidas, quem se legitima nessa articulação e as suas conseqüências. JAMENSON (1994) aponta o seu objeto de estudo como a textualidade do seu entorno - do mundo -, e traçando dois caminhos de atuação, o político e o social, alinha algumas áreas do conhecimento a respeito deste objeto de estudo. Neste sentido, o autor cita o movimento inglês “Novo Historicismo”, mas chama a atenção para a existência de uma idéia de construção histórica, na qual o fato é a matéria prima do discurso ou interpretação que irá construir a “História”.

Outra disciplina que contribui para a análise da textualidade é a Sociologia. Numa citação de JANET WOLFF, o autor evidencia sua posição: “Uma abordagem que integre a análise textual com a investigação sociológica de instituições de produção cultural e daqueles processos e relações sociais e políticas nos quais esta se dá”(JAMENSON. 1994. p. 15). Por fim, destaca a Antropologia como uma das áreas fundamentais à análise do cruzamento das questões culturais com o discurso social. Questionando o critério da diferença, da distância, do referencial para estabelecermos “o outro”, a Antropologia Interpretativa reconhece o texto como sendo o produto do trabalho do antropólogo, e afasta a idéia de um retrato da realidade. Segundo o autor, esta aproximação dá-se através de “uma nova Antropologia Textual ou Interpretativa, a qual - apresentando uma semelhança familiar distante com o “Novo Historicismo”- emerge completamente desenvolvida no trabalho de CLIFFORD e também no de MARCUS E FISCHER (com o reconhecimento devido aos exemplos precursores de GEERTZ, TURNER e outros)” (JAMENSON, 1994, p. 17).

O caminho de análise das práticas culturais proposto por JAMENSON refere-se à análise dos espaços políticos pelo conceito de “articulação”. A idéia de articulação é eminentemente conjuntural, para pensar o coletivo mantendo as diferenças e os conflitos internos, uma vez que estes são constitutivos, portanto podem ser elaborados e não resolvidos. O conceito de articulação “implica uma espécie de estrutura rotativa, uma troca de íons entre várias entidades, na qual as pistas ideológicas associadas a uma delas atravessam e se misturam com a outra - mas, apenas provisoriamente, ‘num momento historicamente específico’, antes de entrar em novas combinações, ...” (JAMENSON. 1994. p.28).

O autor, citando STUART HALL, salienta que esta unidade formada pela combinação ou articulação configura-se numa estrutura complexa, “uma estrutura na qual as coisas estão relacionadas, tanto através de suas diferenças quanto de suas semelhanças”(JAMENSON, 1994, p.28). A articulação funciona como uma estrutura política operativa, dentro de uma lógica de interesse. O uso do conceito “grupos de interesse” se aplica neste contexto, em detrimento dos chamados “grupos de identidade”, uma vez que a idéia de grupos de identidade hoje em dia não se sustenta por se tornar difícil estabelecer e situar historicamente uma identidade.

A própria idéia de identidade vem sendo substituída pela noção de subjetividade. Esta configura-se numa construção social, elaborada pelo indivíduo a partir de um vocabulário social, inserido num processo histórico, datado e com ação contínua, portanto situacional e contextual, sendo permeável a uma ação diferenciada e momentânea. A subjetividade associa o individual e o coletivo, construído dentro de um contexto de relações sociais. O sujeito define-se na forma como articula contextualmente os seus projetos, como organiza as idéias e conceitos num ambiente relacional específico.

No campo museológico, marcado pelas práticas culturais e sociais, os museus deparam-se com uma dificuldade de articulação de um projeto político hegemônico, tendo em vista a multiplicidade de grupos e interesses que se articulam momentaneamente em

função de demandas culturais e sociais específicas. Neste sentido, uma das alternativas de atuação dos museus tem sido explicitar a articulação desses grupos e dos seus projetos políticos pela interpretação dos seus discursos. Esses discursos são apresentados circunscritos ao seu contexto histórico e social em virtude do seu caráter dialógico constitutivo, que tem o “outro” como referência (BAKHTIN apud CLIFFORD, 1998, p.44).

A Antropologia Interpretativa vai se preocupar com o significado da criação do “outro” através da escrita, com o estabelecimento de uma verdade científica e quais os processos que a legitimam, ou seja, com a análise do autor e seu poder frente à textualidade do mundo. GEERTZ trabalha o particular, a situação numa atitude narrativa. Isto se insere numa contraposição ao primado da representação pelo da narrativa. A representação pressupõe uma capacidade efetiva de representar o real, descrevendo algo exterior que tem uma realidade própria. A atitude narrativa vê o real como algo produzido através do discurso, assumindo o caráter ficcional da etnografia.

No nível do significado e do sentido, as sociedades e seus indivíduos produzem os significados na relação sujeito-objeto. A cultura é uma invenção da fala e situa-se no campo da semiótica. Como conceitua GEERTZ, apoiado na sociologia de MAX WEBER - “O homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu” (WEBER. apud GEERTZ, 1989, p.15) -, “assumo a cultura como sendo essas teias e, a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 1989 p. 15).

A Antropologia Interpretativa tem como objeto de estudo o comportamento e procura estudá-lo através do discurso, de seus fluxos. Pode-se usar como fonte de análise os documentos escritos, uma vez que estes estão inseridos num fluxo de discurso, contextual e determinante do seu significado. GEERTZ (1989, p.20) esclarece esta opção, dizendo que “fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de construir uma leitura de) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários

tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado.”

Sendo assim, o comportamento humano é caracterizado como uma ação simbólica, uma ação com significado, que deve ser questionado sobre a importância, o conteúdo, a frequência e os agenciadores envolvidos. Adotar essa perspectiva é entender a cultura como uma “teia de significados”, que existe apenas na narrativa. O significado está no uso, na maneira como os padrões são postos em prática por determinadas estratégias. Busca-se analisar como esta relação é construída na prática da ação social: “Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (...), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídas casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível - isto é, descritos com densidade.”(GEERTZ, 1989, p. 24).

O foco do trabalho da Antropologia Interpretativa é microscópico. Estuda a relação geral / particular utilizando-se de categorias abstratas, como poder e hegemonia, para analisar a forma como elas são colocadas na prática da vida social, em uma situação particular - “procurar o comum em locais onde existem formas não-usuais ressalta não, como se alega tantas vezes, a arbitrariedade do comportamento humano (...), mas o grau no qual o seu significado varia de acordo com o padrão de vida através do que ele é informado. Compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir a sua particularidade.” (GEERTZ 1989 p.24).

Portanto, o modo de ver o mundo, os conceitos de ordem moral e valorativa, os comportamentos sociais constituem o resultado de compartilhar um sistema simbólico entre os membros de um determinado grupo social. Uma Ciência que busque uma interpretação da cultura, como a Antropologia, procura considerar os sinais não apenas como um meio de comunicação ou um código a ser decifrado, mas como formas de pensamento passíveis de serem analisadas e interpretadas. A busca recai não só nos múltiplos sentidos, mas numa explicação para esses sentidos atribuídos às coisas pelos sujeitos. Ou, como proposto por

GINZBURG (1987), um modelo de conhecimento conjectural utilizado como recurso para compreensão das motivações, idéias e comportamentos de um sujeito frente a uma determinada situação.

Todo este universo semiótico tem no museu, e por conseguinte no objeto, um campo de reflexão e análise por excelência, perpassando todas as atividades museológicas. Por isso mesmo, torna-se importante desenvolver uma abordagem sobre o conceito de Museu e Museologia, procurando relacionar o conceito antropológico e semiótico de cultura aqui exposto, com algumas perspectivas teóricas atuais da área de museologia.

2.2 Museu, Museologia e Exposição

Na presente abordagem optou-se por analisar diferentes conceitos de museu que, sem embargo do contexto histórico e social em que surgiram, ainda hoje convivem nos Museus, não importando as diferentes tipologias que os caracterizam. Ao invés de elaborar uma síntese histórica da evolução do conceito de museu, preferiu-se destacar aqueles que mais se adequam ao objetivo desta dissertação. Neste sentido, procurou-se privilegiar as perspectivas informacionais, principalmente aquelas que se aproximam do conceito semiótico de cultura proposto no item anterior.

O museu, segundo VARINE (apud RIVARD, 1989, p.39), ex-secretário geral do ICOM⁴, caracteriza-se como instituição preservadora da memória e patrimônio cultural, representados por seus acervos, geradora de uma produção artística preocupada com os processos sociais e com a adoção de um conceito contemporâneo e dinâmico de museologia. Este conceito envolve o desenvolvimento do potencial criativo do ser humano

⁴International Council of Museology

para o pleno exercício da cidadania, mediante um programa enfatizador do seu caráter experimental, que lida com a ordem do sensível na transferência informacional.

Segundo PERKINS (1994, p.7), diretor da MUS INFO⁵, o negócio do museu é a informação. A função do museu é preservar, administrar, pesquisar e comunicar a informação.

O museólogo RIVARD (1989, p.38) analisa os museus como instrumentos de relação entre os indivíduos e a cultura material, sua função é prover meios para que as pessoas possam conhecer o seu patrimônio. Seguindo esta linha de raciocínio, o museólogo MENSCH (1989, p.47) definiu o escopo do estudo de museus: “a museologia abarca todo o complexo de preservação, investigação e comunicação das evidências materiais do homem e seu meio”. O museólogo, em outro texto, especifica esse conceito dizendo que “a preservação inclui coleta, conservação, restauração, armazenamento e documentação; a investigação refere-se à interpretação científica do valor informativo do patrimônio cultural e natural; a comunicação compreende todos os métodos possíveis para transferir a informação a uma audiência: publicações, exposições e atividades educativas adicionais.”(MENSCH apud CARVALHO, 1998, p.9)

Inscrito numa outra perspectiva da museologia, baseada na existência de uma responsabilidade social dos museus, HAINARD (1983, p.13), museólogo do Museu de Etnografia de Neuchatel, conceitua o trabalho museológico, afirmando: “Nós nos alegramos de tratar temas passados, a criar perspectivas novas, aumentando os exemplos e neles inserindo a atualidade, (...) Nosso objetivo não é de confrontar o visitante naquilo que ele espera do museu, mas, de questioná-lo, de interrogá-lo, de incomodá-lo em seus hábitos, tentando fazê-lo compreender que todos os humanos têm muitos problemas idênticos e que através das diferenças, eles respondem de maneira estranhamente parecidas”. Também

⁵Firma de consultoria canadense mentora do projeto CIMI- Computer Interchange of Museum Information

preocupado com a questão das “diferenças”, PESSANHA (p.82) realça a existência de uma multiplicidade cultural, que deve ser preservada e compreendida enquanto diferente.

Reelaborando os conceitos aqui expostos, e fazendo a devida menção ao trabalho de RUSSIO e CHAGAS, entende-se que o museu constitui um espaço aberto para as múltiplas interações entre o sujeito social e o objeto museológico.

A museologia, segundo CHAGAS (1996, p.31), caracteriza-se como uma disciplina que estuda a relação “entre o homem/sujeito e os objetos/bens culturais num espaço/cenário denominado museu (institucionalizado ou não)”. O autor elabora um tripé de sustentação da análise museológica: homem/sujeito, objeto/bem cultural e espaço/cenário. E salienta, tal qual GODOY (1997, p.94), que o museu deve ser visto como algo em movimento, um processo - e a sua definição tem que ser contextualizada em termos históricos e sociais. Citando TAYLOR, GODOY enfatiza: “cada geração se viu forçada a interpretar esse termo impreciso *museu*, de acordo com as exigências sociais da época”. Sendo assim, o museu pode ser visto como um espaço de conflito, não só oriundo da relação com o público, mas também como espaço de conflito interno. O conflito neste caso, como analisado por JAMENSON, é constitutivo tanto quanto o consenso, e deve ser motivo de reflexão e análise, e por que não dizer de exposição. Apresentar o museu sempre como consenso, com uma verdade absoluta, pode significar mascarar o próprio movimento processual do museu enquanto instituição inserida nas práticas culturais da sociedade.

A museografia pode ser entendida como a execução da museologia, ou mais explicitamente, o estudo das “condições práticas e operacionais de ocorrência do fato museal” (CHAGAS, 1996, p.33). O fato museal é definido por BRUNO (1992, p.28) como “o processo de comunicação e apreensão da idéia apresentada (tema/ conhecimento produzido), através da exposição de um objeto (coleção) em um cenário (museu)” e por RUSSIO (1991) como a “relação profunda entre o homem, sujeito conhecedor, e o objeto que é parte da realidade à qual o homem pertence e sobre a qual ele age”.

Essa atividade de construção do conhecimento na relação homem/objeto nos obriga a recorrer à Antropologia, porque em nenhum momento o homem se desembaraça das suas “teias de significados” manifestas nas suas crenças, objetos, imagens e hábitos mentais. Desta forma, como afirma PEREIRA (apud CHAGAS, 1996, p.19), “o pesquisador transforma inevitavelmente o problema da elaboração de uma teoria não apenas numa questão de lógica, mas uma questão eminentemente Antropológica”.

Uma vez que a realidade é apreendida por intermédio de representações, mentais ou físicas, construídas e partilhadas nas práticas sociais, o objeto de estudo da museologia situa-se necessariamente no plano do signo. Isto nos remete a uma análise semiótica das práticas de atribuição de significados feita pelos sujeitos sociais aos objetos culturais. Esta perspectiva é defendida por HORTA (1994, p.19) uma vez que a semiótica estuda “o modo de significação, o modo de comunicação, os códigos e os sistemas de expressão e o modo de interpretação das mensagens recebidas”. Procura-se ver o objeto cultural como uma possibilidade de construção de signos, “que sem eliminar definitivamente a função primeira dos objetos/bens culturais, acrescenta-lhes novas funções, transformando-os em representações, em documentos ou suportes de informação” (CHAGAS, 1996, p.56).

A exposição museológica, através da sua museografia, tal qual a leitura de textos e o seu percurso intertextual, faz do objeto físico um ponto de partida para outras construções e imagens mentais. A exposição configura-se como a arte de organizar e articular essas unidades, esses objetos/signo, em discursos coerentes e significantes para a sociedade. (HORTA, 1994, p.25). A própria característica da função comunicacional das exposições refere-se a construção deste discurso por parte dos museólogos, mas que só se efetiva na construção do discurso feita pelo leitor/visitante. Portanto, as exposições museológicas não constituem uma “verdade absoluta”, mas um discurso possível, dentro de muitos outros, que carrega as marcas de um determinado contexto histórico e social, e das diferentes subjetividades que trabalharam na sua construção. Na afirmação de HORTA (1997, p.123), “os objetos não falam por si, eles não falam por nós; nós é que falamos, lemos, fazemos os nossos discursos interiores”. Neste caso, assume-se que “o reconhecimento desta

‘produtividade’ do signo e de suas infinitas possibilidades pode ser um instrumento de enriquecimento do ‘mobiliário mental’ dos usuários do museu, dos leitores dos nossos discursos, e as conseqüências deste instrumento no processo fundamentalmente educativo da comunicação museológica podem ser melhor avaliadas e compreendidas” (HORTA (1992: 16) apud CHAGAS 1996, p.61)

Ressaltando a função educativa dos museus, acredita-se que uma ação pedagógica eficaz inicia-se pela discussão das próprias práticas museológicas, fazendo uma reflexão desde a política de formação dos acervos até os processos de recepção do conteúdo informacional das exposições pelo visitante. O setor educativo do museu poderia trabalhar integrado ao setor museológico, principalmente nas atividades que têm na comunicação a sua perspectiva principal, no intuito de promover uma melhor interação entre museu e usuário.

Uma proposta semelhante tem sido desenvolvida pela *Tate Gallery*, Museu de Artes Plásticas Britânico, situado na cidade de Londres, que conta com um acervo artístico do século XVI ao XX. Em 1993, a *Tate Gallery* criou um Departamento de Interpretação integrado ao Departamento de Educação encarregado pela criação e edição de todo material escrito sobre a coleção e a exposição, e ainda com a tarefa de orientar os museólogos na comunicação com o grande público (WILSON apud LORD et LORD, 1997, p.119). Neste caso, o Departamento de Interpretação é responsável pelas diferentes formas de comunicação entre o museu e o público, incluindo a informação sobre os espaços físicos do museu, o perfil da instituição e das coleções apresentadas, a elaboração de textos e etiquetas, o gerenciamento da informação, englobando desde o treinamento dos funcionários para responder as perguntas dos visitantes até a formação de um centro de informação sobre a temática do museu. Ambos os Departamentos atuam de acordo com a política cultural adotada pela Direção do Museu e com as diretrizes estabelecidas para cada exposição: o objetivo, o tema, a estratégia de apresentação, a frequência almejada, a abrangência (local, regional, nacional ou internacional), o evento (comemorativo) e as atividades (seminários, conferências, cursos). Nos dois Departamentos trabalham profissionais de museologia e de educação, e ainda outros especialistas com formações acadêmicas distintas.

Segundo HORTA (1997, p.118), o poder do museu reside na possibilidade de transmitir, quase que sem palavras, pela simples arrumação do espaço, uma determinada informação. Através de atividades educativas, palestras e publicações reforça-se o discurso elaborado para a exposição. Mas, como afirma a museóloga, “um dos poderes do museu é essa comunicação sem palavras, é uma comunicação por sensibilidade, por sensibilização e percepção.”

Definindo o sujeito como o elemento mais importante para a museologia, CHAGAS (1996, p.95) aponta como tarefa principal da museologia ter uma “postura crítica” frente aos conteúdos musealizados e reconhecer no objeto uma fonte de informação capaz de provocar questões, suscitar reflexões. Como coloca DEAN (1997, p.223) “o importante é que os museus tem que se conscientizar do potencial comportamental e informacional que existe naquilo que apresenta, e dedicar-se a tomar decisões sobre como apresentar suas exposições de uma forma consistente com suas preocupações.”

Baseando-se no quadro do museólogo iugoslavo SOLA (apud HEIZER, 1998, p.120) em que compara o museu tradicional e o museu novo, pode-se ter uma perspectiva das questões surgidas no âmbito da museologia e que tem levado a uma mudança na abordagem das práticas museológicas e museográficas. O teórico faz a seguinte comparação:

Museu Tradicional

- . Puramente racional
- . Especializado
- . Orientado para o produto
- . Centrado nos objetos
- . Orientado para o passado
- . Aceita unicamente os originais
- . Enfoque formal

Museu Novo

- . Leva em conta as emoções
- . Manifesta a complexidade
- . Orientado para o processo
- . Tenta visualizar os conceitos
- . Interessa-se também pelo presente
- . Aceita cópias
- . Enfoque informal

. Enfoque autoritário

. Enfoque comunicativo

. Objetivo científico

. Orientado para a inovação

Fonte: Ata do Comitê Argentino do ICOM. la función educativa del museo: un desafío permanente. Buenos Aires, 1992, p.4.

Tendo como parâmetro as proposições de SOLA para um novo museu, a perspectiva da “museologia social” procura ir além do enfoque informal/comunicativo reafirmando a necessidade da democratização da informação, rompendo com qualquer discurso autoritário (ainda que informativo) (HEIZER, 19998, p.123). Esta corrente da museologia almeja a socialização dos museus e do patrimônio cultural. Para tanto, ela questiona os conceitos institucionais de cultura e bens legítimos, assim como atribuição de valores às obras de arte e aos objetos museológicos, discutindo o valor daquilo que foi excluído pela cultura hegemônica. Insere-se na discussão da subjetividade, elaborada dentro de um contexto de relações sociais. Realiza um discurso democrático e participativo que objetiva, através do enfoque informação/comunicação, gerar conhecimento no sujeito, considerando como premissa básica a pluralidade de sentidos e significados.

Portanto, olhar a exposição como uma “teia de significados possíveis”, preocupada em fornecer os códigos e estratégias para as múltiplas leituras do seu discurso, oferecendo conexões entre as diferentes situações do presente e do passado que possibilitará uma “prática transformadora”, é situar-se dentro das questões apresentadas pela “museologia social” (SANTOS, 1998 p.20).

Abordadas algumas das questões atuais presentes no universo dos museus e da museologia, pretende-se no próximo capítulo levantar alguns temas de permanente reflexão no âmbito do conhecimento museológico, tais como memória e História. Procura-se focar, ainda, aspectos relativos ao objeto histórico, evidenciando a sua complexidade e especificidade, além de tecer considerações acerca do trabalho de construção do conhecimento dos profissionais da museologia e dos historiadores.

3. Exposição, Museu e História

O capítulo anterior procurou trazer para o campo museológico alguns conceitos gerais que norteiam as suas práticas culturais. Nesta etapa, propõe-se delimitar melhor o campo estudado trazendo algumas idéias e conceitos referentes a Museu e História, uma vez que as dimensões espaço e tempo são fundamentais para a construção do saber museal.

Desta maneira, pretende-se refletir sobre os conceitos de História e Memória, e o modo como estes se articulam no fazer museológico.

Numa segunda fase, aborda-se o elemento museológico em torno do qual se realiza o trabalho de produção do conhecimento - o objeto histórico, procurando enfocá-lo como documento e buscando explorar as diferentes perspectivas na sua abordagem museográfica.

Por fim, discute-se o trabalho de construção do conhecimento realizado pelos museólogos e pelos historiadores a partir do objeto histórico, mostrando algumas aproximações e diferenças em ambas práticas metodológicas e científicas.

3.1 Memória e História

“A questão da memória foi, primordialmente, campo da História e com esta se funde e confunde. E os materiais da História, documentos, estavam tradicionalmente ‘guardados’ nas ‘instituições-memória’ (Le Goff), nos ‘lugares topográficos da memória’ (Nora) ou ‘instituições de memória cultural’ (Namer): bibliotecas, arquivos e museus”.

PINHEIRO (1991: 11 apud CHAGAS p.48)

Neste capítulo pretende-se destacar dentro do tema História e Memória, alguns pontos importante para o desenvolvimento do foco principal desta dissertação. Acredita-se que este tema pode constituir-se, por si só, num objeto de múltiplas dissertações, tendo em vista a sua complexidade e abrangência. Portanto, a partir de algumas considerações acerca do campo de conhecimento da História, faz-se uma reflexão sobre o conceitos de memória e procura-se trazer para o contexto museológico, através do trabalho de dissertação de SANTOS, o reflexo na prática museográfica desta discussão.

No século XIX, FURET (Apud SANTOS, 1997, p.39) definiu a História como a “árvore genealógica das nações européias e da civilização de que são portadoras”, contando com “um patrimônio de textos, de fontes, de monumentos” que deveriam permitir reconstituir fielmente o passado. Neste foco, o autor retrata as inquietações da época, voltada para a questão nacionalista e a construção do conhecimento. A memória servia como base da História para o resgate do passado, e esta tornava-se fonte de legitimação das nacionalidades em construção. A História era vista como uma “celebração” - de um herói, de um personagem, de um evento, de uma identidade. O museu nasce desta celebração, constituindo-se no espaço por excelência para exaltar e expressar estes “heróis”. Partindo-se do fato histórico, chegava-se ao acontecimento, à história linear e à memória progressiva. Mais do que resgatar o passado, procurava-se estabelecer uma definição ideológica que determinava qual passado teria direito à perpetuidade e, portanto, à visibilidade.

Esta visão remete a própria inauguração do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro, em 11 de outubro de 1922. Com um acervo constituído de armas e objetos militares relacionados com as guerras travadas pelo Brasil, e instalado no antigo arsenal de guerra da Marinha, a exposição inicial cultuava os “grandes feitos” e os “grandes homens” do país. Conforme mencionado por ELKIN (1997, p.121): “A inauguração do Museu representou a primeira tentativa de consagrar, em bases permanentes, uma visão da história nacional brasileira. Em diversos aspectos, este fato representou a culminância de um conjunto de relações simbióticas e bastante complexas entre as exposições e museus, que remontava aos meados do século XIX”. E também por CASTRO (1997, p.249): “O surgimento dos grandes museus está associado ao fortalecimento do nacionalismo e a noção de patriotismo podia ser - e foi - associada às glórias militares.”

Discordando desta perspectiva absolutista da História, LE GOFF e NORA (1995, p.12), mostraram que a “tomada de consciência” pelos historiadores do relativismo de sua ciência impulsionou as mudanças no conhecimento histórico, que passou a ser visto como o produto de uma situação, de uma articulação presente e passado. O fato histórico constitui uma construção para dar conta de um problema histórico. Neste sentido, o historiador BLOCH (apud LE GOFF, 1997, p.162) contesta a definição de História como “ciência do passado” e estabelece o objeto de estudo desta Nova História: o caráter humano, enfocando

o homem com suas deliberações, intenções e objetivos, integrado num grupo social; e as relações presente/passado, analisando tanto o presente pelo passado como o passado pelo presente. O passado tem, no presente, uma construção e uma reinterpretação, através de novas seleções, organizações e leituras de documentos à luz de problemas históricos atuais: “organizar o passado em função do presente: assim se poderia definir a função social da história” (1949, p. 438 apud LE GOFF, 1997, p.164).

O interesse da História não mais recai nos grandes homens, ou nos acontecimentos. A Nova História, que valoriza o seu caráter humano, volta-se para o homem comum, renuncia ao tempo linear e analisa os tempos vividos, procurando os níveis “em que o individual se enraíza no social e no coletivo” (NORA apud LE GOFF, 1997, p.44).

O museu trabalhando com a constituição de uma memória coletiva - entendida aqui como “o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem no passado” (NORA apud LE GOFF, 1997, p.44) -, tem no objeto a sua principal fonte de ligação entre passado e presente, uma vez que este constitui-se na representação de uma percepção ou visão específica de mundo. A memória coletiva é construída a partir da memória individual e serve de subsídio para elaboração de uma memória social que registra a ideologia de diferentes épocas e grupos sociais. Nesta instância coletiva são atribuídos os sentidos e significados aos objetos. Segundo SCHEINER (1998, p.38), o museu é “uma instância de consagração de todas as modalidades de memória, no tempo e no espaço”. A autora afirma que o museu constroi uma memória social particular denominada “memória cultural” - chamada por NAMA de “memória social virtual”- uma vez que constitui uma memória construída artificialmente, sem ter sido elaborada por nenhum grupo específico. O trabalho museográfico consiste em apresentar essa memória cultural, esse universo simbólico individual e coletivo, através de uma perspectiva do presente, num contexto comunicacional e cognitivo atual. Desta forma, através da exposição perpetua-se o processo da memória humana, de fixar percepções, imagens, idéias, que se conectam e reconectam indefinidamente, de acordo com o contexto experienciado. Como afirma SCHEINER (1998,

p.35), “Toda memória não é senão uma reconstituição do que já foi construído, a partir da visão de mundo atual do indivíduo ou grupo.”

