

**Durval de Lara Filho**

***Museu: de espelho do mundo a espaço relacional***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Área de concentração Cultura e Informação, Linha de pesquisa Mediação e Ação Cultural da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação, sob a orientação do Prof. Dr. Martin Grossmann.

São Paulo  
2006



**Banca examinadora**

---

---

---

*Para a Marilda, companheira de todos os momentos*

## **Agradeço**

Ao pessoal da Biblioteca da Eca, sempre atencioso, prestativo e eficiente.

Aos professores da ECA pelas boas aulas e conversas instigantes.

À Paula Braga pelas boas conversas e pela leitura atenta recheada de sugestões que enriqueceram o trabalho.

Ao Miguel Chaia e Maria de Fátima GM Tálamo, da Banca de Qualificação, pelos comentários e sugestões, fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao Martin Grossmann, meu orientador, pelas ótimas conversas que me abriram novas perspectivas, e pela amizade que construímos.

À minha irmã Cecília de Lara, pela leitura, comentários e principalmente pelo apoio.

À minha mãe, meus filhos e meus irmãos pelo estímulo e pela confiança.

## RESUMO

As coleções precedem o gabinete de curiosidades e o museu e remetem a motivações diferentes que revelam aspectos da matriz cultural de cada época. De modo análogo, as formas de organização dos objetos, livros e obras de arte seguem as referências de seu tempo sendo sensíveis às mudanças. Neste trabalho, procuramos mostrar como se dá esta relação em determinados momentos, escolhidos por suas características de ruptura e transformação. Enquanto nas 'bibliotecas' (ou bibliografias) e nos Gabinetes de Curiosidades do Renascimento a ordem se ligava à analogia e à *semelhança por parentesco (divinatio)*, com Descartes a *semelhança* passa a ser feita pela *comparação*, obtida pela medida. Tais mudanças se refletem tanto nas formas de arranjo e classificação dos objetos, como na própria vida dos museus, que passam a organizar suas coleções a partir de critérios artificiais e abstratos. Com o Modernismo europeu, na passagem do séc. XIX para o séc. XX, a introdução de novas tecnologias acaba por provocar novas mudanças que são sentidas até os nossos dias com a comunicação digital. Grande parte dos problemas desse museu pode ser creditado ao fato de que estabeleceu a coleção como foco de sua atuação e com isto suas atividades operacionais passaram a predominar sobre seus propósitos ou papel social. O museu do século XXI, no entanto, deverá alterar esse procedimento de modo a contemplar as relações entre as pessoas e o museu, bem como com a coleção e a obra. Só assim o museu passará a ser um espaço de experiência ou um espaço-relacional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Museus; Gabinetes de Curiosidades; Museu contemporâneo; Organização do conhecimento; Organização da informação.

## Abstract

Collections precedes the Cabinet of Curiosities and the museum and refers to different motivations that disclose aspects of the cultural matrix of each time. In an analogous way, the forms of organization of objects, books and works of art follow the references of their time being sensible to changes. In this paper, we intend to show the way this relation happens at specific moments in history, chosen for their characteristics of rupture and transformation. While in the "libraries" (or bibliographies) and in the Cabinets of Curiosities from the Renaissance the order was bound up with the analogy and the similarity by kinship (*divinatio*), with Descartes the similarity starts to be characterized by comparison of measurable attributes. Such changes are reflected in the forms of arrangement and classification of objects, as in the proper life of the museums, which start to organize their collections from artificial and abstract criteria. With the European Modernism, from century XIX to XX, the introduction of new technologies ends up provoking new changes that are felt until nowadays with the digital communication. Most of the problems of this museum can be credited to the fact that it established the collection as the focus of its performance and with this its operational activities that started to predominate on its intentions or social paper. The XXI century museum, however, will have to modify this procedure in order to contemplate the relations between the people and the museum, as well as with the collection and the workmanship. Thus the museum will start to be a space of experience or a relational space one.