No olhar de NORA (1993, p.7), atualmente tudo que chamamos de memória é na verdade História, pois na falta de uma memória espontânea que propicie uma vivência das lembranças despertadas pelo gesto, pela imagem, pelo objeto, o que se faz é construir “lugares de memória” de acordo com uma visão temporal e linear presente na História. A construção do conhecimento histórico “se funde e se confunde” com a memória, uma vez que debruça-se na experiência e na construção, na história vivida e na história construída, oscilando entre uma postura relativizadora dos resultados e uma confiança no rigor metodológico científico.

Procurando resgatar o passado através da memória, a História tradicional trabalhava sob dois prismas: o *monumento*, “herança do passado” e o *documento*, “escolha do historiador” (LE GOFF, 1997, p.95). O documento, para a Escola Positivista do fim do século XIX, constitui-se no fundamento do fato histórico que, mesmo proveniente de uma escolha do historiador, apresenta-se como prova histórica - testemunho escrito. A importância do documento para o método histórico é enfatizada por SAMARAN, que declara: “Não há história sem documentos” (1961, p. XII apud LE GOFF, 1997, p.98), e por LEFEBVRE: “Não há notícia histórica sem documentos” (1971, p. 17 apud LE GOFF, 1997, p.98).

Conforme assevera LE GOFF (1997, p.98) este documento era entendido, inicialmente, como um texto escrito. A noção de documento somente se ampliou através de uma nova abordagem histórica proposta pelos fundadores da revista “*Annales d’histoire économique et sociale*” (1929): “A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se com ou sem documentos escritos, quando não existem” (LEFEBVRE 1949, 1953, p. 428 apud LE GOFF, 1997, p. 98). Nesta linha, SAMARAN conclui sua afirmação anterior acrescentando que o conceito de documento

engloba o “documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira” (1961, p.XII, apud LE GOFF, 1997, p.98).

O trabalho histórico é definido por FOUCAULT como sendo o “questionar do documento” (1969, p. 13). E logo recorda: “O documento não é o feliz instrumento de uma história que seja, em si própria e com pleno direito, *memória*: a história é uma certa maneira de uma sociedade dar estatuto e elaboração a uma massa documental de que se não separa” (ibid., p. 13). Amplia-se, assim, a história social para englobar a história das representações sociais, das ideologias, das mentalidades - e o “lugar”. Da mesma forma que possibilita determinadas abordagens, interdita outras, em função da sua relação com os problemas históricos do presente.

A Nova História trabalha sob a perspectiva da memória coletiva, procura não mais o resgate de um passado, mas a construção do saber científico, tendo como princípio o “problema” (ao invés do documento) e o estudo dos “lugares” da memória coletiva. Esses lugares podem ser os topográficos (arquivos, bibliotecas, museus), os monumentais (cemitérios ou arquiteturas), os simbólicos (comemorações, peregrinações, aniversários ou emblemas), os funcionais (manuais, autobiografias, associações) (NORA apud LE GOFF, 1997, p.44).

É importante ressaltar que, no entender de NORA, deve-se procurar analisar os “verdadeiros lugares da história” - os que criam e atribuem significado à memória coletiva: “Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, levadas a constituir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória.” (NORA apud LE GOFF, 1997, p.45). A operação histórica passa a ser a articulação entre um lugar social e as práticas científicas. Este lugar configura-se num centro de produção sócio-econômica, político e cultural, atravessado por um feixe de interesses e privilégios, em função do qual definem-se os métodos, os conceitos, as questões, os documentos.

Até o momento procurou-se mostrar como a questão da História e da memória andam juntas no movimento de construção do saber histórico, tal qual proposto pela epígrafe do presente trabalho. Da mesma forma, dada a importância da noção de documento para a área de museologia, procurou-se explorar tal conceito no campo da História.

Esclarece-se que os Museus caracterizados tipologicamente como históricos trabalham com discursos sobre a história. Neste sentido, o “lugar” constitui fator determinante na abordagem discursiva, pois, como afirma SIMÃO NETO (1988, p.261): “ocultando o lugar da emissão desses discursos, oferecem representações dos processos históricos, como se fossem naturais, neutros, verdadeiras máquinas do tempo nas quais os visitantes embarcam para conhecer o seu passado.” Assim, os museus históricos, especialmente aqueles de âmbito nacional, fornecem ao visitante um “pano-de-fundo” marcadamente ideológico que influencia a articulação presente-passado e, portanto, o processo de construção de identidade. O museu se compromete com uma visão, com uma leitura particular de um determinado momento histórico, direcionando a interpretação do visitante e afastando-o da sua vivência e experiência espaço-temporal.

A Antropologia, área do conhecimento em que esta dissertação colhe alguns subsídios conceituais, adota como premissa básica que “aquilo que se vê depende do lugar em que foi visto, e das outras coisas que foram vistas ao mesmo tempo” Desta maneira, não importa se lidamos com o passado ou com o presente, “as formas do saber são sempre e inevitavelmente locais, inseparáveis de seus instrumentos e de seus invólucros” (GEERTZ, 1997, p.11).

Pretende-se ainda lançar algumas considerações sobre as estratégias adotadas pelos museus na apresentação da História. Para isso, utiliza-se o trabalho dissertativo de SANTOS - “História, Tempo e Memória” -, que retrata, através da análise das exposições do Museu Histórico Nacional e do Museu Imperial, dois tipos de abordagens históricas.

A primeira abordagem “museu-memória”, assim denominada pela referida autora, constitui estratégia museográfica que aposta no objeto como instância capaz de suscitar uma

experiência com o passado, procurando apenas pela dimensão afetiva e aurática, trazer aquilo que seria uma lembrança esquecida no presente. Neste caso, o caráter emocional e o apelo à força do objeto como detonador de um conjunto de imagens carregadas de emoções, constitui a chave para o processo de identificação entre passado e presente. Os objetos constituem um fragmento de um todo, “uma representação metonímica do passado” (SANTOS, 1989, p.11).

A segunda trata do “museu-narrativa”, que se apoia no discurso histórico, racional e moderno para desenvolver a sua argumentação museográfica, apoiada basicamente na linguagem verbal, retirando a força do objeto museológico. Não pretende uma identidade na relação presente e passado, trabalha com a crítica e os objetos são utilizados “para construir uma metáfora do que foi o passado segundo a lógica do tempo” (SANTOS 1989, p.10). Neste caso, como afirma SANTOS (1989, p.11), “a concepção de memória está intimamente ligada a uma concepção linear e progressiva”.

Diante do exposto, estas duas abordagens museográficas não exploram todas as possibilidades e significados que os objetos quando trabalhados podem conter. Tornar um objeto uma ilustração do conhecimento ou apostar apenas no seu caráter afetivo em detrimento do cognitivo, não parecem ser as melhores alternativas. Apesar da complexidade do universos dos museus, acredita-se que trabalhar com um conceito de história e memória que integre tanto o afetivo como o cognitivo constitui um caminho possivelmente mais rico, do ponto de vista museológico, para o trabalho com as exposições.

Nas palavras de SANTOS (1989, p.6): “Evento e narrativa nem são duas partes distintas, autônomas de uma mesma realidade, nem se confundem ou se anulam compondo um fenômeno único, mas antes mantêm-se em constante relação dialética, na qual a narrativa, além de representação, é imediatamente discurso criador”. Da mesma forma que a História e a memória se fundem e se confundem lidando com narrativas e experiências, a exposição nos museus procuraram mergulhar neste processo de fusão, estabelecendo um jogo que ora tangencia o universo da linguagem, ora busca no objeto a sua experiência

primeira. Esta perspectiva aceita, assim como na História, a concomitância entre narrativa e ciência na museologia, e tem nos museus - “instituições de memória cultural” (NAMER) - o espaço social adequado para trabalhar a memória sob estes dois prismas.

No intuito de ampliar a reflexão sobre a especificidade dos museus históricos, e por conseguinte das suas exposições, resta definir um dos aspectos que melhor o caracterizam, que vem a ser o objeto histórico. No próximo segmento aborda-se o universo específico e relacional do objeto, tipologicamente classificado como histórico.

3.2 Objeto Histórico

A formação das grandes coleções dos museus remonta ao século XIX, quando os objetos eram selecionados por critérios advindos da concepção positivista da História. Os dois critérios estabelecidos para a seleção dos objetos eram o valor museológico, embasado na autenticidade e originalidade, e o valor delegado, referente ao contato do objeto com algum personagem ou fato relevante que lhe delegava o poder de “transmissão de significado” (SIMÃO NETO, 1988, p.251). No dizer do autor esses valores consagravam uma história que se apoiava na “origem” para o trabalho de construção do conhecimento, e portanto reduzia “à vida e aos feitos dos grandes homens - imperadores, generais, governantes - toda a complexidade e riqueza do processo histórico e da vida social.” (1988, p.251).

Nesta mesma perspectiva, MENESES (1998, p.93) afirma que o objeto histórico se caracteriza pela impregnação de um sentido oriundo da contaminação externa com alguma “realidade transcendental”. A partir do momento que são retirados de circulação, eles perdem o seu valor de uso, e adquirem uma “aura” que os coloca na posição de “objetos a cultuar”. Essa contaminação com uma “realidade transcendental”, se por um lado confere ao objeto o seu caráter aurático, por outro insere-o numa categorização sociológica, uma vez que a “realidade” - até mesmo a transcendental - é apreendida pelo sujeito através de

representações que são articuladas nas práticas sociais e culturais. Essas representações estão inseridas num sistema simbólico partilhado pelos sujeitos sociais, que lhes atribuem sentido e significados. Do mesmo modo, ao ser retirado do contexto original e transferido para o museu - instituição que trabalha na vertente da organização e construção do conhecimento - ao objeto é atribuído o caráter de documento.

Para MENESES (1998, p.93), o objeto histórico merece duas categorias de análise: a primeira é a dimensão sociológica e a segunda é a dimensão cognitiva. A dimensão sociológica refere-se à própria prática humana de construir e partilhar na sociedade representações, as quais são atribuídas significados sociais que espelham a realidade experimentada. Como afirma o autor (1994, p.20), os objetos históricos “são fontes excepcionais para se entender a sociedade que os produziu ou reproduziu enquanto objetos históricos” ou, ainda, como menciona SIMÃO NETO (1988, p.262), “os objetos não significam por si, mas constituem um sistema vinculado a um eixo de significados referentes à sociedade na qual são produzidos.”

Ressalte-se que os objetos históricos têm uma trajetória, com transformações tanto na forma como no significado. Portanto, precisam ser analisados “em relação” tanto com o contexto e as práticas sociais e culturais que o produziram, como em relação a outros objetos organizados numa exposição. O historiador SIMÃO NETO (1988, p.257) chama a atenção para este caráter relacional do objeto, assim como MENESES (1998, p.92) propõe investigá-los “em situação”, ou seja, “nas diversas modalidades e efeitos das apropriações de que foram parte. Não se trata de recompor um cenário material, mas de entender os artefatos na interação social. “

A dimensão cognitiva do objeto constitui o seu caráter de documento. A palavra *documento* é compreendida como “aquilo que ensina” - *docere*-, ou como suporte de informações. As funções museológicas de comunicação e educação provavelmente advém da primeira assertiva, enquanto a segunda deve se referir à investigação e preservação. Esta característica de “suporte de informação” é conferida ao objeto pela própria necessidade de

construção do conhecimento. Como afirma MENESES (1998, p.95): “É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda a operação com documentos, portanto, é de natureza retórica. Não há porque o documento material deva escapar destas trilhas, que caracterizam qualquer pesquisa histórica.”

Quanto à necessidade de preservação do objeto, justifica-se não apenas pelas suas propriedades físicas, mas pela possibilidade de informação. Contudo, SIMÃO NETO (1988, p.262) aponta para o caráter seletivo imposto pela atribuição de sentidos: “preservar um objeto é, porém, codificá-lo, adaptá-lo a um discurso, criando significados, às vezes permanentemente, impossibilitando a emergência de outros olhares.”

Acrescenta-se a estas duas dimensões do objeto histórico, aquela de caráter estético, na qual o objeto considerado como obra de arte é captado pelos sentidos humanos. A percepção estética se faz de início através do olhar, que forma e modela o objeto no espaço, que informa as suas características - volume, formas, desenho, proporção -, e que associada aos outros sentidos estabelece uma relação entre sujeito, objeto e espaço.

Precisa-se ainda definir o objeto no contexto museográfico, analisar as diferentes perspectivas do objeto inserido numa organização que procura integrar o afetivo e o cognitivo num determinado espaço comunicacional, de forma a produzir sentido para a geração de conhecimento. Como aborda MENESES (1994, p.108) “a exposição museológica é, em última análise, a formulação de idéias, conceitos, problemas, sentidos, expressos por intermédio de vetores materiais”. Assim, o historiador MENESES relaciona quatro abordagens do objeto numa exposição: fetichista, metonímica, metafórica e objeto no contexto.

A fetichista baseia-se no deslocamento, para os objetos, dos sentidos gerados nas relações sociais, como se os sentidos atribuídos fossem uma propriedade intrínseca do

objeto. Neste caso, ignora-se o potencial de criação de sentidos do objeto, sua capacidade de re-significar e sua trajetória histórica. Da mesma forma, aprisiona o objeto num determinado sentido atribuído segundo a análise de um sistema documental, não contemplando as mudanças de padrões da área de conhecimento, a qual estão relacionados, como a História. Em algumas exposições pode-se ver um objeto sem nenhum valor intrínseco, mas que se transformou em relíquia, sendo fetichizado por ter sido tocado por algum personagem histórico.

Um exemplo da abordagem fetichista pode ser encontrado no acervo do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, na coleção referente a D. Pedro I. Em um determinado momento histórico, o Museu selecionou e coletou para integrar o seu acervo museológico algumas pedras da praia onde desembarcou Pedro I no retorno a Portugal. Estas pedras adquiriram o caráter de relíquia apenas por terem sido “pisadas” pelos pés do monarca (CASTRO, 1997, p.257). Este exemplo se repete em diferentes museus, com tipologias variadas, como o Museu dos Teatros, que guardava a dentadura de um artistas de teatro, ou o pedaço do cérebro de um famoso músico brasileiro.

A metonímica enfatiza, no objeto, o seu caráter emblemático, no qual se estabelece uma associação direta entre o objeto (parte) e o sentido (todo). No pensamento de MENESES (1994, p.110), esta perspectiva é muito adotada em exposições antropológicas e como recurso de síntese, utilizando-se o estereótipo para retirar o aspecto conflituoso e complexo das relações sociais.

A metafórica utiliza os objetos como ilustrações de idéias, conceitos ou problemas. Apoia-se basicamente no texto, para não apenas desenvolver uma argumentação, mas também para expressá-la, retirando do objeto toda a sua potencialidade de significação.

A abordagem do “objeto no contexto” tenciona inseri-lo numa determinada reconstrução ambiental, que privilegia os seus aspectos visuais, além de congelar o objeto num tempo e local histórico específico. Esta perspectiva, tal qual a fetichista, desconsidera a trajetória do objeto e seu potencial de significação. Desconsidera, também, o espaço

museal como local de produção do conhecimento e o caráter documental do objeto, que permite a sua re-significação no presente.

A relevância da noção de tempo para os objetos históricos reside no compromisso destes com o presente, tempo no qual são produzidos e reproduzidos como categoria de objeto e a cujas necessidades devem atender. Esta relação presente/passado, e a teia de relações que configuram a sua existência como representação, conferem ao objeto histórico importante papel na construção de uma identidade pessoal. Isto porque a construção de uma identidade caracteriza-se por um processo relacional baseado na diferença/ semelhança, e não numa essência comum, ou ainda conforme realça MENESES (1998, p.96), “uma situação de interação: o ‘eu’ se define, sempre, diante do ‘outro’, de preferência na escala de grupos ou sociedades”.

Este jogo interacional eu/outro e presente/passado estabelecido pelo sujeito/visitante frente ao objeto histórico, numa atividade eminentemente comunicacional, como a exposição, possibilita o surgimento de novas interpretações e significados, configurando, num amplo sentido, uma etapa da produção e geração de conhecimento. Esta atividade de produção de conhecimento inicia-se com o trabalho museológico de seleção e coleta do objeto histórico, percorrendo as atividades de preservação e investigação, até a etapa comunicacional - no caso a exposição. Todo esse processo no museu é realizado por um corpo de profissionais técnicos-científicos que ampliam o universo relacional de conhecimento do objeto.

A seguir, pretende-se abordar o trabalho dos museólogos e historiadores, uma vez que estes constituem os principais profissionais responsáveis pela produção, organização, representação e comunicação do conhecimento no Museu Histórico.

4.3 Historiadores e Museólogos

**“A verdade se encontra muito além da realidade;
lá onde só a imaginação alcança.”**

(SABINO, 1983, p.37)

Nesta etapa da dissertação intenciona-se analisar o papel do historiador e do museólogo na construção do discurso museográfico, que encontra no esforço da prática construtiva pontos em comum, como a presença da subjetividade do pesquisador no trabalho construído, como articulador daquele saber, quer seja como ordenador dos objetos museais, quer seja de um tema específico.

De início, é importante ressaltar que todo trabalho de construção ou reconstrução carrega no seu cerne os padrões e códigos do sistema cultural no qual o pesquisador está inserido, será sempre uma representação que reflete não apenas os elementos constitutivos do objeto de estudo, mas também as imagens do inconsciente coletivo arquivadas na mente do pesquisador.

Um trabalho de análise do papel do historiador e do museólogo foi elaborado pela museóloga HORTA (1997, p. 108), que apesar de focar o problema das casas históricas, pretendo aqui focar para levantar algumas das questões do trabalho dos historiadores e dos museólogos.

Quanto ao trabalho de investigação do historiador, no contexto de museus, a autora estabelece três abordagens concomitantes: a perspectiva espacial, em que se vê o objeto de estudo nas suas relações formais internas e externas; a temporal, em que se analisa a trajetória do objeto, no que se refere as suas transformações, desde no nível funcional até as modificações geradas no espaço físico, social e cultural; e a perspectiva sócio-cultural, que será analisada através do fluxo de comportamento dos sistemas sociais e simbólicos. O objeto então está posicionado no âmbito da análise cultural.

No caso dos museus, espaço que abriga coleções de objetos sîgnicos, os historiadores encontram nestes objetos indicadores que, se não servem como ponto de partida, atuam como contrapontos para o trabalho de reflexão e construção do discurso histórico. Os objetos museológicos, vistos como documentos históricos, são selecionados, agrupados, classificados e analisados, desta vez pelo historiador, segundo parâmetros correspondentes a novas pertinências intelectuais e sociais. O historiador funciona “como um ator num encadeamento de uma história a ser feita (ou refeita)” (CERTEAU, 1995, p.31). Este trabalho constitutivo do próprio processo de pesquisa para elaboração do discurso museográfico, confere à exposição o seu caráter documental, na afirmativa do historiador FERREIRA JÚNIOR (1997, p.171): “Toda exposição expressa uma atitude de organização e seleção de objetos a partir de determinados parâmetros, conceitos e idéias que têm diversas historicidades. Um museu é um documento da história da cultura que se expressa através de uma museologia e sua operacional museografia que, por seu turno, também têm uma historicidade.”

Neste sentido, podemos afirmar que o papel do historiador é o de reconstruir a história. Mas como os museus, enquanto espaço contextualizador, determinado histórica e socialmente, atuam reconfigurando a prática do historiador? Pode-se dizer que uma das importantes características do espaço do museus refere-se ao seu caráter público, como constata HORTA (1997, p.126): “os museus fazem e estão fazendo uma história pública, que não é a história feita pelos historiadores, é uma outra história com recortes, com limitações, com exatamente coisas que ficam nebulosas.”

A responsabilidade do historiador se torna ainda maior, uma vez que essa história contada nos museus encontra lacunas e simplificações, que tendem a se tornar uma “versão oficial” pela própria institucionalização do saber acumulado e produzido historicamente nos museus. Talvez a função dos historiadores nos museus, ao lado da reconstrução da história, seja a de relativizar este saber institucionalizado, abrindo espaço para a realização, por parte dos museólogos, de exposições questionadoras das “lacunas” e das “verdades absolutas”,

levando a reflexão sobre os fatos e o processo conflituoso e dialético da história. É abrir a “Caixa Preta de LATOUR”, mostrando que a construção histórica é “uma combinatória de séries racionalmente isoladas onde serve para *marcar*, um após outro, os cruzamentos, as condições de possibilidade e os limites da validade” (CERTEAU, 1995, p.37). A compreensão da própria história encontra-se ligada à capacidade de organizar as ausências e relativizar as certezas, uma vez que constituem formalizações científicas datadas e historicamente determinadas.

Neste rumo, o trabalho de mediação do historiador é basicamente de interpretação e construção, ou como afirma MENESES (1994, p.21): “O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica”.

Sendo assim, resta definir o trabalho de investigação do museólogo. O museu, espaço que se constitui, análogamente, num “continente de significados”, é local privilegiado para a perspectiva semiótica. Constatar que o museu é um continente de significados e mapear as suas ocorrências, não constitui o cerne do trabalho museológico.

Segundo a museóloga HORTA (1997, p.112), cabe ao museólogo desconstruir, decodificar e desmistificar os elementos da teia de relações de significados, que configuram o espaço e o objeto museal, “de modo a levar o público a perceber esses inúmeros sentidos deles decorrentes”. Faz-se importante colocar que o trabalho do museólogo transcende este “espaço museal”, atingindo as próprias práticas sociais e culturais, pois é por um lado dos artefatos e por outro da ação social que as formas culturais encontram articulação. Os objetos museais passam a representar as relações sociais e culturais que configuravam, num determinado momento histórico e contextual, um grupo social. Da mesma forma que não termina na atividade de “desconstrução”, o trabalho do museólogo, especialmente na produção de um discurso museográfico, configura-se pela construção, na fabricação (e aqui se aproxima do conceito de ficção - fictio) de conjecturas e possibilidades para “adivinhar os

significados” (GEERTZ, 1989, p.30), e elaborar a melhor forma de “museografar” os significados possíveis.

Este “advinhar de significados” advém da constatação de que “a linha entre o modo de representação e o conteúdo substantivo é tão intracável na análise cultural como é na pintura”(GEERTZ, 1989, p.26). A superação, tanto de um discurso conteudista como de um esteticista, reside na constatação de que a unidade entre a forma e o seu conteúdo será dada pela análise do objeto como um feito cultural. Pode-se aqui tentar levantar a bandeira de defesa do *status* objetivo do conhecimento museológico. Todavia, convém lembrar que tão importante quanto este *status* é a responsabilidade social do museu com o seu público, expressa pela preocupação com os processos culturais e sociais de atribuição de valores identitários com os sujeitos sociais.

Entendendo a exposição como o ambiente para essas relações de múltiplos “significar”, acreditamos que os sentidos estão na nossa mente, e que o museólogo constroi um discurso acerca do objeto sgnico que só efetiva o seu caráter polissêmico, oriundo da sua própria materialidade do objeto, na ação dialógica entre autor e leitor, ou, no caso das exposições, entre discurso museográfico e visitante. Desta forma, o trabalho museológico se baseia na interpretação, buscando no fluxo do discurso social atribuidor dos significados aos objetos, desemaranhar a rede de relações simbólicas configuradoras do universo das coleções dos museus.

O trabalho do historiador e do museólogo se encontra na construção de uma interpretação - acerca de um tema, um fato, um objeto - que, no espaço público de trocas sociais e culturais dos museus históricos, se unem num mesmo objetivo, qual seja a produção de um discurso, marcado pelo seu tempo e lugar, que tem, como pressuposto de sua concretização, o despertar de uma experiência reflexiva no visitante. Para isso, os historiadores relativizam as “verdades ” por eles construídas, mostrando que essas são fruto de uma articulação própria seguindo regras específicas. E os museólogos reforçam esta

visão ao enfatizar o caráter de escolha de um determinado discurso dentro de muitos possíveis e diversos significados, numa gama de possibilidades passadas e futuras.

O importante é sempre ter a consciência da atitude discursiva que se apresenta numa exposição. As diferentes abordagens museológicas convivem e expressam o próprio movimento constitutivo do “saber museal”, não interessa se privilegia no discurso museográfico uma determinada subjetividade, ou se prende a uma objetividade científica na apresentação do conhecimento; se usa a narrativa para retomar a história ou espera o cumprimento desta função pelo objeto. De qualquer forma, opta-se por um discurso esperando que este interaja com o sujeito abrindo uma série de possibilidades de leitura daquela exposição.

As condições históricas e sociais do sujeito-leitor e do museu como centro produtor de conhecimento estão dadas, cabendo ao indivíduo, consciente dos limites destas realidades, buscar, na sua imaginação e no seu plano sensível, uma das chaves para abrir a porta da sua verdade.

Já explorados os aspectos da construção do conhecimento dos objeto históricos, persegue-se no capítulo seguinte tangenciar três conceitos-chave da matriz teórica desta dissertação, ou seja, Exposição, Comunicação e Informação, por constituírem a espinha dorsal que liga e articula todos os capítulos que estão sendo aqui apresentados.

4. Exposição: comunicação e informação

Até o final do século XX, o homem produziu e acumulou grande quantidade de informação nas mais diversas áreas do conhecimento, cabendo à Ciência a tarefa de desenvolver novos métodos e técnicas para organizar toda essa massa de dados e informações acumuladas.

Nos museus esta realidade não se mostrou diferente. Do ato de coletar e acumular objetos, restou o testemunho material das vivências passadas. Da luta desesperada contra a ação do tempo na preservação dos objetos museológicos, conseguiu-se estreitar o relacionamento com a pesquisa científica.

Em pleno século XX, constatou-se que foi possível reunir uma coleção de objetos que, se não representam materialmente a história da sociedade, dão conta de uma parte dela - a elite. Mesmo assim, ainda que os museus tenham subjugado o seu papel social na construção do conhecimento, privilegiando a coleta dos testemunhos materiais da classe dominante em detrimento de um universo mais abrangente e representacional, eles possuem um grande “estoque de informação”, cabendo à museologia a tarefa de representar e organizar este conhecimento.