**KEY WORDS:** Museums; Cabinets of Curiosities; Contemporary museum; knowledge organization, information organization.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>7</b>
<b>1. Renascimento: os Gabinetes de Curiosidades.....</b>	<b>16</b>
1.1 “Bibliotecas”, “Theatros” ou espelhos do mundo .....	16
1.2 Bacon, Descartes e a ruptura racionalista.....	29
1.3 Os “museus de papel” .....	32
<b>2. Iluminismo: o museu como depositário de um patrimônio público.....</b>	<b>35</b>
2.1 A Enciclopédia de Diderot e D’Alembert.....	38
2.2 O museu após a Revolução Francesa.....	45
<b>3. O Modernismo europeu e as origens do museu moderno.....</b>	<b>50</b>
3.1 Modernismo e modernidade.....	51
3.2 As exposições universais.....	56
3.3 As exposições Universais e o museu moderno.....	65
3.4 Paul Otlet, o conceito de Documentação e o museu.....	68
<b>4. O museu do século XX: ente a reflexão crítica e o espetáculo.....</b>	<b>76</b>
4.1 “Mostrar o sensível mediante um artefato”.....	76
4.1.1 O ICOM.....	79
4.1.2 O Museu Imaginário.....	82
4.1.3 A Nova Museologia.....	85
4.2 A prática dos museus no século XX.....	88
4.2.1 O MoMA: um novo conceito de museu.....	88
4.2.2 O museu como espetáculo e as exposições como acontecimentos .....	92
<b>5. O museu no século XXI.....</b>	<b>98</b>
5.1 A museografia e a museologia nos novos museus .....	99
5.1.1 O plano das atividades ou funções.....	101
5.1.2 O plano dos propósitos ou finalidades.....	104
<b>6. “Mostrar” por meio das novas tecnologias.....</b>	<b>108</b>
6.1 Aspectos de uma exposição na <i>Web</i> .....	111
6.1.1 Primeiro aspecto: a informação e as tecnologias de comunicação.....	112
6.1.2 Segundo aspecto: a imagem digital e a nova visualidade.....	114
6.1.3 Terceiro aspecto: a autoria/curadoria e leitura.....	119
<b>7. Considerações finais.....</b>	<b>124</b>
<b>8. Referências.....</b>	<b>131</b>

# *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional<sup>1</sup>*

*“Eu percebia maneiras de ver cuja diversidade me interessava muito mais que os próprios objetos” Paul Valéry*

*“No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1993: 169).*

## **Introdução**

---

O museu é uma instituição ocidental que expressa uma intenção de colecionar objetos para serem mostrados. Desde a Grécia antiga encontramos referências a coleções e instituições preocupadas com a memória, como aquela existente no Liceu de Aristóteles (334 AC) ou no *Mouseion* criado juntamente com a Biblioteca por Ptolomeu, em Alexandria (séc. III AC), ambas vinculadas a Alexandre Magno. Inicialmente estas instituições não se dissociam da pesquisa e da educação e utilizam como sua matéria-prima a coleção de objetos, plantas e animais da natureza. A partir de fins do século XVIII o museu recolhe e abriga fragmentos, objetos, artefatos e obras da natureza e da cultura e os agrupa em coleções com o propósito de expor. Essa memória, constituída a partir de objetos selecionados segundo critérios de valor, não provém de um colecionismo neutro ou isento, mas comprometido com o poder hegemônico, com as idéias e o contexto da época em que ocorre. O conceito de valor não é absoluto e varia em cada cultura e ao longo da história da humanidade, e cada coleção traz a assinatura de sua época e de seus patrocinadores.

---

<sup>1</sup> O termo ‘espaço relacional’ é utilizado por Maturana, para quem “A autoconsciência não está no cérebro – ela pertence ao *espaço relacional* que se constitui na linguagem. “(Maturana, 1998b, p. 28). Também Moacir dos Anjos utiliza a expressão ao falar do museu atual: “o Museu na contemporaneidade é um espaço de construção de uma idéia de estar no mundo; o Museu é, portanto, um *espaço relacional* entre os homens e as coisas” (ANJOS, s/d)

O museu tem, com a Biblioteca e o Arquivo, algumas características em comum: são eles os depositários da memória coletiva, o que não se resume apenas à manutenção e conservação das coleções. Envolve também a exposição desse acervo para as pessoas de forma a prover o rápido acesso e recuperação dos objetos ou informações desejados, o que leva à necessidade de um trabalho interno de identificação, catalogação e de classificação, seja uma coleção de livros, de quadros ou de vasos etruscos. No entanto estas operações não surgem com o museu, nem com a biblioteca e nem com o arquivo, mas com a coleção, seja ela qual for, e estão (as operações) muito próximas - na sua origem - com as classificações dos seres e do conhecimento.