Este “estoque de informação” foi produzido a partir do objeto museológico, submetido a procedimentos metodológicos técnico-rationais, de classificação e registro descritivo, que gerou um volume de informação instrumental capaz de configurá-lo num “agregado de informação estática” (BARRETO, 1996, p.8). Este conceito de BARRETO de “agregado de informação” é relevante no caso dos museus, uma vez que evidencia a falta de preocupação com o caráter comunicacional, de efetiva transferência da informação com o propósito de geração de conhecimento na sociedade.

Os profissionais de museus, preocupados em preservar e organizar racionalmente o conhecimento, concentraram sua atuação na área técnica, deixando para plano secundário o importante papel comunicacional exercido pelas exposições nos museus, como evidencia o historiador NEVES (1992, p.124): “ ... estamos, paulatinamente, em qualquer área do conhecimento, nos tornando meros operários da ciência ou da atividade intelectual, já que nossa produção tem estado muito mais a serviço do acúmulo de dados e de informações, da replicação de experiências, do que propriamente a serviço da geração de sentido ou significado.”

Apenas nos últimos anos este quadro vem sofrendo alterações, em decorrência da constatação pelos profissionais do crescente isolacionismo dos museus frente ao sujeito social. Mudanças de conteúdo, forma e função têm sido impostas aos museus diante da necessidade de inserir-se numa sociedade pós-industrial, marcada pelo aparecimento de novas tecnologias que repercutem diretamente nas instituições culturais e pela valorização da informação, como aquilo que poderá gerar sentido, estabelecer conexões e curso para navegação neste mundo informacional.

4.1 Informação e Comunicação

O desenvolvimento de novos canais de comunicação e das redes de computadores, tem levado o museu a refletir sobre a sua responsabilidade em face da transferência de

informação, com vistas à geração de conhecimento. As práticas museográficas, mais especificamente aquelas que se relacionam com as exposições, entendidas como produto final do discurso museológico, passaram a ser direcionadas para a comunicação, conforme afirma a museóloga BRUNO (1992, p.28): “Esse novo enfoque, além de reorganizar as práticas museográficas, orientando-as para a sustentação do fenômeno da comunicação, deu à exposição a qualidade de unidade de análise do fato museal. (...) O fato museal é entendido como o processo de comunicação e apreensão da idéia apresentada (tema/conhecimento produzido), através da exposição de um objeto (coleção) em um cenário (museu).”

Acentua-se o caráter de intencionalidade da comunicação através da exposição e da transmissibilidade da informação e, por conseguinte, destaca-se a responsabilidade dos profissionais de museus como emissores de um texto que objetiva atingir o plano cognitivo/afetivo do indivíduo numa determinada situação contextual - neste caso, com o objetivo da produção de sentido/significado que apenas pode ser processado no receptor. Aqui, vê-se a comunicação sob o prisma da transmissão. Contudo, não se pode deixar de considerar o enfoque da interação emissor / receptor, uma vez que a comunicação envolve “um sistema de significação através do qual uma ordem social é comunicada, reproduzida, experimentada ou explorada” (CARREGAL, 1998, p.70). O processo de comunicação constitui uma articulação de práticas de significação em um campo de forças sociais, onde a interação social é possível pelos significados culturalmente compartilhados.

O sentido é construído a partir da interação entre diferentes contextos sociais e sistemas que se relacionam, que agem entre si, num processo de auto-organização e de circularidade. No plano interno, o trabalho de interpretação constitui-se num processo de autodescoberta e compreensão, já que a cada interpretação de um símbolo ocorre simultaneamente uma interpretação e uma transformação da imagem que cada um possui de si mesmo (LULL, 1995, p.82). No plano externo, no processo comunicacional o sentido modifica-se de acordo com o fluxo interacional entre os sujeitos e os diferentes contextos, que geram uma nova visão de mundo e, conseqüentemente, implicam em cisão, fusão e

refusão de culturas. Na análise de GINZBURG (1987, p.21), a cultura sofre um processo de “circularidade”, no qual diferentes grupos sociais influenciam-se mutuamente, num permanente ciclo de absorção de conceitos, idéias e comportamentos e devolução dos mesmos modificados segundo seus hábitos culturais. Este processo circular carrega em si um potencial de apropriação e recriação de conceitos da mesma forma que permite uma ação de resistência.

A informação adquire uma dimensão peculiar nas práticas museológicas. Além de atuar como elemento preservador e organizador de um acervo histórico-artístico, originalmente lacunar e disperso, ela passa a ser a estrutura que possibilitará mudanças no sujeito social por constituir-se num meio de acessar os significados e de construir interpretações a respeito do real. Neste sentido, a abertura de canais de comunicação se tornou uma necessidade para romper a atitude isolacionista dos museus e retomar o convívio de troca social com o sujeito - origem e razão de ser das práticas culturais.

Essa busca por um relacionamento de interação social, onde a informação representa um vetor de transformação da realidade, faz com que os conceitos de Comunicação e Informação adquiram uma maior importância no trabalho museológico. Isto é uma característica da sociedade atual, como diz TÁLAMO (1996, p.14): “Comunicação e Informação são conceitos inseparáveis. Neste século, associou-se a informação a uma necessidade básica do indivíduo e para dar conta desse aspecto, a transferência da informação passa a ser entendida como um direito desse mesmo indivíduo. Não basta, portanto, que a informação esteja organizada, ou até mesmo disponível. É necessário que sejam estabelecidos canais efetivos que não só a transmitam mas efetivamente a transfiram, isto é, uma organização que comunique.”

A exposição vista como um canal, um vetor de produção de sentido, espelha as relações sociais e comunicacionais vigentes na sociedade. Fazendo uma analogia com a análise de MONTEIRO (1998) sobre as vertentes comunicacionais da sociedade atual,

percebe-se que a maioria das exposições museológicas trabalham sob dois prismas comunicacionais em vigor na cultura atual, que vêm a ser: a representação e a simulação.

No primeiro prisma, a comunicação estabelece-se através da representação, e as narrativas funcionam como “discursos indiretos” que referendam a existência de uma “verdade”. Nesta vertente, as exposições são organizadas para representar o que existe de invariável no mundo, repetindo o verdadeiro, mantendo o compromisso com a eternidade - um tempo próprio onde não existe espaço para a crescente aceleração das mudanças e transformações do mundo. No outro prisma, a simulação requer um fluxo incessante de informações que tecem e re-tecem sentidos e significados, num processo ininterrupto de comunicação. A tecnologia surge como um meio capaz de ampliar e facilitar o acesso à informação. O tempo configura-se além da velocidade da luz, volta-se para o futuro, o novo, não existindo espaço e tempo para a reflexão ou, usando uma terminologia museológica, para a cristalização e representação.

Nos últimos anos, já sob a égide da simulação, alguns museus passaram a valorizar a “informação”, vista como algo capaz de reunir todo o universo significativo do objeto. Retirando o objeto das exposições em prol de uma “simulação representacional” (imagem, desenhos, gráficos, ...) ou evidenciando apenas um aspecto fragmentar do seu conteúdo, o objeto tende a perder o seu potencial de “significar”, cabendo ao sujeito-visitante apenas digerir os conceitos ali apresentados, impondo uma determinada visão e induzindo a um conhecimento específico.

A materialidade do objeto museal vem a ser um dos principais aspectos que distinguem e definem a atuação dos museus, ainda mais levando-se em consideração as mudanças na sociedade, as novas tecnologias e a descoberta do mundo virtual. Contudo, aqueles museus que apostam tão somente na perspectiva representacional tendem a ignorar o potencial informacional do objeto, a capacidade de ampliar as possibilidades de comunicação e estabelecer um código comum entre usuário e museus.

Os códigos constituem um sistema com um repertório de símbolos que operam baseados em regras e convenções associativas e dissociativas. Para ECO (1991, p.90), a prática cultural está permeada por uma atitude comunicativa, onde uma teia de mensagens e significados se configuram momentaneamente numa ordem capaz de ser compreendida através de códigos: culturais, estéticos, narrativos, ideológicos, etc. Esta atitude comunicativa envolve a informação, percorrendo desde o processo de escolha do conteúdo possível da mensagem para a codificação, até a sua efetiva transmissão para um sujeito através da decodificação.

Na sua tese, DODEBEI (1997, p. 69) citando BECKER, salienta três pontos importantes para o museólogo lidar conceitual e metodologicamente com o objeto - uma representação social - numa atitude de comunicação. O primeiro refere-se ao caráter parcial da representação frente ao real; o segundo, tem como referência a sua subjetividade, uma vez que o real pode ser descrito de maneiras diferentes de acordo com as indagações dos sujeitos; e o terceiro reafirma o seu caráter interlocutório, - “representações só tem existência completa quando alguém as está usando, lendo ou assistindo, ou escutando, e, assim, completando a comunicação através da interpretação dos resultados e da construção para si próprio da realidade que o produtor pretendeu mostrar”.

Nesta ótica, a interlocução, atitude eminentemente comunicacional, torna-se o elemento principal para a significação ou geração de sentido. Portanto, as práticas museológicas de organização e representação do conhecimento para a produção social do sentido pela interação exposição/usuário são predominantemente comunicacionais. Elas envolvem o(s) sujeito(s) que elabora e transmite a mensagem, um objeto compartilhado, um receptor que atribui o significado e o sentido desta comunicação. Como processo de significação, envolve interpretação, valoração, subjetividade. Evidentemente, se o sentido está relacionado com a cultura, ele abarca concepções de mundo que se relacionam em torno das semelhanças e das diferenças.

Em conformidade com RICE (apud FERREIRA JUNIOR, 1997, p.169), o processo de interlocução referente a uma obra de arte envolve três atividades básicas, interligadas:

identificação, comparação e julgamento. A identificação consiste na constatação da existência do objeto e no estabelecimento de ligações entre o mesmo e informações adquiridas previamente. A comparação baseia-se em um conhecimento anterior para produzir relações entre o objeto e outros similares, ou com autores, ou ainda com outros aspectos organizados em ordem crescente de problematização. O julgamento configura-se no resultado das duas etapas anteriores e representa uma seleção que, muitas vezes, se resume numa legítima questão de preferência: gostei ou não gostei.

O trabalho de concepção e montagem de uma exposição histórica procura analisar estas três etapas e ajudar o visitante a percorrer, com o mínimo de obstáculos possível, este processo interlocutório. No caso do objeto histórico, o museu procura primeiramente fornecer - mediante impressos, mídia, atividades educativas, etc - uma informação básica que possibilite a identificação preliminar do objeto. A etapa da comparação, envolvendo até mesmo processos classificatórios, torna-se de vital importância para o ato de significação, uma vez que o sentido é gerado na confrontação entre o “eu” e o “outro”, que define a própria construção da identidade do sujeito social. Por fim, o julgamento, quando refere-se a um objeto histórico, tende a ser elaborado a partir da sua capacidade de produzir sentido e gerar conhecimento.

Este processo de interlocução, portanto de comunicação, não se dá linearmente. Como sentencia BOUGNOUX (1994, p.32), “onde julgávamos tratar de coisas, é preciso levar em consideração fluxos; substituir as causas pontuais por sistemas e interações; entre os seres estáveis introduzir a dialética, os círculos recursivos, em poucas palavras, o pensamento comunicacional”. Uma das características do processo de produção de conhecimento apontada por SFEZ (1996, p.3) e GINZBURG (1987) vem a ser o caráter de “circularidade”, pois a todo momento uma nova informação, oriunda da confrontação sujeito/objeto, interage com o saber acumulado do sujeito adquirido numa aprendizagem social e experiencial. Neste ponto, a informação pode ser vista como aquilo que “enriquece, completa ou orienta o equipamento cognitivo de cada um, em determinado instante de seu desenvolvimento”(BOUGNOUX, 1994, p.25).

4.2 Informação, objeto e documento

Imerso numa visão que atribui ao museu o papel eminentemente comunicacional, MAROEVIC (Apud MENSCH, 1989) tem como preocupação a análise do plano informacional dos objetos museológicos. Para isso, o teórico estabeleceu três níveis informacionais de análise do objeto: “objeto como documento”- total de dados que o caracteriza como portador de informação; “objeto como mensagem” - veículo de comunicação; “objeto como informação” - ligado ao significado da mensagem para o receptor.

Desta forma, MAROEVIC vincula o plano informacional ao da significação, somente possível na relação sujeito/objeto. A informação configura-se no articulador desse processo de interlocução entre o objeto e o sujeito. Este processo, pode-se dizer, aproxima-se de outro processo que vem a ser a construção da identidade do indivíduo: “todo processo de construção ou reforço de identidade, não remete a uma essência, mas uma situação de interação: o ‘eu’ se define, sempre, diante do ‘outro’, de preferência na escala de grupos ou sociedades” (MENESES, 1998, p.96). No pensar do autor, para se estabelecer o significado de um objeto museológico, é essencial analisar o plano do saber e da experiência individual e coletiva, assim como a sua relação com os outros objetos e o espaço no qual se encontra.

Retomando essa questão iniciada por MAROEVIC e tentando estruturar os seus conceitos sobre o objeto, o museólogo MENSCH (1989) elabora as três dimensões do objeto: dimensão semântica, evidenciada pelos seus significados; sintática, referente a ordem e inter-relação destes significados; praxis, relativa ao uso e ao efeito nas pessoas.

Sendo assim, o conjunto de objetos-signos do museu pode ser trabalhado semântica, sintática e interpretativamente. Seguindo esse caminho, a ACADEMIA REINWARDT, instituição chefiada por MENSCH, desenvolveu três categorias informacionais: a

informação do objeto (direta), a documentação (registro) e a informação contextual (indireta). Nestes três níveis podemos detalhar os aspectos básicos a serem abordados:

1. Propriedades físicas - composição material, construção técnica e morfologia.
2. Função e Significado - significado funcional, expressivo, simbólico e metafísico.
3. História - gênese, tratamento, deterioração e conservação.

Os objetos possuem traços, inscritos materialmente, que orientam as leituras, permitindo inferências acerca de diferentes contextos históricos, sociais e culturais. Conforme exposto por MENESES (1998, p.91), a matéria-prima do objeto remete-nos a inferências sobre o seu processo de fabricação e os sinais de uso permite traçar considerações sobre os seus aspectos funcionais e semânticos na sua trajetória de existência social e histórica. Essas inferências encontram suporte conceitual e teórico em informações externas ao objeto, mas situadas dentro do seu universo relacional e contextual. Deste modo, as narrativas e os discursos sobre o objeto configuram-se num dos principais insumos para estabelecer o seu universo semântico e informacional. Os objetos tem uma trajetória histórica. Eles estão em permanente transformação, alterando forma, função e sentido. Sendo assim, faz-se necessário analisá-los no seu contexto relacional, buscando compreender as diferentes formas pelas quais os sujeitos, num processo de interação social, apropriam-se dos objetos, atribuindo-lhes valores e significados. O sentido não emana do objeto, realiza-se numa atribuição social e cultural. Os sentidos atribuídos, histórica e socialmente, aos objetos, são selecionados e dinamizados pelos grupos sociais num fluxo contínuo de geração e consumo. A atitude fetichista consiste em deslocar os sentidos surgidos na interação social para os objetos, como propriedades naturais.

O objeto, quando passa a integrar o acervo de um museu, também assegura a instituição do controle dos significados. Como afirma MENESES (1998, p.98), “o artefato neutro, asséptico, é ilusão, pelas múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem, no museu, desde os processos, sistemas e motivos de seleção (na coleta, nas diversificadas utilizações), passando pelas classificações, arranjos, combinações e disposições que tecem a exposição, até o caldo de cultura, as expectativas e valores dos

visitantes e os referenciais dos meios de comunicação de massa, a *doxa* e os critérios epistemológicos na moda, sem esquecer aqueles das instituições que atuam na área,...”. Neste caso, o autor refere-se ao objeto museológico como um “artefato”. Tal citação também pode ser aplicada ao “artefato” informação, conforme a visão de PACHECO (1992, p.109). Para a autora, a informação ao ser transmitida a um receptor tem a capacidade de reproduzir o fato, transformando-o em artefato, e imprimindo à informação o caráter representacional. Esta perspectiva é compartilhada por POPPER (1975, apud PACHECO, p.7)) ao atribuir à informação o caráter de bem cultural - portanto, um artefato. Sendo assim, o processo de significação do “artefato” informação também se dá pela construção e atribuição do sujeito, a partir do seu contexto de intérprete e dos outros contextos oriundos dos profissionais mediadores e do espaço museal. Aqui então, o tratamento dado à informação também não a configura como “neutra”, encontra-se na verdade entrecortada por jogos de legitimação e poder (BOUGNOUX, 1994, p.25).

A passagem do tempo qualifica o objeto como histórico. As marcas inscritas de um passado artístico e cultural encontram no plano do sensível o seu primeiro critério de valoração. O plano da produção do conhecimento histórico, a possibilidade de trabalhar o objeto como documento - suporte de informação histórica -, é subjugado diante dos atributos estéticos e sociais. A detenção de um objeto histórico constitui fator de classificação social, tanto em termos de coleções como individualmente. O objeto histórico insere-se no plano ideológico - e não cognitivo. O objeto histórico é, mais comumente, trabalhado pelos museus dentro de uma perspectiva sociológica. A vertente cognitiva do objeto, visto como um suporte físico de informação histórica, tende a ser deixada em segundo plano, favorecendo a recriação de um cenário que remete a um ambiente social onde o objeto foi parte integrante. O objeto histórico caracteriza-se pela atribuição de um sentido prévio derivado de uma determinada realidade social.

A seleção institucional do objeto confere o caráter de documento. A seleção de um objeto confere o caráter de representação de um fato, um acontecimento, uma cultura. No momento em que entra no museu, institucionaliza-se, perdendo a sua função primária na

sociedade e passando a representar, juntamente com outras peças da coleção, uma determinada memória social. Assim, como uma instituição que preserva e dissemina a memória, o museu trabalha com os objetos antigos que fornecem algumas pistas ou indícios de uma determinada época social e cultural. Assemelhando-se a um fragmento arqueológico, esses objetos serão classificados levando em consideração o estado do conhecimento do campo disciplinar no qual estão inseridos e a tipologia da instituição museal a que pertencem. A prática museológica tende a valorizar os critérios que levaram a seleção do objeto para integrar o acervo do museu, que, ao longo dos anos, tem se baseado nos seus aspectos físicos. Por isso, o museu tende a assegurar a conservação dos seus atributos estéticos para manter o seu caráter de prova documental. A exposição deste objeto para o “culto” ou o “olhar reverencial” do usuário não lhe retira o caráter de documento, vez que constituía uma representação do estado do conhecimento da arte ou, no caso histórico, de valores de um determinado grupo social. No entanto, não explora todo o potencial informacional do objeto, sobretudo por parte da instituição, não atingindo os seus propósitos comunicacionais de intencionalmente transmitir informação para gerar conhecimento.

No entender de OCAMPO e SCHEINER, documento é “tudo aquilo a que se atribui determinados significados (apud DODEBEI, 1997 p.18). Para LE GOFF (1990), “há que tomar a palavra documento no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou qualquer outra maneira”. O historiador MENESES (1994, p.21) afirma que o “documento é um suporte de informação”, e qualquer tipo de documento pode fornecer informações, não somente aquele que foi criado para registrá-la. O historiador e o museólogo exercem um papel decisivo, pois ambos “falam” pelo objeto. Na visão de SORLIN (1994, p.87), o papel dos mediadores será decisivo para o documento, especialmente quando lida com imagens: “o valor informativo atribuído as imagens depende menos de seu conteúdo, que da atitude muito particular dos historiadores em frente do material iconográfico”. O autor salienta que uma imagem sem o texto é passível de inúmeras interpretações, sendo assim, o discurso museológico, tendo como referencial o

objeto e reunindo diferentes recursos - textos, imagens, cores e sons-, tem a capacidade de direcionar essas interpretações.

Segundo DODEBEI (1997, p.22), o conceito de documento deve ser apreendido como um constructo que reúne três características: unicidade, advinda do seu potencial representativo da memória social; virtualidade, ou condição móvel, uma vez que a atribuição de predicáveis classificadores do objeto é feita, seletivamente, pelo pesquisador em um determinado contexto espaço-temporal; e significação, um processo intencional de transformação do objeto cotidiano em documento. Por conseguinte, na análise do conceito de documento faz-se importante a intencionalidade e a interlocução da preservação da memória social.

A intencionalidade manifesta-se pela seleção de um objeto para integrar o acervo museológico, transformando-se em documento, passando a compor uma coleção museológica. Esses objetos precisam ser ordenados, classificados e catalogados pelos profissionais do museu, inseridos numa perspectiva interdisciplinar. Afinal o documento não é objeto de estudo de apenas um campo do saber.

Os objetos guardados em uma reserva técnica constituem um conjunto potencialmente representacional de uma memória. Mediante o trabalho metodológico e conceitual de uma equipe interdisciplinar, o acervo será organizado, classificado e pesquisado para que se estabeleça as relações e cruzamentos representacionais do conteúdo informacional dos objetos, permitindo a localização e o acesso. Pelo trabalho de mediação de profissionais - museólogos, historiadores, sociólogos, educadores - o universo informacional do objeto é levantado e representado, para que atividades eminentemente comunicacionais, como exposições, audiovisuais, ações educativas, palestras, dentre outras, sejam elaboradas com o intuito de ampliar o acesso a este acervo informacional. As exposições funcionam como um vetor, um meio organizado e contextual, para que a informação atue como dinamizador de uma mudança comportamental e estrutural do usuário. Neste sentido, através das atividades comunicacionais o museu realiza e completa

o ciclo do objeto museológico, que tem como função primordial representar - alguma coisa/para alguém -, incluindo o ato de significação baseado na interlocução objeto/usuário.

No caso do objeto, possuidor de uma gama de possibilidades informacionais - cognitiva e afetiva -, o registro em palavras de seu “conteúdo” pode ser visto como um processo de redução da significação. Evidentemente sua força afetiva/emocional reside na materialidade exposta, contudo a comunicação no plano cognitivo, ao mesmo tempo que reduz - toda fala é uma redução -, amplia a possibilidade de uma interlocução efetiva, resultante em ganho para o usuário e para o museu. Portanto, a organização e representação do conhecimento no museu visam ampliar esta interlocução entre o objeto e usuário.

Essa interlocução estabelece uma relação interpretativa que busca compreensão do objeto através da semelhança/diferença. O objeto, produto do estado de conhecimento de um outro sujeito e tempo, relaciona-se com um sujeito no presente, com sua bagagem de experiência e saber. Surge, então, uma gama de leituras possíveis, múltiplas e singulares, uma vez que envolvem as condições pessoais de cada extremo, inserido num tecido social específico. Estas leituras vão determinar o significado do objeto para o sujeito, quer seja o técnico, o pesquisador ou o usuário.

A museologia se ressent de uma estrutura em relação a práticas e metodologias no tratamento do objeto. A falta de uma metodologia museológica acarreta a desestruturação do conhecimento, evidenciada pela falta de preocupação ou mesmo pela inexistência de critérios para a coleta, produção e disseminação da informação. A falta de preocupação com a informação documental no museu revela o desconhecimento do potencial de um sistema de informação, principalmente no que se refere à transferência e disseminação de informação. Sem conhecer o poder e a força da informação que está latente nas suas reservas técnicas, os museus acabam por suprimir o contexto social, econômico, político e cultural que circunda um objeto museológico. MENESES (1994, p.12) ressalta a importância do sistema documental, “a função documental do museu (por via de um acervo completado por bancos de dados) que garante não só a democratização da experiência e do

conhecimento humanos e da fruição diferencial dos bens, como, ainda, a possibilidade de fazer com que a mudança - atributo capital de toda a realidade humana - deixe de ser um salto do escuro para o vazio e passe a ser inteligível.”

4.3 Informação e Ciência da Informação

Até agora pode-se perceber a importância da comunicação e da informação para as atividades museológicas e museográficas, mais especificamente para a exposição. Antes de aprofundar na perspectiva informacional no museu, iremos abordar alguns conceitos de informação, mais precisamente definições da Ciência da Informação que encontram na perspectiva semiótica o seu enfoque principal.

Não podemos deixar de ressaltar que, no processo comunicacional e informacional, os extremos do canal ou meio - emissor e receptor - passam por um processo de cognição que envolve percepção e estruturas de conhecimento, que remeteriam a uma abordagem cognitiva da informação. Contudo, o plano semiótico torna-se vital para compreensão do processo de significação na interface sujeito-objeto-espaco museal, principal atividade para geração de conhecimento. Conforme explicado por DE MEY (apud BELKIN, 1990, p.11), “qualquer processo informacional, quer seja de percepção ou simbólico, é mediado por um sistemas de categorias ou conceitos que, para a estratégia do processo, são modelos de mundo”. Este sistema de categorias ou conceitos constituem uma construção social do sujeito que o utiliza como um mediador na elaboração de uma interpretação ou de um significado sobre as coisas, as idéias e as emoções ocorridas no dia a dia do mundo. Assim sendo, quando se procura analisar a exposição, principal meio comunicacional dos museus, e o seu universo informacional, necessita-se de uma abordagem que considere a cognição e a significação elementos decisivos para se entender todo o sistema de informação que constitui a exposição.

Estas duas vertentes de análise encontram-se na teoria de BELKIN (1978, p.81 e 1980, p.134) desenvolvida a partir de um processo sistêmico que tem como base os planos lingüístico e cognitivo. No primeiro, a informação constitui-se na estrutura particular de um “texto” - qualquer estrutura semiótica - que tem a capacidade de alterar a estrutura de imagem de um sujeito-receptor. O emissor, ou autor, elabora uma mensagem a partir do seu conhecimento acumulado ou da sua “imagem do mundo”, que, no contexto comunicacional, é modificada pelas crenças, valores, intenções e experiências do receptor. Procura-se através da comunicação estabelecer um processo de interlocução entre a “imagem” do emissor e a do receptor, que tem na informação o seu articulador. BELKIN antecipa o próprio processo de significação, onde a subjetividade do receptor atua como principal fator de atribuição de sentido. Se por uma lado o emissor elabora uma mensagem com uma informação estruturada para atingir a “imagem” do receptor, este também exerce um controle sobre o processo comunicacional, na medida em que a absorção de uma determinada mensagem depende do estabelecimento de um processo interativo, característico da comunicação.