Entretanto, mais do que a organização dos objetos, livros ou obras, é a motivação de seu agrupamento o aspecto que mais nos interessa; a ordem que está por trás das exposições, aquela que norteia a montagem dos acervos, os agrupamentos das peças, sua seqüência, distribuição e formas de exposição. Estas ações revelam aspectos da matriz cultural de uma época, já que as formas de organização estão profundamente vinculadas a *epistême*<sup>2</sup>. Existem formas de organização diferentes para momentos diferentes e também para culturas particulares. Os gabinetes de curiosidades do Renascimento e as bibliotecas da mesma época não tinham as mesmas formas de organização que utilizamos hoje. Ao olhar uma imagem de um desses gabinetes a nossa tendência é a de ver um acúmulo de objetos colocados uns ao lado dos outros, sem qualquer tipo de organização, critério de agrupamento ou mesmo relação entre eles. Qual seria a ligação possível entre a pintura de uma paisagem, um peixe embalsamado e uma lâmpada a óleo? No entanto os gabinetes possuíam formas de organização bastante coerentes, mesmo que nós tenhamos dificuldades em identificá-las.

---

<sup>2</sup> *Epistême, ou campo epistemológico* é, para Foucault, “onde os conhecimentos, encarados fora de todo o critério que se refira ao seu valor universal ou às suas formas objectivas, enraízam a sua positividade e manifestam assim uma história que não é a da sua perfeição crescente, mas antes a das suas condições de possibilidade; nesta narrativa, o que deve aparecer são, no espaço do saber, as configurações que deram lugar às diversas formas do conhecimento empírico” (FOUCAULT, 1966: 10) *Mantida a grafia do original português*.

Uma obra de um determinado período retirada do seu contexto original – o espaço para o qual foi concebida - e exposta num museu irá propiciar um tipo de leitura totalmente diversa. É claro que neste exemplo não só a forma de organização irá propiciar uma leitura diferenciada mas também os aspectos expográficos<sup>3</sup> como iluminação, distância da referida obra das demais, o tipo de espaço onde ela está, a cor das paredes etc. Pensamos, por exemplo, numa peça exposta num gabinete de curiosidades do Renascimento, seja ela um vaso grego, um animal empalhado ou uma pintura. Ao ser transferida para um museu moderno a peça ganha outros contornos não previstos na sua criação e nem no gabinete, gerando experiências totalmente diferentes. O vaso grego, por exemplo, provavelmente irá para um museu de arqueologia e será colocado ao lado de outras peças de mesma idade ou cultura; o animal empalhado irá para um museu de história natural e a pintura para um museu de arte ou histórico. Além disso os objetos nos novos museus podem ser agrupados pela temática, por uma cronologia ou ser por *escolas*, como no caso das pinturas, criando narrativas totalmente diferentes.

Hoje, o termo Museu é usado indistintamente para elementos de um conjunto heterogêneo formado por milhares de instituições espalhadas pelo mundo todo, que possuem ou não acervos próprios, que contam com um corpo diretivo e técnico de profissionais especializados e, de uma forma ou de outra, têm procurado acompanhar as mudanças e as demandas sociais. A visão tradicional do Museu coloca a coleção e o público como entidades separadas e distantes, cada qual com suas especificidades. Para romper este fosso existente entre o acervo e o público, recorre-se principalmente a *ações educativas* que procuram criar ‘pontes’ entre ambos. No entanto é preciso ter cautela pois o museu quando visto como uma instituição paralela ou similar à escola leva a um paradoxo: “em vez de facilitar o acesso à obra de arte, o destaque dado à ação educacional reforça a idéia, no público leigo, de que de fato as portas da arte só se

<sup>3</sup> O termo *Expografia* foi definido como um complemento ao termo *Museografia*, para designar a exposição e tudo aquilo que se relaciona a ela, inclusive seu programa científico. DESVALLÉES, A. *Cent et quarante termes muséologiques ou Petit glossaire de l'exposition*. Manuel de muséografie (Petit guide à l'usage des responsables de musée), p. 221 (citado por DELOCHE, 2002; 20).