A efetividade do processo informacional depende de uma série de fatores e variáveis. Em BELKIN (1980, p.139), diferentes tipos de necessidades informacionais necessitam de diferentes estratégias de recuperação da informação, da mesma forma que, no caso das exposições, a variação do tipo de usuário a ser atingido e do conteúdo da mensagem que o museu objetiva disseminar vai determinar o emprego de diferentes estratégias museográficas. O autor sugere que uma das variáveis a ser analisadas seja o estado do conhecimento do usuário. Pensando na exposição como um sistema de informação, tal sugestão de BELKIN torna-se relevante para o planejamento da mensagem, dos códigos comunicacionais, na escolha do tema abordado e na estratégia museográfica. Da mesma forma, a análise dos padrões e hábitos dos usuários pode auxiliar na efetividade do processo comunicacional, conforme enfatizado por MARZOCCO (1978, p.59): “qualquer conceito de informação deve levar em conta o comportamento do usuário e as suas necessidades e desejos”. Esta proposta inscreve-se no escopo do objeto de estudo da Ciência da Informação, na visão de WERSIG, NEVELING, BELKIN e ROBERTSON

(1978, p.58): “facilitar a efetiva comunicação da informação desejada entre o sujeito gerador e o sujeito usuário.”

Empregando a linguagem sistêmica podemos ver a exposição como um conjunto de elementos e processos ordenados segundo um propósito definido, com um emissor específico, no caso o museu e seus profissionais, que comunica algum aspecto do seu conhecimento elaborado a partir de um trabalho de seleção sobre o tema a ser abordado, tanto dos objetos museológicos quanto das pesquisas realizadas para ampliar o universo informacional do objeto. O material e o conhecimento coletado e selecionado para a exposição são transformados de acordo com as questões e objetivos do museu, levando-se em consideração o estado de conhecimento e o padrão comunicacional dos usuários. A informação produzida e os objetos/documentos são apresentados no espaço contextualizador da exposição no museu. Em face da construção cognitiva do receptor, a informação constitui-se numa estrutura significativa que poderá alterar a estrutura cognitiva e afetiva do receptor, através de um processo de interpretação e significação. DODEBEI (1997, p.82) concorda com BARRETO quando atribui à informação o caráter representacional de estruturas simbolicamente significantes, que são construídas pelo sujeito social na interface com o meio contextualizador, permitindo um ato de interpretação semântica.

Como já foi visto, o objeto possui um conteúdo informacional diversificado, permitindo a exploração de uma gama de recursos que visa a absorção da informação pelo usuário com o intuito de “alteração de estruturas”, incorporando a definição de BELKIN. Empregando uma visão processual da informação, DODEBEI (1997, p.81) atribui à informação o papel de “intensificador da passagem do estado potencial para o acionista”, na modificação de comportamentos e estruturas cognitivas. Seu efeito é multiplicador, uma vez que adquire novamente o estado potencial ao integrar a realidade do sujeito social. Conforme explanação de VERNA (1999, p.30), esta abordagem processual associa informação ao estímulo na etapa inicial (*input*) do processo e ao sentido na sua etapa final (*output*). Assim, o sujeito tem a capacidade de produzir sua própria interpretação e

significado a partir de seu contexto social e cultural e o foco de análise desta corrente passa a ser sobre “o agente no processo de informação e sobre o contexto onde se realiza essa ação.”

No ambiente dos museus, essas “estruturas alteradas” referem-se tanto ao plano emocional afetivo como ao cognitivo. Segundo o museólogo MAROEVIC (1995, p.28), “a informação é um elemento fundamental do conhecimento”. Contudo, ela não pode ser confundida com o conhecimento.

O conhecimento é definido por BARRETO (1996, p.5) como “... toda alteração provocada no estado cognitivo do indivíduo, isto é, no seu estoque mental de saber acumulado, proveniente de uma interação positiva com uma estrutura de informação.” Neste sentido, produzir conhecimento constitui um processo cognitivo do indivíduo, motivado pela interlocução com uma estrutura informacional que completa, sedimenta ou modifica o seu estoque de saber acumulado. Nesta linha de abordagem, D. MCKAY (apud PINHEIRO e LOUREIRO, 1995, p.45) define o que é essa “estrutura informacional”: “é o que se acrescenta a uma representação. Recebemos a informação se o que conhecemos é alterado. Informação é o que logicamente justifica alteração ou reforço de uma representação ou um estado de coisas.”

A informação, segundo WERSIG (1975), tornou-se, na sociedade atual, uma necessidade do sujeito, constituindo-se naquilo que poderá gerar sentido, estabelecer conexões e curso para navegação num mundo cada vez mais informacional. O sujeito, envolvido com as tarefas diárias de trabalho e lazer, sente a necessidade social de informação. Desta forma, tanto o conhecimento como a informação transcendem os limites da cognição mental humana, vistos agora como “um fenômeno social peculiar para a evolução do homem” (BROOKES apud PINHEIRO, 1997, p.125).

A informação para BELKIN se situa no espectro de um fenômeno. Este fenômeno envolve intencionalidade e geração de conhecimento. Conforme MAROEVIC (1995, p.28),

a informação circula e se atualiza através de um processo comunicacional entre os indivíduos e o mundo que os cerca, configurando-se num fenômeno tipicamente social. O homem possui a capacidade de representar simbolicamente suas experiências, transformando-as em imagens, textos, discursos, obras de arte, etc. O sujeito inserido num determinado grupo social e cultural, adquire um padrão ou sistema de signos, com o qual constroi representacionalmente a informação. No processo comunicacional, a informação é construída e re-construída na medida em que circula nos diferentes contextos sociais e culturais. No plano das práticas sociais e culturais, como apontado por MARTELETO (1994, p.133), a informação constitui “o elemento mediador das práticas, das representações e das relações entre os agentes sociais”, que possibilita a construção de interpretações sobre o real.

No museu, a informação revive através de uma processo comunicacional que se modifica continuamente pela alteração das condições e das pessoas envolvidas. Desta forma, a informação origina-se e circula na sociedade, assim como o objeto/documento constitui-se no vértice do tempo. A informação não é idêntica ao objeto/documento porque não é uma cópia deste, ela contém as características perceptíveis do objeto e sua interpretação. No processo museológico, a informação constitui-se como a articulação do que foi notado (observado) ou experimentado no processo de comunicação entre o indivíduo e o objeto, num determinado ambiente contextualizador. A informação também pode ser qualificada de histórica, pois se manifesta num espaço e tempo determinados

A informação, pelas suas qualidades não materiais, estabelece a relação entre o objeto/documento e a sociedade (MAROEVIC, 1995, p.28) . A informação recupera a trajetória do objeto na sociedade, constituindo-se no resultado de relações sociais específicas. Quanto às “qualidades não materiais”, PINHEIRO (1997, p.100) explica que “...a informação de que trata a Ciência da Informação, tanto pode estar num diálogo entre cientistas, em comunicação informal, numa inovação para o setor produtivo, em patente, numa fotografia ou objeto, no registro magnético de uma base de dados ou numa biblioteca virtual ou repositório, internet”.

O objeto museológico, na perspectiva de MAROEVIC (1995, p.28), origina dois tipos de informação: científica e cultural. A informação científica, trabalhada no museu por profissionais de diferentes disciplinas científicas - como historiadores, antropólogos, etc -, tende a ser mais seletiva e objetiva, a postular uma neutralidade ética e a valorizar o critério da verdade. Possui características analíticas, procura investigar os elementos e partes que compõe o objeto, visando conhecer sua natureza, sua proporção, sua função. Ela origina-se na análise do sujeito frente ao objeto, procurando descobrir leis e regras naturais. A informação cultural ou estrutural, consolidada pelos museólogos, está contida dentro do universo relacional do objeto e seu significado é determinado pelo contexto, pelo ambiente físico-social. Possui características sintéticas, ou seja, constitui a reunião de elementos concretos e abstratos para formação de um todo. Este todo interage com o usuário possibilitando a descoberta de outras categorias e conceitos contidos no objeto.

Esta proposta acima confere à informação museológica uma especificidade própria conforme já referido nos trabalhos de CASTRO (1995, p.121), que aborda duas vertentes: informação científica/semântica e informação cultural/ estética, e no de LOUREIRO (1996, p.103) que entende a informação museológica como “uma representação do “mundo sensível”, através de bens concretos e simbólicos, produzidos e/ou coletados pelos agentes sociais. Incorporados ao ambiente museal, estes bens sofreriam ainda a agregação de significados, advindos de abordagens técnicas e institucionais, a fim de se constituírem em ‘expressão museológica, exemplar de sustentação da verdade museológica’”.

Esta especificidade da informação museológica pode ser objeto de estudo de diferentes campos científicos, em especial daqueles que se preocupam com a questão do conhecimento e com o fenômeno informacional. Neste caminho, alguns teóricos da Ciência da Informação incluem no seu objeto de estudo a informação no âmbito social e no “mundo do sensível”. MIKAILOV ET AL (apud PINHEIRO, 1997 p.104) definem como partes da área de estudo da Ciência da Informação os “processos, métodos e leis relativas ao registro, processamento sintético e analítico, armazenamento, recuperação e disseminação da

informação científica” e acrescentam à sua definição de informação científica aspectos sociais - “informação lógica obtida no processo de cognição que adequadamente reflete as leis do mundo material e atividades espirituais da experiência humana e é utilizada na prática sócio-histórica”. MERTHA (apud PINHEIRO, 1997 p.105) também amplia o escopo da definição de informação científica e defende que a Ciência da Informação é uma disciplina de caráter social e científico, que estuda e cria “elos sociais de transmitir e intercambiar informação”. SOUZA (1995, p.11), preocupada com o processo de produção e uso do conhecimento, define como objeto de estudo da Ciência da Informação “os parâmetros contextuais e cognitivos da transferência da informação” e GÓMEZ (1995, p.81) situa como seu domínio epistemológico “as ações sociais de transferência de informação, olhadas à luz da comunicação como horizonte antropológico de possibilidades”. No âmbito da comunicação museológica, as ações sociais de transferência de informação são eminentemente culturais, nas quais a informação adquire uma especificidade própria advinda da absorção de parâmetros contextuais e cognitivos próprios das atividades de comunicação, como as exposições.

Da mesma forma, MAROEVIC, após definir mensagem cultural como aquela que produz informação cultural estruturada em um sistema específico calculado (ético, estético ou político), atribui à Museologia o papel de examinar a reação do indivíduo ou da sociedade à mensagem dos museus e de investigar o significado do objeto dentro de um determinado contexto social e cultural. Esta primeira tarefa dos museólogos constitui o mesmo objeto de estudo proposto por BELKIN aos Cientistas da Informação, que vem a ser o efeito ocasionado pela transferência efetiva da informação, descrito como a alteração de uma estrutura, quer seja cognitiva, quer seja uma ação comportamental do sujeito receptor. MAROEVIC (1995, p.29) complementa afirmando que a informação é a reação do usuário frente ao conteúdo da mensagem. BELKIN (1978,p.60) e MAROEVIC ressaltam a questão do efeito, uma vez que se referem à informação como uma estrutura construída com o propósito de estabelecer uma comunicação com significado através de um processo social entre dois sujeitos.

Todo processo comunicacional, como a exposição, contém uma tensão entre emissão e absorção. Os criadores da exposição, que preparam e emitem a sua mensagem e seus objetivos, transmitem sua própria experiência para o visitante. Entretanto, devem se lembrar que qualquer receptor está ligado ao conhecimento coletivo elaborado por um grupo social, e que esta estrutura social tende a afetar a sua estrutura individual, podendo conservá-la ou modificá-la.

A questão da verdade da informação está afastada da informação cultural, segundo MAROEVIC, vez que, interpretando essa informação, a museologia abre um novo mundo de significados no qual até mesmo a manipulação ideológica não está excluída. Esta visão da neutralidade e do critério da verdade, mesmo nas disciplinas científicas, como a História - citada pelo autor-, tem a sua validade questionada, ou pelo menos relativizada, em prol do estabelecimento de critérios definidos e expostos claramente pelo pesquisador. Como argumenta MENESES (1994, p.21) sobre o papel do historiador na interpretação das informações no museu, “o historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica”

Assim como o vértice do tempo é definidor da qualidade material do objeto/documento e a informação origina-se na sociedade, o espaço, no caso a exposição do museu, estabelece o campo onde estão em jogo as duas variáveis. Resta definir a origem, a motivação e o objetivo deste sistema: o Homem. No espaço da exposição, o tempo e a sociedade estão juntos ordenados de forma a expressar uma determinada mensagem cultural. O tempo presente comunica-se com o passado num espaço comunicacional onde novas relações entre os objetos são formadas. A exposição, na ótica de MAROEVIC (1995, p.31), torna-se um ato criativo que integra, num único sistema, o espaço, os objetos e seu conhecimento, com o objetivo de comunicar uma mensagem definida, ampliar o conhecimento e estimular a percepção cultural, e descobrir novas formas da musealidade dos objetos. Neste sentido, ela constitui objeto de estudo da Ciência da Informação, pois como afirma BARRETO (1998, p.122), “o objetivo da Ciência da Informação: criar

condições para a reunião da informação institucionalizada, sua distribuição adequada para um público, que ao julgar sua relevância, a valorize para uso com intuito de semear o desenvolvimento do indivíduo e dos espaços que este habita”.

A exposição vista como um sistema integrado - espaço/objeto/conhecimento - constitui o resultado de um processo técnico-científico que se apoia nas atividades de classificação e pesquisa científica, para organizar, representar e produzir o conhecimento necessário à sua realização. No capítulo seguinte, enfocam-se estas duas atividades procurando explorar sua importância no fluxo informacional para construção do discurso museográfico.

5. Exposição: práticas informacionais

Por ser um produto do discurso museológico, eminentemente institucional, a exposição constitui-se na etapa final de um processo informacional que tem como suporte a atividade de **classificação e representação** do acervo e a **pesquisa científica**. Ambas atividades são decisivas para que os objetos de uma exposição possam ser trabalhados em todo o seu potencial argumentativo.

A classificação museológica constitui-se num processo decisivo, quando entendida não como mero registro dos aspectos formais do objeto, mas como possibilidade de recuperar todos os contextos e significados envolvidos na trajetória histórica da obra pela atividade de organização do conhecimento. Para isso, discute-se a importância de uma abordagem interdisciplinar que amplie o “olhar” sobre o objeto, compreendido como somatório das experiências e práticas de diferentes áreas especializadas do conhecimento, até então fragmentadas.

A análise do conceito geral de classificação também se faz necessária uma vez que os princípios classificatórios norteiam todo o processo informacional da exposição. A percepção do objeto museológico pelo visitante ou pesquisador está ligada à própria classificação utilizada para descrevê-lo e identificá-lo. Desde a atividade de seleção dos objetos até a transferência da informação para a produção de sentido no receptor estão em jogo determinados padrões classificatórios que não têm sido revelados nem colocados em discussão pelos museus.

A pesquisa amplia as possibilidades argumentativas da exposição, servindo de recurso informacional para a construção da “versão” apresentada pelo museu na exposição - o seu discurso acerca do conjunto de objetos selecionados, numa atitude de comunicação com determinado público. Permite que o sujeito reflita sobre a informação, buscando na

prática cotidiana um novo modo de existência que determine a sua maneira de se constituir como sujeito.

5.1 Classificação

O processo de conhecimento de um objeto atravessa as etapas de análise e síntese, nas quais o todo é dividido em partes representativas, e depois reintegrado de acordo com a perspectiva do sujeito conhecedor. Esta atividade é denominada de classificação.

A atribuição de um nome ao objeto tem sua origem numa abordagem relacional de diferenciação e de aproximação, que encontra como referencial “o outro”. A semelhança advém da designação de atributos comuns, não importando se a ordenação baseia-se numa derivação generalizante ou específica.

Como mencionado por DEWEY (apud LANGRIDGE, 1977), “Conhecimento é classificação”. O desenvolvimento do processo de conhecimento do sujeito inicia-se na própria infância, e encontra-se relacionado com o seu universo cultural e educacional. No entendimento de MEREDITH (apud LANGRIDGE, 1977, p.11), “grande parte da arte de aprender consiste em regularizar hábitos pessoais de classificação”. Nesta perspectiva, conforme elucidado por PIAGET, a noção de classificação remonta aos processos operatórios da criança, especialmente as suas experiências lógico-matemáticas, quando a criança atribui ao objeto novas propriedades e relações decorrentes de uma ação interna ordenadora. Nas palavras do autor (1978, p.73), “não se conhece, realmente, um objeto senão agindo sobre ele ou transformando-o...”. Neste enfoque, existiriam dois tipos de ação transformadora sobre o objeto de conhecimento: a física, que modifica as posições ou movimentos do objeto; e as “lógico-matemáticas”, que enriquecem o objeto com novas propriedades, completando-as com sistemas de classificações (ordenar, enumerar, relacionar, medir, etc).

Destaca-se que o ato de classificar tem sua origem nas “experiências lógico-matemáticas” de uma criança e percorre toda a atividade cognitiva do indivíduo, na análise

de PIAGET. A classificação constitui-se num processo mental desenvolvida na interação sujeito e objeto. Contudo, o sujeito adquire um padrão classificatório através de suas relações sociais e culturais no seu meio contextualizador.

O Museu Casa de Rui Barbosa, situado na cidade do Rio de Janeiro, foi inaugurado em 13 de agosto de 1930, na antiga residência do grande jurista brasileiro, no bairro de Botafogo. A sede principal foi ambientada com móveis e objetos que pertenceram a Rui Barbosa, de maneira que a residência e os seus jardins compõem uma típica casa do século XIX. O museu aberto diariamente à visitação recebe um grande número de crianças, principalmente por constituir-se numa das poucas áreas verdes do bairro de Botafogo. No ano de 1994, o museu desenvolveu um projeto educativo em parceria com a “Brinquedoteca Hapí”, que instalou um núcleo de atividades no antigo porão da casa. Esta brinquedoteca tem como uma das suas atividades a preparação das crianças para a visita a Casa de Rui. Abordando o processo de classificação museológico através de reproduções dos objetos da casa, o núcleo trabalha com o padrão classificatório de cada criança e com o do museu. Utilizando-se das réplicas dos objetos encontrados na exposição - uma ambientação da Casa de Rui -, o recreador solicita que a criança descreva a função da peça e a localize (classificando) em um dos cômodos reproduzidos da Casa. Ressalte-se que, de acordo com o contexto sócio-cultural da criança, aos objetos são atribuídas diferentes funções, inclusive localizados em cômodos distintos. A reflexão sobre este trabalho poderá ser de grande importância para a construção do discurso museográfico, uma vez que o padrão classificatório adquirido socialmente influi na transferência da informação.

Essa atitude humana de “dar sentido” através de uma organização caracteriza tanto uma prática cotidiana do sujeito comum como uma técnica em permanente evolução no campo do conhecimento. Neste caso, para o conhecimento científico o importante é “o “esquema” dessas ações, isto é, o que nelas é geral e se pode transpor de uma situação para outra ...” (PIAGET, 1978, p.74). Refletir sobre essa atividade classificatória é pensar no que há de comum, como afirma ARTIÈRES (1998, p.9): “perseguir esse infra-ordinário, desentocá-lo, dar-lhe sentido e talvez entender um pouco melhor quem somos nós.”

Ao escolhermos alguns acontecimentos, em detrimento de outros, e ordená-los numa narrativa classificatória, estamos determinando-lhes o sentido, que tem uma ligação

intrínseca com a nossa subjetividade e com a maneira como entendemos as nossas vidas. A atribuição é inerente ao sujeito, ou, como mencionado por LANGRIDGE (1977, p.11), “a classificação está sempre com você”, e inclui os valores individuais, subjetivos. A possibilidade de diferentes leituras e significações, tanto em relação à singularidade humana, como também aos diferentes objetivos conceituais dos diversos campos disciplinares do saber, faz com que um mesmo objeto possa ser associado a vários grupos ou segmentos distintos, em função dos atributos a ele conferidos, e à própria interação dialética indivíduo/coletividade. Assim sendo, pode-se afirmar a existência de diferentes classificações originadas na potencialidade do objeto de gerar diversas leituras e interpretações. Como diz LANGRIDGE (1977, p.13), “a organização social requer muitas classificações que variam do simples ao complexo.”

Segundo PEREC, os sistemas classificatórios, individuais ou coletivos, estão em constante mutação, da mesma forma que a cada novo conhecimento ou experiência nossa estrutura afetiva e cognitiva se altera - “O problema das classificações é que elas não duram; mal acabo de impor uma ordem e essa ordem já está caduca ...” (PEREC apud ARTIÈRES, 1998, p.9).

Historicamente, no campo científico, a fragmentação do saber em diferentes disciplinas gerou igual diversidade de metodologias e conceitos para armazenar e recuperar os documentos. Na perspectiva da representação do conhecimento, as instituições empregam diferentes processos. Na própria museologia, existem normas e regras para diferentes tipos de objetos, além de inúmeras classificações que acompanham as diversas áreas de especialização.

Os museólogos têm buscado novos paradigmas capazes de reunir as áreas especializadas do conhecimento e introduzir no sistema técnico da representação uma abordagem humanística. Um deles vem a ser a perspectiva interdisciplinar do conhecimento. Esta mostra-se necessária para lidar com uma gama de conceitos e significados, decorrentes de uma memória social preservada pelos museus, que tem sua

origem em diferentes campos do conhecimento. Estes conceitos e significados precisam ser analisados e contextualizados, para funcionar como instrumento de relação e recuperação da informação.

A Ciência da Informação também privilegia uma perspectiva interdisciplinar, na qual a construção de um objeto de estudo inicia-se pela circunscrição de sua dimensão espaço-temporal, e desenvolve-se, no plano teórico, a partir de conceitos disciplinares. A questão da análise do documento requer uma abordagem interdisciplinar ao valorizar todo o processo social do documento, desde a sua produção, passando pela seleção, incorporação na coleção museística, organização e transferência informacional. A visão interdisciplinar também faz-se importante na superação dos problemas referentes à área de conhecimento da tipologia do museu - no presente trabalho a História -, que apresenta particularidades, como a atribuição de um significado histórico tido por verdade única pelas instituições, ou o caráter de subjetividade e contextualidade do seu conhecimento.

Neste sentido, CACELLA destaca quatro pontos que dificultam a classificação e a recuperação do conhecimento histórico: a questão da personalização da história; a atribuição de um significado histórico, pela elite, assumido como verdade única pelas instituições; a dificuldade de uso do conceito histórico devido à interdisciplinariedade; à alteração de significado pela mudança da história e à duplicidade de termos; e o problema do conhecimento histórico ser subjetivo e contextual.

No primeiro ponto, NEVINS (apud CACELLA, 1996, p.21) atribui à “personalização” o fato de arbitrariamente associar-se um determinado período da história a um fato político e social ou a uma pessoa que se destacou neste intervalo de tempo. Para alguns autores esta periodização não gera problemas. Na área de museus, esta personalização se faz marcadamente presente, pois o fato cultural é eminentemente um fato social e, por conseguinte, a associação de personalidades a períodos torna-se uma constante.

O Museu do Primeiro Reinado, também conhecido, ou melhor, mais conhecido como a Casa da Marquesa de Santos, constitui um exemplo desta “personalização” da História. O museu, situado no bairro de São Cristóvão/RJ, tem como principal acervo o seu próprio prédio, já que na época de sua incorporação ao Governo do Estado não existia no solar nenhum objeto representativo da sua ocupação. A casa colonial decorada por artistas da missão francesa foi presenteada por D. Pedro I à Marquesa de Santos, em 1827, que ali permaneceu apenas dois anos. Após a sua saída, a casa foi habitada por outros moradores, a destacar o Barão de Mauá, que fez do solar a sua residência oficial por dezenove anos. Contudo, apesar de ter sido residência do Barão de Mauá por um período mais longo do que o da Marquesa, a casa, até os dias de hoje, é associada preferencialmente a Marquesa e ao Primeiro Reinado, marcando um determinado período da história e privilegiando um personagem específico da História do Brasil.

No segundo ponto, BRAUDEL (apud CACELLA, 1996, p.21) reflete sobre o papel legitimador exercido pelos acadêmicos, mostrando que um determinado significado surgido na elite social e política “é discutido, argüido, simplificado e reduzido numa fórmula, frase, termo e depois adotado pelos historiadores, canonizados nos seus livros e institucionalizados no currículo.”

O papel legitimador, ou seja, a atribuição de “verdade única” a um determinado conceito ou versão também é exercido pelos museus, como evidenciado na manutenção de uma “versão oficial” sobre a Guerra do Paraguai. O Museu Histórico Nacional, situado no antigo arsenal de guerra da marinha, tem no seu acervo uma coleção de armas e documentos militares que constituiriam prova documental suficiente para uma reelaboração da versão histórica sobre a Guerra do Paraguai consagrada nos livros educacionais. As armas e os documentos poderiam revelar com maior precisão os motivos para a declaração da guerra, o desenrolar das batalhas, o número de baixas, e outras tantas informações que, se não alteraria a “versão oficial”, introduziria uma dimensão crítica aos fatos relatados. Aparentemente, ainda existe a necessidade de se preservar uma “História Nacional” calcada em vitórias incontestáveis e heróis de guerra.

Sobre o terceiro ponto, os historiadores BRIGGS e STANFORD (apud CACELLA, 1996, p.19) assinalam a característica abrangente e interdisciplinar do pensamento histórico, que se utiliza de conceitos de diferentes áreas do conhecimento. Da mesma forma,

termos adquirem diferentes significados de acordo com o contexto em que se inserem. A própria mudança de enfoque da História pode gerar alteração do significado de um termo ou mesmo legitimar a utilização de dois ou mais termos para o mesmo fato ou evento.

Ressalte-se ainda o aspecto contextual e subjetivo do conhecimento histórico. Assim como o museólogo na construção do discurso museográfico de uma exposição, os historiadores irão se utilizar do seu repertório pessoal - saberes, experiências, expectativas - para tecer um caminho na construção do seu objeto de estudo.

Abordadas algumas das questões específicas do conhecimento histórico, faz-se importante situar histórica e contextualmente a atividade de classificação nos museus.

A prática de classificação museológica começou obedecendo a princípios cronológicos que favoreciam levantamentos sistemáticos. As categorias adotadas pelas instituições para organizar as coleções variavam de acordo com o contexto em que estas se inseriam. SCHEINER (1998, p.56) situa no século XVII o emprego no museu de uma lógica ordenadora baseada nas semelhanças e nas diferenças. Segundo a autora, o museu da idade clássica constitui o “espaço privilegiado para o exercício das teorias classificatórias”. Neste sentido, a classificação no museu assume a importância e a valorização do próprio objeto. Caso não pudesse ser inserido numa determinada ordenação, o objeto encontrava-se fora do universo representacional do acervo do museu. Como afirma SCHEINER (1998, p.56), “No museu, a representação passa a depender da classificação e do inventário, ou seja, da constituição de um quadro espacializado onde todos os signos reconhecíveis encontrem o lugar da sua própria ordenação”. E, por consequência, o próprio processo de seleção e pesquisa dos objetos para uma exposição depende da representação e organização do conhecimento.

A importância da classificação para a exposição pode ser avaliada através do relato de CASTRO (1997, p. 253) sobre alguns troféus de guerra expostos no Museu Histórico Nacional. Esses objetos museológicos, que integravam o acervo do Museu Histórico, foram classificados sem qualquer pesquisa ou comprovação documental como troféus da guerra contra os holandeses. O único registro sobre essas peças atribuía uma datação posterior à da guerra com os holandeses.

Contudo, como estes estavam representados como troféus da guerra holandesa, foram selecionados e incluídos no circuito expositivo do Museu no segmento que abordava a referida guerra. Desta forma, os objetos foram utilizados como “elementos museográficos, ícones, sem relação direta com o passado que se queria enaltecer, mas que adquiriram essa característica, pois o museu passava a autenticá-las como sendo verdadeiras representantes dos eventos da história militar retratados na exposição”. Neste exemplo, por intermédio de uma classificação o objeto foi incluído no universo representacional museológico, tornando possível a sua recuperação para uma determinada exposição. O poder legitimador do museu fez com que durante um longo tempo tal classificação não sofresse questionamento.

Na maioria dos museus a organização do conhecimento em coleções pessoais ou temáticas privilegia a visão de conjunto, mas, pelo fato de não se registrarem os outros conteúdos do objeto, perde-se relevantes informações contextuais. A classificação se torna bastante complexa quando lidamos com coleções pessoais. O objeto simboliza para o colecionador um depósito de recordações e memórias pessoais/coletivas que revelam a sua própria personalidade. Esta característica normalmente é excluída da identificação da peça, baseada na sua função prática original. MENSCH (1989) chama a atenção para o fato de que um objeto de uma coleção reflete mais do que a sua própria história, mostrando a evolução de um ponto de vista sobre essa história. Desta maneira, os objetos são portadores de dados, assim como as coleções na íntegra.

Uma classificação adequada aos objetivos de museu dinâmico funcionará como um instrumento para novas conexões e associações entre os diferentes significados do objeto, uma vez que a padronização dos dados e as inter-relações de conceitos facilitarão o próprio fluxo informacional. O desenvolvimento de uma classificação museológica preocupada com a informação, poderá fornecer a possibilidade de manter referências sobre o contexto histórico-temporal do objeto. Esta classificação respeita a singularidade do suporte do objeto museal e vincula conteúdo e contexto informacional.

Na vida cotidiana, o objeto possui diferentes significações tanto decorrentes da sua estrutura física como do sistema sócio-cultural. Conforme DODEBEI (1997), a significação

advinda da estrutura física está associada à sua forma e função. Inserido num ambiente ordenado segundo princípios funcionais, o objeto exerce uma função, qual seja a de relacionar-se com uma série de outros objetos e elementos dispostos no espaço. No sistema cultural, o objeto adquire um caráter singular e subjetivo que o relaciona a uma determinada época, a uma memória espacial, temporal e/ou histórica. O objeto passa a ter a função de “significar”. Ele representa uma idéia ou uma época, no momento em que se assume a tendência para uma determinada interpretação, aceitando um hábito, uma convenção. Sendo assim, o objeto antigo significa o tempo. O tempo de outrora, seus ambientes, seus sistemas funcionais e culturais; enfim, a relação sujeito - objeto.

Esses objetos do cotidiano são selecionados por uma equipe de profissionais e classificados segundo os objetivos conceituais da coleção tipológica de um determinado museu. No entanto, o museu constitui-se numa instituição inserida na ordem social e cultural de uma sociedade. Assim como a sociedade está em permanente transformação, as necessidades e valores museológicos também são alterados. O objeto passa por constantes mutações tanto no seu aspecto físico, em decorrência da própria ação do tempo, quanto no seu uso como representação social de um contexto específico.

Esses objetos transformados pelo ato de seleção do museu em documentos representativos de uma memória social, constituem representações materiais do conhecimento até então produzido, e necessitam de uma organização metodológica e conceitual. O objeto, percebido como portador de diferentes dados, prescinde de uma abordagem sistêmica para o registro e a recuperação dessas informações. A classificação dos objetos-signos do museu permite que se trabalhe o objeto nos planos semântico, sintático e interpretativo.

O registro de informação, em qualquer suporte material, constitui um processo informacional necessário à formação de estoques de informação. A organização desses registros envolve os processos de análise e síntese do conteúdo informativo do objeto, “traduzindo” o objeto em unidades do conhecimento acessíveis ao usuário. Através desse

processo, por um lado assume-se uma redução informacional na medida em que a organização baseia-se na perspectiva do intermediário, mas por outro lado amplia-se a possibilidade da efetiva transferência informacional para a geração de conhecimento.

Do ponto de vista representacional, o objeto possui os atributos formais - material, cor, dimensão, textura, volume, etc - e os aspectos conceituais - idéias representadas culturalmente que integram o universo do conhecimento. Como afirma DODEBEI (1997, p.164), “forma e conteúdo são indissociáveis e a materialidade é condição essencial da existência do objeto.”

Deste modo, a classificação do objeto pode ser feita tomando como referência todo o universo representacional do objeto, analisando forma e conteúdo como uma categoria indissociável, pois ambas determinaram a seleção do objeto como um testemunho sócio-cultural para integrar uma coleção museológica. A tipologia do museu influi na classificação do objeto, mas não pode ser considerada como cristalização de uma única interpretação ou significação cultural. O objeto museológico “engessado” perde uma das suas características principais que vem a ser a possibilidade de “significar”, de transformar-se em novo objeto através do ato comunicacional, eminentemente contextual, e em constante processo no devir.

Da mesma forma, ressalte-se que os sistemas de informação museológica, nos quais a classificação constitui uma atividade básica para a sua efetividade, apresentam alguns problemas como o tratamento não integrado entre o objeto e os documentos relacionados, a ausência de parâmetros representacionais para interpretação desta informação contextual e o fato dos sistemas não levarem em conta os seus usuários, utilizando uma linguagem documental inadequada para a busca e recuperação da informação pelo usuário. Observa-se também, concordando com a análise de CACELLA (1996), que o esquema de classificação adotado é um modelo de representação de campos do conhecimento e deve ser analisado levando-se em consideração o seu contexto de produção e a área que representa.

E no caso dos museus, como instituições culturais que objetivam o estabelecimento de um fluxo interacional museu-usuário na qual a transmissão da informação para geração de conhecimento torna-se uma das metas principais, a questão da classificação dos objetos nos seus aspectos conceituais e comunicacionais, como representação de uma memória social, configura-se tema de especial relevância para o trabalho museológico. A questão da transmissão da informação, no que tange o envolvimento de padrões classificatórios, torna-se relevante tanto do ponto de vista do trabalho dos profissionais de museologia como do usuário receptor. No pensar de GUILFORD (Apud MIRANDA, 1997, p.104), a classificação é importante para localizar a informação na memória, quer seja de um computador ou humana, e por isso “considerável ênfase deveria ser dada aos hábitos de formar classes e relações entre classes”. Neste sentido, MIRANDA (1997, p.104) complementa afirmando que o estoque mental de dados de um indivíduo constitui o insumo principal para a formação de “relações, sistemas, transformações e implicações”, que permitem a manipulação de idéias e a construção de conceitos.

Nos museus, os diferentes padrões classificatórios empregados tanto na representação do acervo quanto na seleção dos objetos expostos, evidenciam o seu caráter histórico e contextual, refletindo a própria dinâmica da sociedade e do sujeito. Destaca-se que o ato de classificar percorre toda a atividade cognitiva do sujeito, mas o padrão classificatório advém de suas relações sociais e culturais. Sendo assim, o sujeito inserido num grupo social é detentor de um determinado padrão de classificação. Numa exposição, diferentes códigos de classificação estão em jogo - museu e usuário -, assim como faz-se necessário uma bagagem cultural, oriunda do saber acumulado e das experiências vividas, para compreensão do discurso museográfico. Não basta apenas expor ou apresentar a informação: a transferência informacional depende do domínio dos códigos pelos usuários, sem os quais o museu não alcança os seus objetivos sociais como agente de transformação.

Assim, o discurso museográfico prioriza um determinado código, partilhado por um segmento da sociedade em detrimento de um discurso “democrático”, aberto a diferentes leituras. Na idéia de PACHECO (1992, p.8), no nível semântico, “os receptores tem que

estar de alguma forma familiarizados com o assunto e/ou com as peculiaridades lingüísticas no qual está sendo tratado.”

Outro tópico a ser analisado refere-se à questão comunicacional da exposição, enfocando a formação de sentido no receptor através de processos cognitivos classificatórios. MEREDITH (apud LANGRIDGE, 1977 p.11) afirma estar o ato de conhecer ligado ao ato de classificar, entendido como a regularização de hábitos pessoais de classificação.

O conceito de *habitus* de BOURDIEU (1992. p.191) evidencia como esses princípios classificatórios ou as categorias de percepção e avaliação do sujeito social são importantes para a intencionalidade da ação museal e à capacitação do indivíduo na construção do seu próprio conhecimento. Da mesma forma, torna-se vital na produção de um significado, pois o *habitus* constitui-se num repertório individual de expectativas e significados, produto das relações sociais, baseado na experiência e na concepção de mundo do indivíduo. O *habitus*, juntamente com o estoque de informação de cada sujeito social, descreve a bagagem cultural e social que o indivíduo traz consigo para o campo, no caso a exposição do museu (BOURDIEU, 1992, p.153). O museu atua como legitimador de uma plêiade de conceitos sociais e culturais de um determinado grupo social, com um estoque de informação específico, que qualifica os seus membros social e culturalmente. Este estoque de informação possui uma dimensão de incorporação, que se inicia no plano familiar através de uma “herança social”, sendo reforçado pelo institucional por intermédio do sistema educacional e cultural.

Apesar da museografia de uma exposição indicar ou mesmo influenciar na interpretação do significado de um determinado objeto - e até do conjunto total da exposição -, a formação da leitura constitui um processo no qual a teia de relações entre significados, expectativas, experiências e emoções de um indivíduo atua de maneira singular na significação. Na colocação de BOURDIEU, “a prática do agente social é definida como produto da relação dialética entre uma situação e um *habitus*.”

Assim sendo, uma das metas do museu talvez seja o questionamento das atribuições de conceitos e valores aos objetos museológicos, bem como analisar e debater o valor daquilo excluído pela cultura hegemônica.

Um exemplo do “questionar o valor do objeto museológico” constituiu a exposição “What makes a Goya a Goya?” realizado pelo Metropolitan Museum of Art/NY, em 1994. Esta mostra propunha uma reflexão sobre o conceito de arte a partir da comparação entre o verdadeiro e o falso na obra do pintor espanhol Goya e da análise dos processos de valoração da obra original. Esta foi a primeira de uma série de exposições de diferentes artistas plásticos que trabalhava com os elementos que caracterizavam a marca de um artista, como cor, linha, forma, composição, pincelada, etc. A inclusão de obras falsificadas pelos melhores copistas da Europa, que por um longo período de tempo integraram o acervo de diferentes museus, possibilitou ao visitante uma reflexão crítica sobre o conceito de verdadeiro e falso na arte, bem como sobre o papel legitimador exercido pelos museus.

Os museus constituem, “junto com a escola e os meios de comunicação de massa, os cenários para a classificação e valorização dos bens culturais.” (CANCLINI. 1997. p.172). Estudar os critérios de classificação dos museus é problematizar os princípios que organizam essa hegemonia, que legitimam um tipo de bem simbólico e um modo de se apropriar deles. E assumindo a exposição como uma teia de significados possíveis, tentar construir um discurso que revele os processos classificatórios e valorativos constitui uma abordagem reflexiva sobre o sentido de “nós” e de “outros”, dentro de determinadas relações sociais e culturais.

5.2 Pesquisa

A pesquisa museológica consiste em investigar o objeto, ampliando a abordagem de descrição do seu exterior, da representação em si, buscando através da narrativa registrar outras dimensões do real: como as pessoas utilizavam o objeto nas suas práticas sociais e

como o descreviam. Neste caso, a pesquisa toma como foco o sujeito social, procurando o “fato” em torno do objeto e não o objeto em si, inserindo as relações sociais dos indivíduos, nos seus contextos histórico e geográfico, evidenciando o processo dinâmico, conflitual e imprevisível da sociedade. A pesquisa, assim, amplia as possibilidades argumentativas da exposição, servindo de recurso informacional para a construção da “versão” apresentada pelo museu na exposição - o seu discurso acerca do conjunto de objetos selecionados, numa atitude de comunicação com determinado público.

O trabalho de pesquisa museológica constitui-se numa análise detalhada, a partir do objeto cultural, de um evento ou acontecimento, “buscando decifrá-lo como uma rede de tecido e de valores individuais e coletivos”(CARVALHO, 1998, p.2). O trabalho de pesquisa é denominado pelo antropólogo GEERTZ de descrição densa, e tem como ponto estratégico de análise a tentativa de união do singular com o coletivo.

A nova museologia valoriza as vivências dos próprios atores históricos, vistos como sujeitos de suas ações. Rejeita as oposições entre coletivo/individual, considerando importante a “experiência” dos homens em seu tempo e lugar, valorizando a lógica de suas ações a partir das suas escolhas em um campo de inúmeras possibilidades.

A pesquisa no museu tem como foco o objeto, o homem e o espaço. Ela não pode apenas contemplar um dos ternários matriciais da museologia - homem/objeto/espaço - conforme definido por CHAGAS -, tem que procurar analisar, processual e circunstancialmente, “um sistema de relações e inter-relações onde o objeto é historicamente constituído, e o sujeito, historicamente determinado” (DODEBEI, 1997, p.139). Para tal se faz importante uma abordagem interdisciplinar na pesquisa, que busque, em outros campos disciplinares referentes às relações sociais e culturais, o suporte teórico necessário para produção do conhecimento acerca do objeto estudado, ou como definido por GEERTZ, que ajude na elaboração de uma descrição densa.

Uma das características da área de História, conseqüentemente do museu histórico, vem a ser a utilização do relato como uma das principais fontes de pesquisa, associada à procura por evidências ou provas documentais que confirmem o fato ou acontecimento, qualificando suas fontes.

Tanto na História como na Museologia, as fontes primárias, configuradas pelo primeiro documento de registro da ação social ou cultural, constituem o material principal sobre o qual se inicia um trabalho. Uma vez que não possui em si um conteúdo interpretativo cabe aos profissionais pesquisadores buscarem no apoio das fontes secundárias, constituídas por quaisquer documentos que se refiram ao objeto, ou das fontes terciárias, o discurso ou as narrativas em torno do objeto, o enriquecimento do universo informacional acerca do acervo museológico.

Em termos de exposição, os museus históricos tendem a valorizar a perspectiva cronológica, na qual os fatos são mostrados de forma linear pelos objetos de caráter pessoal, pertencentes a uma elite política e social que não expressa - a não ser pelo silêncio - a complexidade das relações sociais e culturais de uma determinada sociedade. Torna-se, então, de significativa importância a atividade de pesquisa museológica, onde pela via do questionamento e da interpretação, tenta-se situar o objeto num determinado contexto histórico, social e cultural, analisando um conjunto de teorias e conceitos da época em face do conhecimento atual. Como afirma LEMOS (apud DODEBEI, 1997, p.156), “A construção de um conhecimento deve ser, portanto, um caminho de reinserção do museu de História no processo social que lhe confere significado. Acervo, instituição, teorias museológicas, explicações históricas, explícitas ou não, tudo que pertence ao universo simbólico sintetizado pelo museu torna-se objeto de conhecimento, em particular, do conhecimento histórico, que o situa nas coordenadas espaço-tempo ...”.

Neste sentido, pode-se afirmar que toda pesquisa historiográfica é articulada a partir de um “lugar” de produção sócio-econômica, política e cultural. Encontra-se, portanto, submetida a diferentes pressões de natureza político-social. É em função desse lugar que se

instauram os métodos, que se organizam as indagações a respeito dos documentos e as informações coletadas para respondê-las.

Esse “lugar”, na denominação de CERTEAU (1974, p.27), possibilita a realização de determinadas pesquisas em torno de uma questão comum, mas também torna outras impossíveis, no momento em que exclui do discurso as suas condições circunstanciais de análise. Como assegura os autores, “Indubitavelmente essa combinação entre a *permissão* e a *interdição* é o ponto cego da pesquisa histórica (...) A articulação da história sobre um lugar é, para análise da sociedade, sua condição de possibilidade.”

A pesquisa museológica ou histórica não pode adotar as classificações do passado, prendendo-se aos seus limites contextuais, não definindo um campo objetivo próprio. A pesquisa científica opera uma “redistribuição do espaço” (CERTEAU, 1974 p.32) que estabelece um novo referencial, em função do qual recolhe-se novas fontes e aplica-se uma metodologia reflexa do atual estado do conhecimento.

As recentes técnicas de organização e representação da informação possibilitaram aos museólogos o estabelecimento de novas relações entre o seu objeto de pesquisa e as informações secundárias e terciárias. Esta transformação do método de pesquisa também ocorreu com os historiadores que deixaram de trabalhar com uma totalização indutiva, na qual um número limitado de indicações e fontes eram unificadas por uma compreensão coerente, passando a operar com uma coerência inicial que fixa, *a priori*, objetos, níveis e taxinomias de análise e usa uma quantidade de informação já tratada com o auxílio das novas tecnologias - como o computador. Como afirma CERTEAU (1974, p.35), “O historiador não é mais um homem a constituir um império. Não visa mais um paraíso de uma história global. Ele aí vem circular *em torno* de racionalizações adquiridas. Trabalha nas margens.”

Neste sentido, torna-se vital para os museus o estabelecerem uma área de pesquisa que responda aos objetivos museológicos de produção do conhecimento, que atue no

enriquecimento do universo informacional do acervo, não apenas sedimentando e transmitindo uma determinada informação que retrata o estado do conhecimento de épocas passadas, mas sim, criando e produzindo dentro de um novo contexto, diferentes questões e reflexões que originarão novas possibilidades de leituras e significações para o usuário. No entendimento de ABREU (1996, p.214) , “Um museu sem uma área de pesquisa voltada para a produção de conhecimentos tende a fossilizar-se, reduzindo seu enorme potencial criativo ao mero repasse de informações cristalizadas.”

Desta forma, tanto a classificação como a pesquisa constituem uma das principais etapas de representação e produção do conhecimento que influirá, de modo direto e determinante, no processo de construção do discurso museográfico. Isto porque a exposição e seu discurso constituem a vertente comunicacional de todo um processo cultural e técnico desenvolvido por um determinado museu, e este tema será o nosso objeto de análise no capítulo seguinte.

5. Exposição e Discurso

“It is an art we are producing. For all the thematic research invested in the creation of an interpretative exhibit, for all the care spent on curatorial documentation and conservation of the artifacts included, the synthesis of the entire exhibit is a single, composite creative act - a work of conceptual art.”

(RABINOWITZ 1991, p.34 apud DEAN, 1997, p.218)

A organização de um conjunto de objetos em determinado espaço, de maneira a produzir um sentido, é denominada por alguns autores como uma “convenção visual”. Contudo, a exposição e a sua museografia não se restringem a padrões e regras visuais. Ela pressupõe: uma concepção de mundo, de sociedade, de dinâmica cultural, de tempo, de espaço, que conferem as marcas de uma autoria; uma linguagem de comunicação própria; um texto estruturado segundo regras e princípios internos e externos, que envolve uma atitude narrativa na abordagem das relações sociais; um ato comunicacional, com emissor e receptor, onde estão em jogo padrões e códigos que referendam determinada competência cultural e procuram uma interlocução com o sujeito social, na medida em que a transferência informacional visa produzir significado e sentido na prática social.

O processo de morte do autor é enfocado por FOUCAULT no domínio do discurso. Este processo baseia-se no interesse de uma dispersão de poder, em que todas as formas de discurso passariam a ser reduzidas ao “anonimato de um murmúrio”(GEERTZ, 1990, p.7). FOUCAULT trabalha com dois domínios discursivos: a ficção, no qual a função-autor permanece atuante, e a ciência, onde, para a maioria das áreas especializadas, a função-autor não existe.

Nesta linha de pensamento, historicamente a museologia inseria-se na categoria ciências, tendo a função-autor perdido sua força, em prol do “anonimato de estabelecer ou sempre demonstrar a “verdade” (FOUCAULT apud GEERTZ, 1990, p.8). Trabalhando com informações derivadas de procedimentos acadêmicos e científicos, e preferencialmente com o “fato” - histórico, científico, ou artístico-, pela segurança de apresentar uma verdade

estabelecida, ao menos como ocorrência no “real”, os museus apresentavam para o público um fato estabelecido e cientificamente verificável. Os museus funcionavam como instância de legitimação do discurso científico, ou de uma “verdade” científica.

Atualmente a museografia, no pensar de DEAN (1997, p.218), possui duas obrigações como instrumento de comunicação de caráter interpretativo: garantir que a informação seja relevante e verdadeira dentro dos limites correntes do estado do conhecimento humano e a vontade de apresentar um discurso que reconheça a inerente falibilidade de uma idéia expressa museograficamente.

Nesta definição destacam-se quatro aspectos importantes do trabalho museográfico que passaremos a analisar, no âmbito do discurso. A saber: interpretação, comunicação, verdade, autoria.

5.1 Discurso e Interpretação

“O homem está “condenado” a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à “interpretação”: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico.”

ORLANDI (1997, p.32)

A questão da interpretação, já abordada nesta dissertação, remete ao que GEERTZ descreve como desvendar esses sistemas entrelaçados de signos que constituem o universo da cultura e construir uma versão ou uma interpretação possível acerca de algum problema, tema ou representação. No entender do autor, o produto deste trabalho é uma interpretação - semelhante ao conceito mencionado por DEAN - , e se insere no domínio das ficções: “ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ - o sentido original de fictio - não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos de pensamento. As

condições de sua criação e o seu enfoque (para não falar da maneira e qualidade) diferem, todavia uma é tanto uma fictio - ‘uma fabricação’ - quanto a outra” (GEERTZ, 1989, p.26).

Deixando de almejar a verdade e buscando apenas contar uma história, ou pelo menos uma versão, a exposição tem a difícil tarefa de transmitir para o público o que “nós” - pesquisadores, museólogos, historiadores, educadores - entendemos sobre uma determinada época - costumes, hábitos, conflitos, complexidades. Narrado em forma discursiva, sob a “nossa” ótica - em termos de tempo, espaço, contexto, experiências, classe social e cultura. Isto requer que os profissionais de museus primeiro apreendam uma malha de conceitos e significados sobre um tema definido, para depois apresentar a sua versão ao público.

A este trabalho de “explicação da cultura”, GEERTZ (1997, p.18) chama de “tradução”. Esta é definida pelo autor como o exercício de mostrar a lógica das formas de expressão de um grupo social ou de um indivíduo, de um determinado tempo histórico e espacial, através do “nosso” vocabulário. No caso de museus, com a nossa linguagem museográfica. O exercício da “tradução” objetiva a reformulação de categorias, em que se ultrapassem os limites dos contextos originais onde surgiram e adquiriram seus significados - quer seja do objeto ou do problema histórico -, e cheguem ao presente por analogia, definindo diferenças e afinidades.

Neste sentido, o estudo interpretativo da cultura representa um esforço para aceitar a diversidade entre as várias maneiras que seres humanos têm para construir suas vidas no processo de vivê-las (GEERTZ, 1997, p.29). Da mesma forma que aceitar e estudar esta diversidade social e cultural, torna-se vital para os museus a busca do entendimento do processo de construção de uma identidade. No dizer de CLIFFORD (1998, p.19) “é mais do que nunca crucial para os diferentes povos (e grupos sociais) formar imagens complexas e concretas uns dos outros, assim como das relações de poder e de conhecimento que os conectam” (parênteses nosso). Analisar os processos museográficos, na trilha dos conceitos da Antropologia Interpretativa, consiste em construir um instrumento, uma lógica para

trabalhar com as especificidades das relações de poder que se encontram atravessadas na prática cultural.

A estratégia museográfica de uma exposição aproxima-se do que GEERTZ (1990, p.9) define como o trabalho de construção do “discurso”, ou seja, o “problema de desenvolver uma forma de colocar as coisas - um vocabulário, uma retórica, um padrão de argumentação - que estão conectadas com a identidade do autor, parecendo ser dele, como uma observação de sua mente”. Esta forma de procurar através do discurso interpretativo, trazer à tona os significados e as relações presentes entre os elementos museográficos, aproxima-se do que TYLER (apud GEERTZ, 1990, p.136) pretende com o discurso etnográfico. Para o autor o importante é “evocar” ao invés de representar : “é isto que liberta a etnografia da *mimesis* e da inapropriada retórica científica que impõe “objetos”, “fatos”, “descrições”, “indicações”, “generalizações”, “verificação”, “experimento”, “verdade”, ...”.

A tarefa consiste em elaborar essa teia de significados e apresentá-la, não como uma história sobre coisas que não aconteceram, nem como um relatório de fenômeno produzido por forças calculáveis, mas como algo produzido segundo determinadas premissas que carregam determinadas convicções (GEERTZ, 1990, p.141).

5.2 Discurso e Comunicação

A questão da comunicação reside, por um lado, no poder do museu de transferir informação para gerar conhecimento, e, por outro lado, na sua capacidade de modelar/modificar opiniões. Em VOGEL (apud DEAN, 1997, p.221), o museu está ensinando - não apenas nas suas atividades, mas também quase inconscientemente -, um sistema de valores políticos expressos não apenas no estilo da apresentação mas em todas as suas operações. O museu comunica valores no tipo de programas que desenvolve, no seu público alvo, no tamanho dos departamentos, na seleção dos objetos para aquisição, etc.

O processo de comunicação entre o museu e o público tem um caráter intencional, no qual, a todo momento, está refletida uma política cultural estabelecida pela direção do museu. Neste caso, a exposição legitima o projeto cultural do museu, definindo a sua identidade. Nada tem o caráter de neutralidade; tudo diz ao público o que pensar e deixa marcas, rastros de uma autoridade / autoria.

Uma vez que a museografia constitui um instrumento de comunicação entre museu/público, e a exposição é a principal atividade museológica, o desenvolvimento de uma linguagem própria tornou-se um dos focos de atuação do profissional de museus. Nesta perspectiva, através de objetos, textos, imagens, sons, cheiros e outros recursos, inclusive os tecnológicos, a museologia elaborou uma linguagem de comunicação com características específicas, que possibilita a construção de um discurso museográfico que expressa a forma dessa comunicação.

O processo de construção de um discurso museográfico, analisado sob o olhar comunicacional, inicia-se com a elaboração de um universo de discurso, através da seleção de objetos e do estabelecimento de relações entre eles, situando-os no tempo e espaço. No discurso verbal, tal processo é denominado por PINTO (1999, p.62) de “operadores da enunciação”, definido como operações lógico-semânticas propostas pelo emissor para a recriação pelo receptor do referido universo de discurso. A dificuldade desta operação reside na delimitação pelo emissor do conhecimento que ele é possuidor, do que pretende compartilhar e do que acredita pertencer ao receptor. Numa segunda etapa, o discurso tem a função de tentar relacionar-se sócio culturalmente com o receptor, criando uma interação que tem como pano de fundo uma relação de poder emissor/receptor. Para PINTO (1999, p.63), no discurso verbal esta etapa é chamada de “operadores de modalização”, caracterizada pelo emprego, por exemplo, de frases assertivas, imperativas e interrogativas. Numa exposição, o posicionamento dos objetos ou a associação texto + objeto pode criar esta modalização, uma vez que destaca ou relega um determinado conteúdo. Neste caso, cabe ao emissor a escolha entre reproduzir ou tentar modificar as hierarquias sociais reconhecidas na instituição. Por último, o autor menciona os “operadores de modalização

expressiva”, que introduzem o caráter valorativo e afetivo no processo comunicacional. No discurso museográfico, as técnicas de montagem que envolvem a iluminação, diagramação, cenografia, fotografia, etc, atuam criando uma ligação afetiva favorável ou desfavorável, que podem reforçar ou não os valores hegemônicos vigentes.

Assim sendo, pode-se referir a uma atitude discursiva nas relações de comunicação entre sujeito e objeto. Entendido aqui não mais como o objeto único e de coleção, mas como objetos múltiplos e possíveis, que, a todo tempo, estão sendo construídos e reconstruídos na mente do indivíduo a partir de uma teia de relações e significados que configura a exposição. Semelhante à leitura de um texto, que remete a outros textos - intertextualidade-, o discurso museográfico tenta interagir com o sistema complexo de representações - signos, símbolos, sinais -, que configura o próprio pensamento do sujeito.

Na obra de FOUCAULT fica claro que a existência do discurso está baseada na dispersão dos sentidos. Esta dispersão ocorre porque a significação não se desenvolve sobre uma linha reta, mas sim em redes que percorrem diferentes direções e matérias. Para PÊCHEUX (apud ORLANDI, 1996), o sentido é produzido nas relações dos sujeitos e dos sentidos, que se constituem mutuamente pela sua inscrição no jogo das múltiplas formações discursivas. Sendo assim, o discurso é efeito de sentidos entre locutores. O leitor/ visitante constroi os seus significados no jogo dialético das relações entre a teia evocativa de significados proposta pela linguagem comunicacional da exposição e a sua rede cognitiva e emocional. Neste jogo, até mesmo o silêncio, na proposta de ORLANDI (1997, p.48), adquire densidade significativa: “o funcionamento do silêncio atesta o movimento do discurso que se faz na contradição entre o “um” e o “múltiplo”, o mesmo e o diferente, entre paráfrase e polissemia”.

Na compreensão de J. DE BOURBON BUSSET (1984, apud ORLANDI, 1997, p.70), o silêncio é o tecido intersticial que põe em relevo os signos que, por sua vez, dão valor à própria natureza do silêncio. O silêncio, diz o autor, é o “intervalo pleno de possíveis que separa duas palavras proferidas (...) O silêncio é ‘iminência’”. Desta forma, o

silêncio abre a possibilidade da polissemia no discurso, “mais se diz, mais o silêncio se instala, mais os sentidos se tornam possíveis e mais se tem ainda a dizer.”

O discurso caracteriza-se pelo processo de interlocução. Nele, o domínio de cada um dos interlocutores é parcial. Consequentemente, a significação se faz no espaço discursivo (intervalo) criado pelos interlocutores, em um contexto sócio-histórico dado. Envolve “uma negociação construtiva entre pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos (CLIFFORD, 1998, p.38).” O discurso, segundo BENEVISTE (1971 apud CLIFFORD, 1998, p.40), é um modo de comunicação no qual são intrínsecas a presença do sujeito emissor e da situação imediata da comunicação. Portanto, no discurso existe a presença dos pronomes “eu e “você”. Para ORLANDI (1996, p. 56), o discurso não é um conjunto de textos, é uma prática. O conceito de discurso deve aí ser entendido enquanto conceito teórico que corresponde a uma prática: efeito de sentidos entre locutores. Não podemos analisá-lo apenas como produto final, mas também como um processo. Neste sentido, entendemos o discurso museográfico como um produto final e um processo de construção que tem como base todas as atividades museológicas.

A museografia tradicionalmente tendia para o trabalho com o discurso como produto final, não se preocupando com o seu processo, ou seja, o seu funcionamento. Esta separação entre produto final e processo não se mostra eficaz uma vez que produto e processo têm uma relação continuada de interlocução, sendo ambos ricos de um potencial a ser trabalhado. Neste sentido, refletir sobre uma prática discursiva museográfica também envolve a interlocução e, conseqüentemente, a intersubjetividade e o contexto. No dizer de BAKHTIN (apud CLIFFORD, 1998, p.44), a linguagem, quer seja museológica, etnográfica ou literária, é atravessada por outras subjetividades e nuances contextuais específicas.

A linguagem utilizada em um discurso, - entendida aqui não apenas a escrita, mas todos os recursos museográficos- atua como instrumento de comunicação, mas, ao mesmo tempo, estabelece um processo social constitutivo capaz de uma ação transformadora.

As condições de produção do discurso - o autor, o leitor/visitante e o contexto histórico-social - determinam a seqüência retórica produzida. Isto porque o leitor/visitante e o autor(es) ocupam uma posição de representação na sociedade, que vai determinar a significação. A elaboração de uma estratégia discursiva deve analisar a relação entre a posição de ambos, tentando antecipar as respostas para melhor formular as argumentações. O processo de significação é histórico e deve levar em consideração que todo e qualquer elemento significativo adquire sentido diferenciado dependendo das condições de produção e recepção do discurso.

Quando se fala em interlocução, não existe uma posição específica que o autor ou o leitor devem ocupar na rede de relações intersubjetivas. CLIFFORD (1998, p.45) afirma que “não existe posição neutra no campo de poder dos posicionamentos discursivos”, a todo momento os interlocutores estão negociando posições que articulam uma visão compartilhada da realidade.

5.3 Discurso e Verdade

A questão da “verdade” é um dos principais problemas dos museus, em especial das exposições. Do ponto de vista da apreensão do “real” como “verdade” pelo usuário, pode-se afirmar que a “verdade” existe apenas na mente do sujeito. No contexto da exposição, o objeto constitui uma representação de uma parte do “real”, que é apreendido pelo indivíduo através de inúmeras mediações. Todas as atividades museológicas - seleção, classificação, pesquisa, conservação - são desempenhadas por uma equipe de profissionais que assume o papel de mediadores da informação a ser veiculada museograficamente numa determinada exposição. Portanto, o conjunto de objetos de uma exposição representa uma determinada “realidade”, onde esta inserida uma miríade de conceitos, significados e subjetividades, que configura uma determinada teia de relações, em um contexto histórico-temporal específico. Esta “verdade” é tão somente uma conjectura possível dentro do atual estado do conhecimento, não apenas da produção do saber nos meios culturais e acadêmicos, mas também da percepção deste pelo usuário.

Desta forma, pode-se ultrapassar a visão valorativa (verdade/mentira) do discurso, para analisá-lo como um *fictio* - ficção; fabricação do homem e, portanto, uma construção cultural que objetiva promover o encontro entre o sujeito e o objeto, elementos de uma realidade complexa.

Na dimensão política, não podemos deixar de analisar a questão da “credibilidade” e o problema da relação entre verdade e falsidade no discurso. Na visão de ORLANDI (1997, p.97), o “Conteudismo” está na base da relação entre verdadeiro/falso no domínio da produção de sentidos, e supõe uma relação termo-a-termo entre pensamento/linguagem/mundo. Isto é, temos o hábito, historicamente determinado, de definir os sentidos pelos seus conteúdos, como se fossem evidências, ao invés de compreendermos que o sentido é resultante da construção do sujeito, através da sua relação com o mundo material e da sua interpretação na qual está em jogo o seu próprio saber acumulado. Neste caso, nos prendemos ao suposto conteúdo das palavras, e não - como deveria ser - ao funcionamento do discurso na produção dos sentidos. Esquecemos que “o sujeito que produz a linguagem e a exterioridade que o determina, marcam (isto é, estão presentes em) toda a produção de sentidos “ (ORLANDI, 1997, p.99). Acredita-se que na busca dos conteúdos se pode descobrir o “verdadeiro” sentido do discurso. Esquece-se que não existe discurso sem sujeito e este sem um contexto histórico e social que o determina. Pode-se procurar entender o modo como os textos produzem sentidos e a interpretação particular dada pelo autor como uma interpretação possível, que atribui um sentido às palavras e às coisas em um contexto histórico dado.

Segundo ORLANDI (1997, p.100), a interpretação é sempre regida por condições de produção específicas que, no entanto, aparecem como universais e eternas, resultando na impressão do sentido único e verdadeiro. Neste caso, o discurso tende a basear-se nos sentidos institucionalizados, admitidos por todos como “natural” e produzindo o efeito de “evidência”. Do “verdadeiro” é retirado o caráter histórico - “dentro dos limites correntes do estado do conhecimento humano”(DEAN, 1997, p.219) -, considerando-se como absoluto e natural o que é fabricado pela história. Uma vez que é “verdade” e não possui

história, o discurso ignora os conflitos e as diferenças constitutivas. Reafirma o seu poder, guia o sujeito através de um caminho assumido como o único, porque provém da fala autorizada do “conhecimento científico”. Conforme colocado por ORLANDI (1997, p.101): “A história, no processo ideológico, através do conteudismo, se apresenta como a sucessão de fatos com sentidos já dados, dispostos em seqüência cronológica, quando na verdade ela se constitui de fatos que reclamam sentidos (P. Henry), cuja materialidade não é passível de ser apreendida em si mas só no discurso.”

Sendo assim, a separação entre verdadeiro/falso constitui uma tomada de posição, um ato de interpretação do discurso museográfico. Quando DEAN (1997, p.219) muda o conceito valorativo de verdade para “honestidade” e enfatiza a importância de reavaliar a informação na exposição, ele está introduzindo a questão da relevância. Uma vez que, conforme SARACEVIC (1975, p.321), a efetividade da comunicação necessita de confiança e credibilidade.

A questão da relevância está diretamente associada à dimensão comunicacional e informacional do discurso. O teórico da Ciência da Informação SARACEVIC, dedicou-se a explorar o conceito de relevância associando-o ao processo comunicacional, no qual o emissor procura intencionalmente ocasionar mudanças no receptor, e o alcance dessas mudanças representa a relevância. Na afirmação de DEAN, o conceito de relevância está relacionado à efetividade e eficiência da informação na exposição. O autor ressalta a necessidade de pesquisas continuadas que reavaliem as exposições acerca da precisão e validade da informação frente ao estado do conhecimento. Cabe ressaltar que a relevância de uma informação depende em grande parte da relação entre o estado geral do conhecimento e o nosso próprio saber.

5.4 Discurso e Autoria

Após esta análise das questões que gravitam no universo da museografia, retoma-se os domínios discursivos de FOUCAULT, qual seja a ficção e a ciência.

Diante do exposto, a museografia se desobriga de contar uma “verdade” passando a trabalhar com versões circunstanciais, processuais, construídas e, portanto, mutáveis e “falíveis”. Da mesma forma, utiliza-se de uma linguagem comunicacional própria para a fabricação de um discurso interpretativo que visa o processo de interação social e cultural entre sujeito/objeto. A museologia passa a inserir-se na categoria de ficção de FOUCAULT e a função-autor surge como uma atividade predominante do discurso.

A primeira questão que surge quando pensamos na função-autor no discurso museográfico vem a ser a assinatura. Consiste na forma de se estabelecer uma identidade do autor ou autores. Analisando sob o ponto de vista ético, DEAN (1997, p.219) substitui o conceito de “verdade” por “honestidade” e afirma que assinar uma exposição envolve: mostrar as premissas que a organizam; esclarecer qual o grau de especulação sobre o material apresentado; e declarar que a exposição é tão precisa e verdadeira quanto o estado do conhecimento permite. A assinatura no catálogo ou em um painel da exposição e a descrição das bases conceituais da pesquisa museológica têm a função de dar crédito para os seus “criadores”, assim como “o nome do autor num livro ou a assinatura de um artista numa pintura”(DEAN, 1997, p.218). Assim, o museu dissipa a resistência do visitante quanto a analisar sob o seu próprio juízo o tema apresentado. O nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso que, se por um lado deve ser recebido de certa maneira, por outro recebe, numa determinada cultura, um estatuto específico. Contudo, a questão da assinatura/autoria encontra, tradicionalmente, resistência uma vez que, do ponto de vista da ciência, estaríamos apresentando uma subjetividade associada a “fatos objetivos”, e, do ponto de vista da ficção, como contar uma “versão” da história e ser “verdadeiro” - ao menos nos limites aqui colocados -, quando está envolvida a subjetividade humana?

Na visão de GEERTZ (1997, p.9), este problema também é enfrentado pela antropologia, e pode ser resumido no confronto entre as convenções de exposição de um texto saturado pela autoria e de um texto sem autoria que surge da própria natureza do trabalho etnográfico, ou seja, “o confronto entre ver as coisas como uma pessoa a teria visto

e vê-las como realmente são”. A resposta encontrada pelos antropólogos para este confronto está no próprio caráter interpretativo do trabalho etnográfico, uma vez que interpretação envolve diferentes formas de cognição, as quais incluem “empatia” e “introspecção” e outros mecanismos do conhecimento de cunho subjetivo.

Neste sentido, pode ser difícil para os museólogos reconhecerem as marcas de sua subjetividade num discurso museográfico, mas quer assumam ou não conscientemente a autoria, o trabalho interpretativo apresentado deixa transparecer as suas marcas. A marca do autor esta presente nas margens do texto, no recorte, na delimitação, “tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lhe (FOUCAULT, 1992, p.46)”. A museografia reflete a política cultural estabelecida pela direção do museu, carregando as marcas de sua autoria, pois os museólogos têm em si o referencial para articular, institucionalmente, o universo dos “discursos” do museu, conferindo-lhe coerência e inserção no real. O princípio de autoria de FOUCAULT estabelece que o autor é o princípio de agrupamento do discurso, unidade e origem de sua significações. O autor está na base da coerência do discurso.

Segundo FOUCAULT (1996, p.53), um discurso pode conter enunciados de discursos diferentes, vez que a heterogeneidade dos sujeitos marca o texto através de descontinuidades e controvérsias. Essas marcas são pistas, traços: “...no domínio do discursivo não se pode, pois, tratar as marcas ao modo “positivista”...” (ORLANDI, 1996, p.53). O sujeito se representa de maneiras bastante diversas num mesmo espaço textual, portanto a heterogeneidade constitui uma característica do universo discursivo. O nome do autor é um instrumento de classificação de textos e um protocolo de relação entre eles ou de diferenciação face a outros, que caracteriza um modo particular de existência do discurso, assinalando o respectivo estatuto numa cultura dada: “A função de um autor é caracterizar a existência, a circulação e a operatividade de certos discursos numa dada sociedade”.(FOUCAULT, 1992, p.22).

A “função-autor” está ligada aos sistemas legais e institucionais que circunscrevem, determinam e articulam o domínio dos discursos, em todas as ocasiões e em qualquer cultura. Ela é definida através de uma série de procedimentos rigorosos e complexos, e não se refere puramente a um indivíduo concreto, dando lugar a uma multiplicidade de egos e posições subjetivas que podem ser ocupadas por qualquer indivíduo. Neste sentido, o profissional de museu almeja encontrar-se na “Ordem do Discurso” de FOUCAULT (1996, p.10), como “o poder do qual queremos nos apoderar” para nos tornarmos os “instauradores da discursividade”, estabelecendo uma possibilidade infinita de discursos.

Os “discursos” são construções teóricas que, numa exposição, com claro objetivo comunicacional, funcionam com a participação do sujeito que introduz o diálogo, o conflito, o imprevisível, a diversidade de significados elaborados a partir do fluxo de informações numa teia de relações sociais. Constituindo-se no trabalho de uma equipe, que percorre o processo de seleção/ organização/ pesquisa para a construção de uma estratégia discursiva, em determinado momento histórico, dentro de um contexto específico e passível de contestação, o discurso museográfico pode ser visto como uma “obra” ou, ainda, como afirma RABINOWITZ (apud DEAN, 1997, p.218) na epígrafe deste capítulo, uma obra de arte conceitual.

Assumir a autoria de um “discurso” museográfico tem sido ainda um problema enfrentado pelos museólogos, uma vez que a sua formação acadêmica e profissional tradicionalmente enfatiza a “objetividade” e o caráter de “neutralidade” do seu trabalho de mediação. Defender apenas a elaboração de um texto, neutro e fechado, sem autores, sem marcas, sem sujeito, tem sido ainda motivo de discussão no meio museológico. Tal fato não ocorre na área da biblioteconomia, segundo CUNHA (apud PACHECO, 1992, p.98) já existe um consenso quanto ao fato do bibliotecário produzir um discurso com marcas da sua subjetividade: “o bibliotecário tem *o seu discurso e produz discursos* quando analisa, sintetiza, representa e recupera a informação, independentemente dos seus critérios de objetividade e grau de instrumentalização. O mesmo se aplica para o profissional da informação.”

O discurso museográfico não pode ser visto apenas como um texto, no seu sentido convencional, pois ele envolve uma linguagem comunicacional própria e tem como objetivo transmitir uma teia de relações e significados que configura um universo totalizador complexo. Como afirma ORLANDI, citando VIGNAUX, o caráter de autoria do discurso reside na sua “gênese”: em todo discurso existe um projeto totalizante de um sujeito que tem como função “assegurar a coerência e a completude de uma representação” (VIGNAUX, 1979 apud ORLANDI, 1996, pág. 56).

Na ótica de ORLANDI (1996, p.61), do princípio da autoria deriva-se a função enunciativa, que tem como variáveis o locutor, o “eu” do discurso, o enunciador, a construção desse “eu”, e o autor, a função social do “eu”. Para a autora, “o autor é, das dimensões enunciativas do sujeito, a que está mais determinada pela exterioridade (contexto sócio-histórico) e mais afetada pelas exigências de coerência, não-contradição, responsabilidade, etc. O falante é o material empírico bruto, enquanto o enunciador é o sujeito dividido em suas várias posições no texto. O autor, ao contrário, é diferença (originalidade) sem ser divisão (individualidade). O autor, então, enquanto tal, apaga o sujeito produzindo uma unidade que resulta de uma relação de determinação do sujeito pelo seu discurso. Desse modo vê-se a ação do discurso sobre o sujeito. Portanto, é na relação entre o discurso e o sujeito que podemos apreender o jogo entre a liberdade (do sujeito) e a responsabilidade (do autor).” (1996, p. 62)

Assim, do autor se exige coerência, respeito às normas exteriores e interiores do discurso, clareza, originalidade, relevância, etc; do sujeito se exige uma construção inserida no contexto cultural e com uma posição histórica-social. Seguindo, ORLANDI (1996, p.79), a passagem do sujeito/enunciador, com uma multiplicidade de representações possíveis, para o sujeito/autor, que organiza a dispersão num todo coerente e relevante, se dá pela responsabilidade. Nesta perspectiva, pode-se dizer que o museólogo, como autor de um discurso museográfico, assume a função de produtor de linguagem numa relação marcada pela dimensão sujeito/exterioridade.

O autor é o sujeito que “sabe” que há um interlocutor. Em consequência, insere-se numa racionalidade social no uso de uma linguagem comunicacional. Ao sujeito é permitido dúvidas e contradições, ao autor são exigidas clareza e coerência: “ele tem de ser visível pela sociedade, sendo responsável pelos sentidos que sustenta”(ORLANDI, 1996, p.107). Indaga-se quanto ao grau de comprometimento social que os profissionais de museus responsáveis pela estratégia museográfica assumem como produtores de um discurso que objetiva atingir a estrutura cognitiva/afetiva do sujeito.

Ressalte-se a dificuldade de construir um “discurso” que se traduza na possibilidade de uma “leitura” acessível a um vasto público, pois a efetiva “leitura” torna-se condição essencial para o alcance dos objetivos informacionais inerentes à responsabilidade social dos museus. O museu trabalha com o discurso social. Na prática discursiva museográfica, de um lado temos um grupo social, o qual almejamos atingir cognitivamente e afetivamente na produção de uma leitura, do outro temos a “textualidade” que lhe corresponde e constitui (discurso social). O autor, neste caso, tem uma função social como produtor, ou ao menos “evocador” de sentidos.

O discurso de um museu histórico não deveria procurar resgatar sentidos, mas sim trabalhar a elaboração histórica e contextual dos sentidos, dinamizando o processo de identificação dos sujeitos sociais. Conforme a própria definição etimológica da palavra discurso - o que retorna -, mas a luz do presente, em função de um grupo social, de um lugar (museu), e de uma prática (discurso museográfico).

No intuito de refletir sobre este discurso museográfico na prática expositiva, pretende-se analisar, no capítulo seguinte, as estratégias empregadas para inserir o objeto no espaço da exposição e na mensagem cultural resultante da forma de abordagem museográfica escolhida.

7. Exposição: estratégias museográficas

I see the exhibition as a mode or system of communication which people use in certain situations to express themselves in their encounters with others.

MAURE (1995)

Neste capítulo, partindo de alguns conceitos utilizados por JAMENSON na área de Estudos Culturais e da visão antropológica de GEERTZ, estabelece-se uma análise das estratégias museográficas, tendo como foco o objeto inserido em um discurso museológico.

Para tal, serão abordados autores como CANCLINI, MENESES e CLIFFORD. Nesta perspectiva, pode-se levantar algumas questões sobre o trabalho museográfico, principalmente no que tange aos problemas conceituais da própria museologia.

A análise de uma determinada situação apresentando diferentes perspectivas e as articulações que a originam. Isto resume o objetivo dos Estudos Culturais, a busca interpretativa da Antropologia e a meta da Museologia Social. A contextualização do seu objeto de estudo une as três “disciplinas” numa abordagem situacional, de construção social do indivíduo, inserido num determinado processo histórico.

A visão antropológica de GEERTZ, especificamente a sua preocupação com o campo semiótico e com o trabalho etnográfico, possibilita estabelecer alguns conceitos transdisciplinares que auxiliam o arcabouço teórico da área museológica, especialmente da museologia que assume a sua responsabilidade social, preocupada com a possibilidade de desenvolver a plena capacidade humana através da transferência da informação como fator de mudança social.

Desenvolve-se aqui algumas considerações do antropólogo CANCLINI sobre a obra de arte, apesar de saber que esta se insere num campo específico de análise, diferente do objeto histórico, foco deste trabalho. Contudo, guardadas as especificidades do campo estético, uma obra de arte, uma pintura, apesar de ser uma representação que se inscreve num determinado campo cultural, não elimina as suas raízes sociais e seu caráter de testemunho histórico. Como afirma MENESES (1994, p.14), “Rigorosamente, todos os museus são históricos, é claro. Dito de outra forma, o museu tanto pode operar as dimensões de espaço como de tempo. No entanto, do tempo jamais poderá escapar, ao menos na sua ação característica, a exposição.”

Pretende-se discutir algumas estratégias de exposição utilizadas pelos museus, mostrando que existem diferentes caminhos e possibilidades para um discurso expositivo, e

que cabe aos museus analisá-los e escolher um percurso para construção do seu conhecimento.

No entender de LORD et LORD (1997, p.106), o modelo de apresentação, também denominado estratégia museográfica, refere-se à maneira como o museu utiliza o meio da exposição para comunicar-se com o público. Os autores especificam seis modelos predominantes: contemplativo, temático, ambiental, sistemático, interativo e experimental. O contemplativo apoia-se na estética para interagir com o plano afetivo do visitante, sendo muito utilizado nos museus de arte, mas também empregado em outros tipos de museus para gerar um efeito espetacular ou destacar a raridade do objeto. O temático caracteriza-se pelo uso de recursos interpretativos que situam o objeto no seu contexto histórico-social, freqüentemente usado em museus de ciência e históricos. O ambiental utiliza-se da recriação tridimensional de ambientes, que evoca uma atmosfera, em termos de tempo e espaço, na qual os objetos foram produzidos ou usados. O sistemático ou classificatório mostra uma série completa de objetos para destacar as suas variações tipológicas, tendo sido utilizado no século passado especialmente por museus antropológicos. Atualmente este critério classificatório serve para organizar as reservas técnicas que passaram a ser abertas para um público especializado. Os profissionais da área de museus e centros culturais freqüentemente marcam visitas técnicas às reservas de museus como o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico Nacional, o Museu da República, para avaliar as condições técnicas e processuais adotadas. O modelo interativo convida o visitante a estabelecer um diálogo com o objeto e a exposição, sendo muito utilizado em museus científicos. Apoia-se em recursos multimídias para ajudar o visitante a explorar as teorias científicas. O experimental permite que o visitante aprenda pela experimentação física através da manipulação de réplicas dos objetos museológicos. Utilizado inicialmente em museus de ciência atualmente constitui uma estratégia empregada nas atividades educativas dos museus. O autor destaca que independente do modelo de apresentação utilizado, a criatividade é o grande fator surpresa, que traz uma nova perspectiva de análise do objeto museológico e abre espaço para a manifestação do plano criativo e criador do visitante.

Hoje as exposições dificilmente poderiam ser encaixadas num único modelo de apresentação de LORD, uma vez que se encontram num mesmo ambiente diferentes enfoques e recursos que tentam estabelecer uma melhor comunicação e interação entre os usuários e os museus.

O Museu Nacional de Belas Artes, situado no centro da cidade do Rio de Janeiro e ocupando o prédio da antiga Academia de Belas Artes (1816), foi inaugurado em 1937, abrigando hoje uma das maiores coleções nacionais de artes plásticas. No ano de 1997, o museu organizou no Brasil uma exposição sobre o artista plástico francês Claude Monet. Tomando como base de análise os modelos de apresentação de LORD, evidenciamos que foram empregados diferentes estratégias e recursos museográficos com o objetivo de diversificar as abordagens, ampliando as possibilidades de interação com o público. Na sala principal, as obras de Monet foram expostas segundo o modelo contemplativo. Na ante-sala, textos e imagens introduziam o usuário no universo do artista plástico através de uma visão interpretativa da sua vida e obra. Este enfoque pode ser associado ao modelo temático. Numa terceira sala, recursos multimídias convidavam o usuário a interagir através de computadores com a exposição, dentro de uma clara abordagem interativa. Outra sala da exposição utilizava-se da recriação ambiental da mesa de jantar de Monet para evocar um determinado contexto em que o artista plástico viveu. E, por último, a réplica dos jardins de Monet permitiam que as crianças - e algumas vezes adultos - experimentassem o universo temático do artista. Desta forma, acreditamos ter esclarecido a dificuldade de analisarmos os diferentes museus e exposições conforme um único modelo de apresentação de LORD. Parece-nos mesmo que o modelo de apresentação sistemático ou classificatório foi utilizado na exposição 'Monet', que ao invés de mostrar uma série completa de objetos expôs uma série completa dos modelos de apresentação e as suas variações tipológicas.

Os museus, tradicionalmente vistos como “santuários da elite”, estão pouco a pouco interagindo com a indústria de comunicação e as leis do mercado. As grandes exposições são organizadas para exaltar a estética do modernismo - como a exposição de Monet no Museu Nacional de Belas Artes. A utilização dos meios de comunicação de massa transformam a exposição num grande acontecimento. Contudo, ela já se encontra previamente digerida pela indicação de como ver, perceber e interpretar as obras, reduzindo a participação do espectador ao mero consumo, sem reflexão ou questionamentos. Como

afirma CANCLINI, “... os meios massivos nos preparam para chegarmos a elas sem surpresas, situam-nas dentro de um sistema classificatório que é também uma interpretação, uma digestão” (1997, p.103). A estratégia museográfica estabelece uma ordem, um percurso que é seguido à risca pelos visitantes, que não têm a oportunidade de construir seu próprio itinerário. Até mesmo a parada para compra de um *souvenir* faz parte de um trajeto previamente elaborado. A exposição termina por “banalizar” a sua mensagem estabelecendo um mercado de consumo em torno de reproduções e produtos, visto como “fetiches” por todas as classes, como se a compra do produto significasse a aquisição de um capital cultural que caracterizaria o estilo de vida da classe dominante.

Para alguns profissionais de museus cumpriu-se uma pretensa democratização da arte culta com a visitação maciça da classe popular. Porém, como analisado por CANCLINI, “divulgar massivamente o que alguns entendem por “cultura” nem sempre é a melhor maneira de fomentar a participação democrática e a sensibilização artística. Porque a divulgação massiva da arte “seleta”, ao mesmo tempo que é uma ação socializadora, é um procedimento para assegurar a distinção dos que a conhecem, dos que são capazes de separar forma e função, dos que sabem usar o museu. Os mecanismos de reforço da distinção costumam ser recurso para produzir a hegemonia.” (1997. p.155)

Esta visitação expressiva, que a primeira vista pareceria uma mudança significativa de hábito, corresponde na realidade a uma campanha ocasional nos meios de comunicação com pouca capacidade de criar um hábito cultural. Acrescente-se o fato da programação anual das exposições contar apenas com uma mídia espontânea, atraindo somente pessoas que já incluem nos seus hábitos a cultura, apreendida pela ação sistemática da família e da escola.

É importante ressaltar que nas grandes exposições é excluída a referência ao contexto sócio-cultural da obra, do artista, do personagem ou do fato histórico e, portanto, aos conflitos e articulações ali representados. Estas exposições tiram a relação objeto e prática cultural que permite a vinculação conteúdo e forma do objeto. Isto configura uma das estratégias museográficas que desvincula os objetos das relações sociais nas quais

foram produzidos, reduzindo sua análise ao caráter estético, retirando o semântico. Uma exposição remete “às múltiplas malhas de interação social, sem a qual escaparia o sentido histórico dos diversos tipos de objetos exibidos” (MENESES. 1994. p.17).

Eliminando-se a informação contextual e a possibilidade de relativização dos próprios hábitos, predomina a museografia esteticista que cria um ritual de contemplação - celebra o “olhar culto” -, em detrimento de um ritual social. “Parece que as painéis nunca serviram para cozinhar, nem as máscaras para a dança. Tudo está ali para ser olhado” (CANCLINI 1997. p.17). Ou ainda, como elaborado por LORD e LORD, o modelo contemplativo que trata a informação como um elemento que assegura o equilíbrio do sistema artístico-cultural, através da valorização do seu código estético e aposta na informação artística como vetor de uma relação comunicacional baseada no plano emocional/afetivo. No caso da obra de arte, o prazer pela “fruição” estética torna-se a única experiência possível. Escondendo as condições históricas e sociais de sua produção e fruição, transforma o artista em um “predestinado” e o espectador em um “connoisseur” (BOURDIEU, 1992, p.161). A exposição nos museus funciona como um legitimador e consagrador do artefato visto como uma obra de arte.

O Museu Guggenheim, na cidade de Nova York, que possui um dos melhores acervos de arte contemporânea, no ano de 1997 realizou uma exposição sobre as motocicletas Harley Davidson. Nas salas do Guggenheim são tradicionalmente expostas obras de artes plásticas já consagradas no meio artístico, e que pela própria função legitimadora do Museu associada a uma abordagem esteticista museográfica reafirmam o caráter consagrador das obras apresentadas. A exposição “Harley Davidson” ao mesmo tempo que questionava o conceito de obra de arte pelo simples fato de expor motos no espaço do museu, consagrava o produto como obra de arte, na medida em que o discurso museográfico privilegiava uma abordagem esteticista, não explorando a informação contextual. Desta forma, o poder legitimador do museu consagrava a motocicleta como uma obra de arte, e por conseguinte um dos ícones da sociedade americana.

A estratégia esteticista também é muito utilizada nas exposições de arte popular. Pela eliminação dos traços da modernidade, não mostrando as “formas híbridas”

provenientes da interação entre o tradicional e o novo representado pelo desenvolvimento capitalista, a exposição oferece como única possibilidade de leitura o prazer estético. Neste caso, a obra passa a ser olhada como um objeto de fetiche, possuidor de atributos naturais, que são apenas possíveis no nível das relações humanas. O papel do museu é decisivo, como afirma STEWARTS (apud CLIFFORD, 1988 p.219): “a fronteira entre colecionar e fetichizar é mediada pela classificação e expõe a tensão entre acumulação e segredo”. MENESES propõe que, ao invés de eliminar os objetos fetiches das exposições, tente-se desvendar as suas construções, transformações, usos e funções. Busca-se montar uma estratégia expositiva que trilhe “o caminho inverso da fetichização, isto é, partindo do objeto para a sociedade” (1994. p.27).

Outra estratégia museográfica constitui a monumentalização do patrimônio. Reunindo objetos grandiosos e diferentes, com um colorido variado e exuberante, ou utilizando um discurso que engrandece o seu significado, essa estratégia utiliza-se do recurso da ambientação com a predominância do enfoque da teatralização e ritualização. Ao visitante resta o papel de espectador, uma vez que a “teatralização é acompanhada pelo distanciamento” (CANCLINI. 1997. p. 186).

Da mesma forma, a tentativa de uma abordagem científica - caracterizada pelo respeito aos campos das diferentes disciplinas -, que se utiliza de recursos museográficos como a teatralização e ritualização para apresentar um “patrimônio nacional”, homogêneo, consolidado, e sem conflitos e excludências, pode ser analisado como uma estratégia museográfica para neutralizar a heterogeneidade.

Esta estratégia é muito comum no Brasil, especialmente nas exposições organizadas para mostrar um acervo governamental. No ano de 1996, o Governo do Estado do Rio de Janeiro organizou uma mostra da sua coleção de obras de arte intitulada “Palácios e Museus”. Participaram da exposição parte do acervo dos museus: Carmem Miranda, Teatros, Esportes, Ingá (antigo Palácio do Ingá em Niterói), Antônio Parreiras, Primeiro Reinado, além da Casa de Cultura Laura Alvim, das Oficinas de Gravura e Escultura do Ingá e dos Palácios Laranjeiras e Guanabara. Apesar de cada sala de exposição ter uma abordagem museográfica diferente, todas

elas oscilavam entre uma estratégia esteticista, que visava valorizar o patrimônio do Estado, e uma estratégia com fortes características teatrais, que buscava o impacto e a surpresa do visitante. Apesar das flagrantes diferenças de conteúdo, acervo e propostas dos diversos museus, a exposição tinha como meta apresentar um patrimônio nacional homogêneo e com um alto valor artístico e cultural. Conforme o texto de abertura do catálogo da mostra, de autoria do então Secretário de Cultura do Estado, Sr. Leonel KAZ (1996) : “Reunimos o melhor de nossos museus, talvez nos lembrando do ensinamento de Alceu Amoroso Lima, que pregava a ‘unidade na diversidade’”.

Os mesmos recursos museográficos que apresentam um “patrimônio nacional” são utilizados para afirmar uma “identidade”. BOURDIEU, ao analisar a função social dos ritos, mostra que “tão importante como o fim de integrar aqueles que os compartilham é o de separar os que se rejeita” (apud CANCLINI. 1997. p.192). Neste caso, o objeto transforma-se numa representação do ‘todo’, ou ainda, “com a metonímia, o objeto perde o seu valor documental, transmuta-se num ícone cultural de valor, agora, puramente emblemático” (MENESES, 1994, p.28). A identidade é vista como algo com existência própria, um produto a ser exibido, em detrimento da noção de construção da subjetividade num contexto de relações sociais, conforme abordado por JAMENSON.

Os museus em crise têm elaborado novas propostas no sentido de diminuir a distância entre o objeto e o visitante. “Uma caudalosa bibliografia continua indagando sobre o obstinado anacronismo de muitos deles e sobre a violência que exercem sobre os bens culturais ao arrancá-los de seu contexto originário e reorganizá-los sob uma visão espetacular da vida” (CANCLINI. 1997. p.170).

Uma das propostas tenta reestruturar as mensagens em função do perfil do público visitante, elegendo-se um público alvo. MENESES alerta para o perigo desta opção uma vez que “tal tendência tem se embasado, cada vez mais, não na consideração das responsabilidades do museu com relação à diversificação dos usuários, mas nas exigências do mercado” (1994, p. 23). Da mesma forma, o mercado tem direcionado os museus para o emprego de novas tecnologias na linguagem expositiva, visando uma multiplicidade de

atividades sensoriais e visuais. Contudo, segundo SIMÃO NETO (1988, p.255), “parece que o problema maior dos museus é o de continuarem sendo vistos como atração, como espetáculo”.

Outra proposta constitui a contextualização pedagógica. Esta procura fornecer ao visitante informações contextuais sobre a obra e o artista, ou sobre o objeto e seus atores, através dos mais diferentes suportes como audiovisuais, sinais gráficos, mapas, folhetos, etc. Muitas vezes é utilizada uma visita guiada como recurso para suprir a falta de uma bagagem cultural, como no caso das exposições de artes plásticas, à falta dos códigos estéticos para leitura da obra de arte.

Este tipo de estratégia museográfica pode ser visto na exposição de Monet, no Museu Nacional de Belas Artes, em 1997. As informações contextuais fornecidas nos mais diferentes suportes reforçavam a opção por uma estratégia baseada no princípio de que não é suficiente apenas fornecer oportunidades iguais de acesso físico as obras, tendo em vista que cada segmento social de público entra no museu com uma bagagem cultural e com um padrão próprio de percepção, análise e classificação.

Uma crítica de MENESES à contextualização pedagógica, ou melhor, ao uso do recurso da ambientação feito por esta estratégia, refere-se à utilização da produção visual do contexto como auto-significante. A reconstituição de um ambiente não pode ser tomada como uma informação contextual - “o agrupamento de objetos e imagens por salas, uma para cada século ou período, reconstrói os cenários históricos, torna-os quase simultâneos” (CANCLINI, 1997, p.141). Entretanto, a exposição termina por ignorar as articulações que determinam o objeto histórico. Como diz MENESES (1994, p.32), “sem reconstrução abstrata (que abstrai o sensorial, para chegar às matrizes) e sem análise, todo contexto é um logro”. Este recurso expositivo ignora o caráter de documento do objeto, o congelando num único significado, sem analisar as referências a outras épocas e tempos de sua trajetória histórica. Outra crítica proveniente do antropólogo CANCLINI consiste na interferência gerada pela contextualização na fruição livre da arte através da contemplação, ou, ainda, no caso dos museus históricos, nas demais possíveis interpretações do visitante. Aqui, a

interferência ocorre pelo caráter de verdade única, imposto pelo museu, e reforçado pelo seu discurso “técnico-científico”, entendido como “neutro” por alguns profissionais.

Destaca-se que a contextualização pedagógica é uma proposta de leitura, devendo ser entendida e apresentada como tal. Constitui uma interpretação dentro de outras possíveis para o objeto e seu contexto. CANCLINI mostra que ela não foi eficaz em atrair um maior número de público ou ainda em transferir padrões de percepção estética ou de classificação. E no caso da exposição histórica, a estratégia da contextualização pedagógica normalmente não tem como objetivo trabalhar os conceitos de processo e problema histórico ou de classificação.

Ressalte-se que a idéia de “atrair mais público” está associada a um critério tradicional de avaliação de museus, de acordo com a sua eficiência em aumentar o número de visitantes - quantidade. Acredita-se ser necessário uma mudança de critério avaliativo direcionada para qualidade, enfocando a transferência de padrões e benefícios efetivos para a comunidade, preocupando-se em analisar o impacto da exposição na vida real e cotidiana e nos códigos de análise transferidos.

Outra estratégia utilizada pelos museus tem sido as exposições itinerantes que levam a peça museológica para os espaços públicos e privados, onde o caráter sacralizador do museu não atuaria. Na opinião de CANCLINI, este tipo de exposição não funciona para a obra de arte, pois estas requerem um ambiente propício à reflexão e às experiências estéticas. Uma das vertentes da obra de arte contemporânea consiste em questionar a aura mágica da obra de arte e os espaços que a sacralizam. Nesta aura, as obras perdem o seu significado, tornando-se mudas e caladas diante do espectador.

No exemplo do Museu Histórico, a exposição itinerante ganha força na medida em que trabalha com a estratégia da contextualização pedagógica, numa narrativa sobre os episódios históricos, conteúdo pertinente a ambientes escolares, direcionado a um público infanto-juvenil. Este tipo de exposição incorre nas mesmas deficiências apontadas

anteriormente, ou seja, a exposição itinerante não capitaliza público para o museu, nem, tampouco, consegue estabelecer outro tipo de percepção histórica que não seja a versão factual e heróica adotada pelas escolas.

Uma estratégia alternativa procura ampliar o espaço político de atuação dos museus, articulando-os em função de demandas específicas, ou de interesses comuns. Nesta perspectiva, MENESES mostra que existe uma necessidade “de considerar uma relação dialética entre objetos e problemas” (1994, p. 17). No museu histórico, o ponto de partida deve ser a identificação dos problemas históricos, ou seja, “problemas que dizem respeito à dinâmica na vida das sociedades” (1994, p.20). Contudo, é importante que os objetos selecionados para a exposição tenham uma correlação direta com o problema histórico abordado. Caso contrário, o museu recorre ao uso metafórico do objeto, exibindo-o como ilustração de conceitos e idéias que não foram dele extraído. Os textos e as legendas adquirem maior importância do que o próprio objeto.

Partindo desta relação dialética objeto-problema, um museu histórico poderia organizar uma exposição itinerante que articulasse acervos de outros museus, em função de um tema e de um interesse comuns. A preocupação com o aumento da frequência do público nos museus se exclui, vez que este espaço caracteriza-se pelo seu caráter conjuntural e contextual.

Uma das dificuldades de qualquer estratégia museográfica reside no próprio conceito de público, entendido aqui não como um grupo homogêneo, mas como setores articulados da sociedade que constituem momentaneamente um grupo, como citado por JAMENSON, um “grupo de interesse”. CANCLINI alerta para o perigo da noção de público “como um conjunto homogêneo e de comportamentos constantes. O que se denomina público, a rigor, é uma soma de setores que pertencem a estratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidade diferentes para relacionar-se com os bens oferecidos pelo mercado.” (1997, p.150)

Nesta direção, uma retórica expositiva terá vários estilos de recepção e compreensão possíveis, e, provavelmente, uma diferença entre o estilo do emissor e o do receptor. Esta diferença de estilo pode ocasionar até mesmo a não recepção da mensagem. Conforme abordado por VICKERY (1987, p.132), “Nós só iremos prestar atenção para uma mensagem - na verdade, nós só vamos olhá-la como informação - se nós a acharmos compreensível, crível e relevante para nossas necessidades”. A assimilação de um conteúdo narrativo só será possível se ocorrer sintonia entre emissor e receptor e, mesmo assim, as incertezas e os ruídos necessariamente farão parte da mensagem.

Este tipo de reflexão indica a necessidade de pesquisas qualitativas sobre o usuário de museus e o impacto causado pelo discurso expositivo, procurando detectar o quanto os museus contribuem para manutenção das articulações hegemônicas vigentes. CANCLINI enfatiza que “avaliar a eficácia das tentativas democratizadoras requer investigar qualitativamente o consumo cultural. Em que medida as campanhas educativas, a difusão da arte e da ciência, permearam a sociedade? Como cada setor interpreta e usa o que a escola, os museus e a comunicação massiva querem fazer com eles? Vamos procurar respostas através de um estudo sobre o público de museus” (1997, p.141).

Numa pesquisa de público realizada no Museu de Antropologia do México, CANCLINI menciona uma reivindicação feita de que “o museu fosse menos estranho à vida diária, que vinculasse o artístico ao decorativo e ao útil” (1997, p.149). Esta observação denota a estratégia tradicional adotada pelos museus de retirar o objeto do seu contexto significativo, analisando obras que, uma vez inseridas nas relações sociais, possuíam determinadas funções, como ritualísticas ou instrumentais, e que, isoladas no contexto de um espaço expositivo, têm uma leitura puramente estética. Este enfoque tem o caráter político de anular a força do significado do objeto, inserindo-o no campo estético, onde apenas uma elite domina os seus códigos.

A elaboração de uma estratégia museográfica encontra dificuldades na própria prática tradicional museológica de detalhar apenas os aspectos formais do objeto na

documentação catalográfica. Como salienta CLIFFORD (1988, p.220): “.. um esquema de classificação é elaborado para armazenar e expor o objeto de forma que a realidade da coleção, sua ordem coerente, encobre as histórias específicas da produção e apropriação do objeto”. Pesquisar e explorar os significados e funções, como proposto por MENSCH - o significado funcional, expressivo, simbólico e metafísico - não era prioridade do fazer museológico. Pode-se achar uma referência ou o registro de uma função ou de um significado atribuído ao objeto, mas dificilmente encontraremos a pesquisa e o registro da gama de significados e funções abordadas por MENSCH.

Se o sentido dos bens culturais é uma construção de um determinado campo, os objetos não contêm significados fixos. Pode ocorrer também que uma reorganização do campo mude o significado atribuído a uma peça, alterando o seu valor histórico ou antropológico para uma leitura estética. Nesta linha, registrar a gama de significados possíveis de um objeto museológico, bem como os atores e contextos atributivos, é realizar um trabalho de campo etnográfico, complementado pela análise destes discursos para produção de uma narrativa expositiva que almeja aquilo que GEERTZ chamou de “Descrição Densa”.

Situar a cultura como uma “teia de significados” é reconfigurar o trabalho museológico, criando novas prioridades como o desvendar deste universo semiótico. Neste percurso, a museografia deve se preocupar em oferecer múltiplas leituras dos diferentes símbolos e signos, através de uma narrativa interpretativa que fornece os códigos e estratégias para a análise das diferentes situações do presente e do passado. Como exemplifica HORTA (1997, p.113), “percorrer este labirinto de informações interconectadas é não apenas visitar sala por sala, num roteiro pré-estabelecido, mas abrir gavetas, armários, cofres, baús, estantes e prateleiras,...” ou, como afirma CANCLINI, “uma museografia rigorosa destaca as etapas decisivas na fundação ou na transformação de uma sociedade, propõe explicações e chaves de interpretação para o presente” (1997, p.141).

Na visão de MENESES (1994, p.37), uma das linhas de abordagem atual para as exposições vem a ser a exposição como um discurso, definido pelo autor como “uma articulação de enunciados sobre problemas humanos, desenvolvidos com o suporte das coisas materiais”. Esta perspectiva discursiva vem de encontro ao enfoque observacional, conforme análise de TABORSKY (apud MENESES, 1994, p.37), que se baseia na premissa de que pela observação do objeto, o visitante é capaz de determinar o seu significado. Esta premissa considera a existência de uma mensagem no objeto que permaneceria inalterada através do tempo e espaço, a qual o objeto estaria transmitindo a partir do momento que estivesse exposto. Como já foi abordado anteriormente, o enfoque discursivo entende que o significado de um objeto ou de uma exposição é construído pelo sujeito, inserido num contexto histórico, social e cultural, através de um processo de interlocução que envolve uma negociação de subjetividades em um meio contextualizador. MENESES (1994, p.37), mostra que o caráter de questionamento associado à relevância dos problemas propostos fazem desta abordagem uma possibilidade de desenvolver o potencial cognitivo-afetivo dos objetos e a linguagem espacial e visual da exposição.

Esta abordagem discursiva se torna de grande importância para os museus históricos, uma vez que “A História não pode ser visualizada. A História não é algo que possa ser apreendida sensorialmente - modo padrão de estímulo na exposição”. MENESES (1994, p.38) afirma que: “ A exposição verdadeiramente histórica é aquela em que a comunicação dos documentos, por sua seleção e agenciamento, permite encaminhar inferências sobre o passado - ou melhor, sobre a dinâmica - da sociedade, sob aspectos delimitados, que conviria bem definir, a partir de problemas históricos. Inferências são abstrações, que não emanam da materialidade dos objetos, mas dos argumentos dos historiadores, referindo-se as propriedades materiais “indiciárias” desses objetos e a informações sobre suas trajetórias.”

O enfoque histórico dos museus, segundo o autor, deve evitar um panorama alegórico evidenciado pela síntese histórica, valorizar uma abordagem explicativa baseada em estruturas e sistemas, e mostrar os objetos como vetores de processos e dinâmicas

sociais. Contudo, não podemos deixar de acrescentar que o ato de colecionar ou expor um objeto está associado ao ato de construir uma retórica, situacional e temporal, como afirma CLIFFORD (1988, p.236): “Colecionar pressupõe uma estória; uma estória ocorre em um ‘Chronotope’”, termo usado por BAKHTIN significando uma configuração de indicadores temporais e espaciais presentes num ambiente ficcional onde a estória ocorre.

O tipo de exposição que usa a contextualização pedagógica para reafirmar o significado primeiro do objeto, ou aquele que possibilitou a atribuição de valor e justificou a sua integração na coleção do museu, constitui-se numa proposta restritiva, que fecha a leitura a uma única “verdade” possível, não permitindo ao receptor caminhar por outros significados.

Na atual “museologia social”, uma política cultural democratizadora é aquela que socializa os bens “legítimos”, mas que problematiza o que deve entender-se por cultura, por bens legítimos, e quais são os direitos do heterogêneo. Os museus constituem, “junto com a escola e os meios de comunicação de massa, os cenários para a classificação e valorização dos bens culturais” (CANCLINI, 1997, p.172). Segundo MENESES (1994, p.23), o museu deve “fixar como alvo a capacitação do usuário para dominar a convenção”. Nesta visão, uma das tarefas dos museus seria a “alfabetização museológica”, ou seja, introduzir o usuário no universo dos museus e das exposições, mostrando como estes são e podem ser usados, e quais os critérios e categorias metodológicas e práticas que os organizam.

Neste sentido, estudar os critérios de classificação dos museus é “problematizar os princípios que organizam essa hegemonia, que consagram a legitimidade de um tipo de bem simbólico e de um modo de se apropriar deles” (CANCLINI, 1997, p.157). E assumindo a exposição como uma narrativa interpretativa de significados possíveis, tentar construir um discurso expositivo que evidencie os processos classificatórios e valorativos constitui uma abordagem alternativa que constroi espaços para o reconhecimento, e possibilita uma análise crítica e sensível das barreiras a esse reconhecimento.

Alguns caminhos possíveis para o discurso museográfico foram sinalizados ao longo deste capítulo, outros deverão ser criados e recriados pelos museus no próprio trabalho de construção do seu conhecimento. As estratégias museográficas adotadas refletem desde os conceitos subjacentes ao fazer cultural de uma instituição - como cultura, museu, museologia, história, memória, - até o de informação e comunicação, que constituem dois conceitos-chave para que os museus alcancem um dos seus objetivos, que vem a ser a geração de conhecimento no sujeito social através do fluxo da informação museológica.

A seguir, pretende-se ainda dar uma última laçada na “teia de significados possíveis” que constitui a nossa dissertação, além de registrar algumas questões ou fios da teia que ainda faltam ser tecidos.

8. Considerações finais

“Democracia é pluralidade cultural, polissemia interpretativa”

CANCLINI (1997, p.156)

Ao longo deste trabalho tentou-se trilhar o caminho da construção do discurso museográfico. Partindo-se da definição de conceitos gerais que permeiam todo fazer cultural, e portanto, a produção do conhecimento nos museus, passando pela reflexão sobre algumas questões que emergem na área museológica, como a especificidade da informação

museológica, a autoridade, a multiplicidade interpretativa e a institucionalização da verdade, e terminou-se com um leque de possibilidades de estratégias museográficas que antes de serem um instrumento da exposição, constituem um reflexo dos preceitos culturais e sociais vigentes em uma determinada sociedade. Desta forma, a constatação de que o sujeito compartilha de um sistema simbólico, num determinado grupo social, que antes de ser considerado como um código a ser decifrado, pode ser visto como formas de pensamento passíveis de serem analisadas e interpretadas, com seus múltiplos sentidos, levou-nos a escolha de um conceito de cultura sob o prisma antropológico. Esse enfoque aproximou-nos de uma perspectiva semiótica da cultura que encontra no museu o seu espaço contextual para reflexão e análise, e no objeto museológico a possibilidade de uma interação sensorial e cognitiva, que cria e recria as formas de sua manifestação.

Assim como GEERTZ definiu - num contexto diferente - o objeto da etnografia, os museólogos encontram como desafio enfrentar uma hierarquia de estruturas significantes, em termos das quais as ações e objetos são produzidos, percebidos e interpretados, e sem as quais eles de fato não existiriam. Em ambos os casos, a análise consiste em escolher entre as estruturas de significantes e determinar a sua importância e base social. Sendo assim, pensar na exposição de um museu é refletir sobre uma “teia de significados possíveis” e ter como meta a construção de uma interpretação que forneça os códigos e estratégias para as múltiplas leituras do seu discurso museográfico.

Neste sentido, o objeto museológico, e mais especificamente, o histórico tem um importante papel no processo de construção de identidade. As exposições, em vez de tentar “tutelar os sentidos” dos objetos históricos, conforme rotulação de MENESES (1994, p.114), precisam procurar capacitar os seus usuários a navegar no seu universo de sentidos e desenvolver, tanto na sua abordagem como nos seus usuários, a dimensão crítica. Para tal, cabe aos museus exercitarem o próprio olhar crítico, expondo os critérios utilizados para organização, seleção e montagem das exposições e das práticas museológicas, em geral, deixando claro “que esta não é uma questão meramente técnica, mas antes de tudo política” (SIMÃO NETO, 1988, p.264).

A museologia, que se vê preocupada com a inserção do museu numa prática social, situa o sujeito como seu foco e defende uma “postura crítica” frente aos conteúdos musealizados, reconhecendo no objeto uma fonte de informação capaz de provocar questões, suscitar reflexões (CHAGAS, 1996, p.95). A nova museologia, ou aquela chamada de museologia social, insere-se na discussão da subjetividade elaborada dentro de um contexto de relações sociais, e procura olhar o museu através de uma perspectiva informacional e comunicativa, que busca assegurar a democratização da informação, rompendo em definitivo com qualquer discurso autoritário. Tem como objetivo uma “prática transformadora” que objetiva a socialização dos museus e do patrimônio, ampliando a reflexão sobre os discursos e estratégias museográficas com o intuito de aumentar a possibilidade de múltiplas leituras e interpretações. Procura elaborar um discurso democrático e participativo que objetiva através do enfoque informação/comunicação gerar conhecimento no sujeito, considerando como premissa básica a pluralidade de sentidos e significados. Esta premissa confere uma outra visão do passado e da própria História, na qual a questão da verdade não encontra campo para argumentação. O sujeito tem acesso ao passado pela mediação do “outro”, e em cima desta representação ele constrói sua narrativa e interpretação. Apesar de existir o relato de uma “verdade”, através de discursos que inscrevem contextos sociais e ideológicos, o sujeito elabora a sua verdade classificando e selecionando aquilo que lhe é relevante e com significado. Estabelecendo conexões e fusões dialéticas entre fatos, eventos e narrativas, navegando entre os limites fluidos da História e da memória, o sujeito, numa exposição, procura mergulhar neste jogo lúdico que alterna linguagem e experiência, passado e presente, sensível e cognitivo.

O planejamento e montagem de uma exposição tem no trabalho do historiador e do museólogo a construção de uma interpretação - acerca de um tema, um fato, um objeto - que objetiva a produção de um discurso, num determinado contexto histórico e social, que almeja uma experiência reflexiva no visitante. A “verdade” é fruto de uma articulação própria segundo regras específicas, e necessita ser apresentada como um discurso dentro de

muitos possíveis, e com significados escolhidos dentre uma gama de possibilidades passadas e futuras. Considera-se que as diferentes abordagens museológicas convivem e expressam o próprio movimento constitutivo do “saber museal”, quer seja privilegiando a subjetividade ou a objetividade científica no discurso museográfico, quer seja usando a narrativa ou o objeto para retomar a história. De qualquer forma opta-se por um discurso esperando que este interaja com o sujeito abrindo um leque de possibilidades de leitura daquela exposição.

No âmbito da comunicação, a exposição vista como um canal, um vetor de produção de sentido, espelha as relações sociais e comunicacionais vigentes na sociedade atual. A busca por um relacionamento de interação social, apoia-se na informação como um vetor de transformação da realidade. Como afirma BOUGNOUX (1994, p.32) “Onde julgávamos tratar de coisas, é preciso levar em consideração fluxos; substituir as causas pontuais por sistemas e interações; entre os seres estáveis introduzir a dialética, os círculos recursivos, em poucas palavras, o pensamento comunicacional.”

Desta forma, os conceitos de Comunicação e Informação adquirem uma maior importância no trabalho museológico, mais especificamente na exposição, pelo seu caráter de intencionalidade na comunicação e transmissibilidade da informação. No processo museológico, a informação constitui-se como a articulação do que foi notado (observado) ou experimentado no processo de comunicação entre o indivíduo e o objeto, num determinado ambiente contextualizador. Esta por suas qualidades não materiais, estabelece a relação entre o objeto/documento e a sociedade (MAROEVIC, 1995, p.28) . A informação recupera a trajetória do objeto na sociedade, constituindo-se no resultado de relações sociais específicas. Aos museólogos cabe a tarefa de consolidar a informação cultural, oriunda do universo relacional do objeto, que tem seu significado determinado pelo contexto, pelo ambiente físico-social, e de examinar a reação do indivíduo ou da sociedade frente a mensagem cultural dos museu - informação cultural estruturada em um sistema específico calculado (ético, estético ou político) -, investigando o significado do objeto dentro de um determinado contexto sócio-cultural.

Destacou-se a responsabilidade dos profissionais de museus como emissores de um texto que objetiva atingir o plano cognitivo/afetivo do indivíduo numa determinada situação contextual. O autor, neste caso, tem uma função social, como produtor, ou ao menos “evocador” de sentidos. Ele não procura o resgate dos sentidos, mas sim trabalhar a elaboração histórica dos sentidos, dinamizando o processo de identificação dos sujeitos sociais. Conforme a própria definição etimológica da palavra dis-curso - o que retorna -, mas à luz do presente, em função de um grupo social, de um lugar (museu) e de uma prática (discurso museográfico).

A atual museografia trabalha com o discurso como um processo, ou seja, assume que o produto final e o processo tem uma relação continuada de interlocução, sendo ambos ricos, com potencial a ser trabalhado. O espaço museal é visto como espaço de interlocução, que ao invés de retratar experiências passadas e modelares procura criar condições para que o sujeito social manifeste as suas próprias experiências. Procura-se uma atitude comunicacional circular, que se realiza entre dois agentes comunicativos, descartando a linha descendente entre emissor e receptor, na qual o primeiro detém o saber cabendo ao segundo apenas recebê-lo. A comunicação constitui o elemento dinâmico que insere o museu no jogo da vida, das relações sociais e culturais dos sujeitos, e a informação constitui-se como o articulador que possibilitará a mudança, a transformação, a reflexão, o questionamento.

A informação museológica vista como um processo de construção do conhecimento tem como centro o objeto, e amplia-se em movimentos circulares em torno do seu centro, construindo um universo informacional circundante. Esta construção constitui o alicerce para a elaboração do discurso museográfico, que tem como suporte a atividade de classificação e representação do acervo e a pesquisa científica.

Uma das propostas desta dissertação foi tentar estabelecer a importância da área de pesquisa para os museus, que responda aos objetivos museológicos de produção do conhecimento e atue no enriquecimento do universo informacional do acervo, não apenas

sedimentando e transmitindo uma determinada informação que retrata o estado do conhecimento de épocas passadas, mas sim, criando e produzindo, dentro de um novo contexto, diferentes questões e reflexões que originaram novas possibilidades de leituras e significações para o usuário. Da mesma forma, uma classificação adequada aos objetivos de museu dinâmico funcionará como um instrumento para novas conexões e associações entre os diferentes significados do objeto, uma vez que a padronização dos dados e as inter-relações de conceitos, facilitará o próprio fluxo informacional. O objeto pode ser classificado tomando como referência todo o seu universo representacional, analisando forma e conteúdo como uma categoria indissociável, pois ambas determinaram a sua seleção como um testemunho sócio-cultural para integrar uma coleção museológica.

Assumindo a exposição como um discurso interpretativo de significados possíveis, tentar construí-lo de maneira a evidenciar os processos classificatórios e valorativos, constitui uma abordagem atual da museografia, que constrói espaços para o processo de reconhecimento, e possibilita uma análise crítica e sensível das suas barreiras. Esta perspectiva ultrapassa a visão valorativa (verdade/mentira) do discurso, analisando-o como uma ficção; fabricação do homem e, portanto, uma construção cultural que objetiva promover o encontro entre o sujeito e o objeto, elementos de uma realidade complexa.

Na etapa final da dissertação discutiu-se algumas estratégias museográficas utilizadas pelos museus, mostrando que existem diferentes caminhos e possibilidades para um discurso expositivo, e que cabe aos museus analisá-los e escolher um percurso para construção do seu conhecimento. Assim, a variedade e amplitude dos discursos museológicos e museográficos devem retratar não apenas o avanço técnico dos recursos visuais e gráficos, mas também a reflexão acerca do conhecimento científico e cultural que estamos construindo.

Como foi mencionado na epígrafe, procurou-se demonstrar que a pluralidade cultural reside na aceitação de diferentes caminhos tanto na manifestação cultural como também na forma de apresentá-lo, e na compreensão da existência de uma miríade de interpretações num processo interacional entre sujeito/espaço/objeto.

Nesta dissertação procurou-se refletir sobre algumas questões pertinentes ao processo de construção do discurso museográfico e as estratégias empregadas nas exposições sob o prisma informacional e comunicacional. Contudo, ao tecer essa “teia de significados possíveis” outras questões surgiram decorrentes do próprio processo de tecelagem, que une linhas e fios numa prática ininterrupta, assim como idéias e pensamentos são conectados e reconectados na nossa rede cognitiva. Essas indagações permanecem para que outros, no futuro, possam elaborar uma ampla reflexão sobre o tema:

Quais os possíveis caminhos e estratégias expositivas que facilitem a efetiva transferência informacional a partir de uma relação de troca social?

Quais as possibilidades de construção de um “discurso museográfico democrático”, aberto a diferentes leituras e representações sociais?

Quais as transformações nos processos informacionais necessárias para ampliar o potencial argumentativo das exposições?

9. Referências Bibliográficas

ABREU, Regina. *A Fabricação do Imortal*. Rio de Janeiro: Lapa/Rocco, 1996.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Estudos Históricos - Arquivos Pessoais*, Rio de Janeiro, v. 11, nº 21, 1998, p.9-34.

BARRETO, Aldo. A eficiência técnica e econômica e a viabilidade de produtos e serviços de informação. In: *Ciência da Informação: 25 anos pós-graduação em Ciência da*

- Informação do IBICT*. Rio de Janeiro: DEP/IBICT, Março de 1996.
- _____. *A questão da informação*. São Paulo: São Paulo em perspectiva, 8 (4), 1994.
- _____. Mudança estrutural no fluxo do conhecimento: a comunicação eletrônica. In: *Ciência da Informação*. Brasília: IBICT, v.27, n.2, p.122-127. maio/ago. 1998
- BELKIN, Nicholas J. Anomalous states of knowledge as a basis for information retrieval. In: *The Canadian Journal of Information Science*, v.5, 1980, p.133-143
- _____. Information concepts for Information Science. In: *Journal of Documentation*, v. 34, n.1, 1978, p.55-85
- _____. The cognitive viewpoint in Information Science. In: *Journal of Information Science*, v.16, 1990, p.11-15.
- _____, ODDY, R. N. e BROOKS, H. M. Ask for information retrieval: PartI. Background and theory. In: *Journal of Documentation*, v.38, n.2, 1982, p.61-71.
- _____ e ROBERTSON, Stephen E., Information Science and the phenomenon of information. In: *Journal of the American Society for Information Science*, july-august 1976.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____, DARBEL, Alain. *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les editions de minuit, 1992. 251p.
- BOUGNOUX, Daniel. *Introdução às ciências da informação e da comunicação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museu universitário hoje. In: *Ciências em Museus*, USP. 1992, v.4, p. 27-31.
- CACELLA, Márcia Cristina. *Representação do Conhecimento na área de História através de abordagens distintas: a classificação bibliográfica e a classificação científica*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ - IBICT/ CNPq. Mestrado em Ciência da Informação. Orientador: Rosali Fernandez de Souza. Dissertação, mimeo, 1996.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: USP, 1997.
- CARREGAL, Lucia Thereza Lessa. *Pequenos grupos sociais informacionais: modos de informação e de comunicação*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ - IBICT/ CNPq. Doutorado

- em Ciência da Informação. Orientador: Aldo de Albuquerque Barreto e Regina maria marleteo. Tese, mimeo, 1998.
- CARVALHO, José Murilo de. O Globo 16/01/99, pág. 2, caderno Prosa & verso.
- CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. *Exposição em museus e público: o processo de comunicação e transferência de Informação*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ-IBICT/CNPq. Mestrado em Ciência da Informação. Orientador: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Dissertação, mimeo, 1998. 114 p.
- CASTRO, Adler Homero Fonseca de. Do troféu de guerra ao copo de geléia: a dessacralização do acervo dos “templos de memória”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro: O museu, v.29, 1997, p.247-262.
- CASTRO, Ana Lucia S. *O museu do sagrado ao segredo - uma abordagem sobre a informação museológica e comunicação*. ECO/UFRJ - IBICT/ CNPq. Mestrado em Ciência da Informação. Orientador: Maria Nélide González de Gómez. Dissertação, mimeo, 1995.
- CERTEAU, Michel de. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1974.
- CHAGAS, Mario. *Museália*. Rio de Janeiro, J C editora, 1996, 124 p.
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ. 1998. 319p.
- _____. On collecting art and culture. In: *Writing Culture: The politics and the politics of ethnography*, Chicago, USA: University of Chicago, 1986.
- CLIFFORD, James. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*. Cambridge, UK: Harvard University Press, 1988.
- DEAN, David K. Ethics and museum exhibitions. In: *Museum ethics*. London, UK: Routledge, 1997.
- DODEBEI, Vera Lucia Doyle. *O Sentido e o Significado de Documento para a Memória Social*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ - IBICT/ CNPq. Doutorado em Ciência da Informação. Orientador: Rosali Fernandez de Souza. Tese, mimeo, 1997.
- ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELKIN, Noah Charles. 1922: o encontro do efêmero com a permanência. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro: O museu, v.29, 1997, p.121-140.

- FERREIRA JUNIOR, Mauricio Vicente. *Anais do primeiro Seminário sobre Museus-Casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *L'arqueologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- GEERTZ, CLIFFORD. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989
- _____. *O saber local*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- _____. *Works and lives*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- GODOY, Solange. I Seminário sobre Museus-Casas. In: *Anais do I seminário sobre Museus-Casas*. Rio de Janeiro: MEC, 1997.
- GÓMEZ, Maria Nélide González de. A informação: dos estoques às redes. In: *Ciência da Informação: 25 anos pós-graduação em Ciência da Informação do IBICT*. Rio de Janeiro: DEP/IBICT, v.24, n.1, p.77-83, jan/abril 1995.
- GONÇALVES, Reginaldo Santos de. Obsessão pela cultura. In: *Cultura. Substantivo Plural*, São Paulo: Editora 34, 1996. p.159-176
- KAZ, Leonel. Texto de apresentação. *Catálogo da exposição Palácios e Museus: Coleções do Governo do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, 1996.
- GUINCHEN, Gaël de. *Museus: adequados a abrigar coleções?*. São Paulo: SICCT, 1980.
- HAINARD, Jacques. Le Musée comme enjeu. In: "*Que Museus? para que fim, hoje?*" _ Seminários da Escola do Louvre 1983.
- HEIZER, Alda Lúcia. Para dialogar com o outro. In: *Anais do II seminário sobre Museus-Casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998, p.116-124.
- HORTA, Maria de Lourdes Pareiras . I Seminário sobre Museus-Casas. In: *Anais do I seminário sobre Museus-Casas*. Rio de Janeiro: MEC, 1997.
- _____. *Semiótica e museu. Cadernos de ensaios nº 2: Estudos de*

- museologia*. Rio de Janeiro: IPHAN. 1994. p.9-28
- JAMENSON, Frederic. Sobre os “Estudos de Cultura”. In: *Novos Estudos*. Rio de Janeiro: CEBRAP, n° 39, jul. 1994. p.11-48.
- JAPIASSU, Hilton, *Introdução às ciências humanas - análise de epistemologia histórica*, São Paulo: Letras&Letras, 1994.
- LANGRIDGE, Derek. *Classificação: abordagem para estudantes de biblioteconomia*. Rio de Janeiro: Interciência, 1977.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, S P: UNICAMP, 1990.
- _____. *Memória - História*. Enciclopédia EINAUDI, v.1. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 1997.
- _____, NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- LORD, Barry, LORD, Gail Dexter. *Manual de gestión de museos*. Barcelona, Espanha: Ariel Patrimônio Histórico. 1998.
- LOUREIRO, José Mauro Matheus. *Labirinto de paradoxos: informação, museu e alienação*. ECO/UFRJ - IBICT/ CNPq. Mestrado em Ciência da Informação. Orientadores: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e José Maria Jardim. Dissertação, mimeo, 1996.
- LULL, James. Significação em ação. In: *Comunicação na era pós-moderna/ organizadores Monica Rector e Eduardo Neiva*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- MARCUS, George, FISCHER, Michael. *Anthropology as Cultural critique: An experimental moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago, maio 1986.
- MARTELETO, Regina. Informação: elemento regulador dos sistemas, fator de mudança social ou fenômeno pós-moderno? . In: *Ciência da Informação*, Brasília, 16 (2) : 169-80, jul/dez, 1987.
- _____. Cultura da modernidade: discursos e práticas informacionais. In: *Revista da Escola de Biblioteconomia*, Belo Horizonte: UFMG, v.23, n.2, p.115-137,

jul.dez, 1994.

MAURE, Marc. *The Exhibition as Theatre: On the Staging of Museum Objects*.
[HTTP://www.umu.sc/nordic.museology/NM/summaries.html](http://www.umu.sc/nordic.museology/NM/summaries.html)

MAROEVIC, Ivo. The museum message: between the document and information. In:
Museum, Media, Message. London: Routledge. 1995. p.24-36

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a
exposição museológica e o conhecimento histórico. In: *Anais do Museu Paulista*. São
Paulo: USP. v.2 p.9-42 jan/dez 1994.

_____. A exposição museológica: reflexões sobre os pontos críticos da prática
contemporânea. In: *Ciências em Museus*, USP. 1992, v.4, p. 103-120.

_____. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público.
In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro: FGV, v.11, nº 21, 1998, p.89-104.

MENSCH, Peter Van. El objeto como portador de datos. In: *Cuadernos de Museologia*.
Peru, Museo de Arte Popular del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad
Católica del Perú, 1989.

_____. Objeto - museo - museologia, el “eterno triangulo”. In: *Cuadernos
de Museologia*. Peru, Museo de Arte Popular del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia
Universidad Católica del Perú, 1989.

MIRANDA, Marcos Luiz Cavalcanti de. *Organização do conhecimento para a
recuperação da informação: uma abordagem ao ensino da classificação em cursos de
biblioteconomia no Brasil*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ - IBICT/ CNPq. Mestrado em
Ciência da Informação. Orientador: Rosali Fernandez de Souza e Nice Menezes de
Figueredo. Dissertação, mimeo, 1997.

MONTEIRO, Aline Verissimo. *Da representação à simulação: Comunicação e
conhecimento*. Rio de Janeiro: UFRJ/ CFCH / ECO. Orientador: Marcio Tavares
D’Amaral e André Martins. Mestrado em Comunicação, 1998.

NEVES, Walter. O discurso museológico: um desafio para os museus- comentários. In:
Ciências em Museus, São Paulo: USP. 1992, v.4, p.1247-125.

NORA, Pierre. Entre memória e história - a problemática dos lugares. In: *Revista Projeto
História*, São Paulo, n.10, dez. 1993.

- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso e leitura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996
- _____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.
- PACHECO, Leila Maria Serafim. *Informação e contexto: uma análise arqueológica*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ - IBICT/ CNPq. Mestrado em Ciência da Informação. Orientadores: Heloisa Tardin Cristovão e Alfredo Mendonça de Souza. Dissertação, mimeo, 1992.
- PÁDUA, Elisabeth Matallo Marchesini de. O trabalho monográfico como iniciação à pesquisa científica. In: *Construindo o saber: técnica de metodologia científica*. Campinas, SP: Papirus, 1989.p.149-170
- PERKINS, John. Starting from scratch: introducing computers. In: *Museum International* (UNESCO, Paris), N. 181 (vol.46, N. 1, 1994).
- PESSANHA, J. A. Cultura como Ruptura. In: *Cultura Brasileira Tradição e Contradição*. Rio de Janeiro: Zahar.
- PIAGET, Jean Pierre. *Psicologia e Epistemologia*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1978.
- _____. *Seis estudos de Psicologia*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1998.
- PINHEIRO, Lena Vânia. *A Ciência da Informação entre a sombra e a luz: domínio epistemológico e campo interdisciplinar*. Orientador: Gilda Maria Braga. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1997. 278p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura).
- _____. e LOUREIRO, José Mauro Matheus. *Traçados e limites da Ciência da Informação*. In: *Ciência da Informação*, vol.24, n.1, Brasília, MCT, CNPq e IBICT: p.42-53
- PINTO, Milton José. *Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos*. São Paulo: Hacker Editores, 1999.
- RIVARD, Rene. El Futuro de la museologia. In: *Cuadernos de Museologia*. Peru, Museo de Arte Popular del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989.
- SABINO, Fernando. *Tabuleiro de damas*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. Memória Cidadã: história e patrimônio cultural. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro: O museu, 1941, v.29, 1997.p.37-56
- SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Museu-Casa: Comunicação e Educação. In: *Anais*

- do II Seminário sobre Museus-Casas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998. p.15-31.
- SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. *História, tempo e memória: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, Iuperj, Dissertação, mimeo, 1989.
- SARACEVIC, Tefko. Relevance: a review of nd a framework for the thinking on the notion in Information Science. In: *Journal of the American society for Information Science*, nov-dec. 1975
- SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. *Apolo e Dionísio no Templo das Musas - Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO (Mestrado em Comunicação). Orientador: Paulo Vaz e Lena Vânia Pinheiro. Dissertação, mimeo, 1998.
- SFEZ, Lucien. Informação, saber e comunicação, *Conferência apresentada no programa de Pós- graduação em Ciência da Informação*, CNPq/IBICT- UFRJ/ECO, Rio de Janeiro, 10 out.1996.
- SIMÃO NETO, Antônio. Nova História, novo museu? . In: *História: questões & debates*. Curitiba: Universidade Estadual do Paraná. dez. 1988.
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1988.
- SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. In: *Estudos Históricos*, v7, n.13, jan./jun. 1994.
- SOUZA, Rosali Fernandez de. A esperança no futuro. In: *Ciência da Informação: 25 anos pós-graduação em Ciência da Informação do IBICT*. Rio de Janeiro: DEP/IBICT, v. 24, n.1, p.10-12, jan./abril 1995.
- TÁLAMO, Maria de Fátima G. M. Informação: organização e comunicação. In: *Anais do I Seminário de Estudos de Informação*, NEINFO/UFF, nov. 1996
- TEIXEIRA, Cláudia Hlebetz. *Interpretando o fenômeno da informação: um estudo dos universos informativos como universos de narração*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ - IBICT/ CNPq. Orientador: Nélide Gonzalez Gómez e Heloisa Tardin Christovão. Mestrado em Ciência da Informação. Dissertação, mimeo, 1993.
- VERNA, Orlando Marcelo. *A bola fez-se mundo ou a produção de informação cultural na imprensa sobre futebol. O caso do jornal Lance!* Rio de Janeiro: ECO/UFRJ - IBICT/ CNPq. Mestrado em Ciência da Informação. Orientador: Regina Maria Marteleto. Dissertação, mimeo, 1999.120p.

VICKERY, B. C., VICKERY, A. *Information Science in theory and practice*. London: Bee Herworth, 1987. p.132.

WERSIG, Gernot, Information Science and Theory: A weaver bird's perspective, *Conceptions of Library and Information Science*, pp. 201-217

_____ The problematic situation as a basic concept of information science in the framework of social science: a reply to N. BELKIN. In: *New Trends in Informatics and its Terminology*. FID 568 (VINITI, Moscow, 1979) pp.48-57.

_____ e NEVELING, Ulrich. The phenomena of interest to Information Science, *The Information Scientist*, december 1975. pp.127-140

WILSON, T. D. The cognitive approach to information-seeking behavior and information use. In: *Social Science Information Studies*, 1984, v.4, p.197-204.