abrem depois do esforço representado por um treinamento orientado” (TEIXEIRA COELHO, 1997:275). O problema não se resolve na falsa dicotomia entre ‘aproximar’ o público de um saber hegemônico constituído pela cultura erudita por meio de ações educativas e nem de ‘aproximar’ a arte do público leigo, transformando o museu num grande parque de diversões. Falamos em falsa dicotomia porque ambas trabalham na mesma matriz que é o processo de *enculturação* (TEIXEIRA COELHO, 1997:165), no qual os esforços são dirigidos e ordenados para um fim pré-definido. O conceito de espaço relacional não enfatiza um ou outro dos dois pólos: a coleção e o público como entidades isoladas, mas o relacionamento entre eles, que deve ser o norteador da própria existência do museu. Constroem-se pontes, porém não para se atingir um fim pré-determinado, mas para que “as pessoas possam retirar aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se umas das outras por meio da invenção de objetivos comuns” (TEIXEIRA COELHO, 1997:33). Nesse processo não cabe o educador - aquele que ensina - mas o *agente* ou *mediador* - aquele que aproxima. A partir deste pressuposto as ações educativas no museu ganham novos contornos.

Optamos por não fazer uma história dos museus desde o Renascimento até nossos dias, de forma contínua e encadeada por acreditar firmemente que, parafraseando Foucault<sup>4</sup>, um museu iluminista tem relações mais próximas com a Enciclopédia de Diderot e D’Alembert, e ambos com a visão da História Natural e com a classificação dos seres do mesmo período, do que com o museu moderno ou aquele do Renascimento. Embora a periodização seja um recurso traiçoeiro, em alguns momentos ela é necessária para que se possa vincular o que se fala a momentos conhecidos e marcantes. Aplicando seu método arqueológico, Foucault identifica e caracteriza três momentos do pensamento ocidental e que são delimitados por duas grandes discontinuidades na *epistême* da

---

<sup>4</sup> “Se a história natural de Tournefort, de Lineu e de Buffon tem relação com outras coisas além de consigo mesma, não é com a biologia, com a anatomia comparada de Cuvier ou com o evolucionismo de Darwin, mas sim com a gramática geral de Bauzée, com a análise da moeda e da riqueza tal como a encontramos em Law, em Véron de Fortbonnais ou em Turgot” (FOUCAULT, 1966:11)

cultura ocidental: “a que inaugura a idade clássica (pelos meados do século XVII) e a que, no início do século XIX, assinala o limiar da nossa modernidade” (FOUCAULT, 1966: 10-11). Neste trabalho, utilizaremos estas idéias de Foucault como uma espécie de filtro para observar como foram concebidos e como se deram alguns processos de classificação. O que se procura aqui é estudar situações e momentos importantes, de rupturas, inovações, mudanças, crises e de aguda reflexão que alteraram os “códigos fundamentais de uma cultura - aqueles que regem a sua linguagem, os esquemas perceptivos, as suas permutas, as suas técnicas, os seus valores, a hierarquia de suas práticas”. (FOUCAULT, 1966:8). As formas de percepção, de organização, das classificações e o pensamento de uma época caminham paralelamente. Não andam juntos, no mesmo passo, porém conservam uma relação, ou melhor, uma espécie de *coordenação*.

Partimos do pressuposto que as atividades de armazenamento de objetos para que sejam expostos é parte do processo de relacionamento do homem com o mundo. A classificação dos objetos serve para 'catalogar' o mundo, para colocar cada objeto num compartimento – que pode ou não estar previamente definido e organizado - que faz parte de um grande conjunto chamado 'conhecimento'. Portanto, armazenar, catalogar, classificar e expor objetos é parte do processo de relacionamento do homem com o mundo. A organização não exclui e nem concorre com a apreensão sensível do objeto pois atua num outro campo. As coleções de objetos, obras, livros ou documentos são formas para a apreensão do *mundo*, e em alguns momentos, para sua *compreensão* e *explicação*.

A tradição de colecionar objetos para serem mostrados é antiga mas assume diferentes características ao longo do tempo, variando de acordo com as idéias de cada momento. De fato, o *Museion* de Alexandria, ou o Liceu de Aristóteles têm em comum com o Gabinete de curiosidades, por exemplo, o enfoque na coleção de objetos da natureza, e diferem nas formas de organização, nos critérios de coleta dos objetos para formar o

acervo, nos usos e nos modos de mostrar. Procuraremos compreender como se estruturaram, em tempos diferentes, os modos de colecionar e de mostrar, como isto se relaciona com a cultura de cada época e com as diferentes formas de organização. Para Bernard Deloche a arte é “uma percepção que se expõe” e cabe ao museu moderno “mostrar o sensível mediante um artefato” (DELOCHE, 2001: 109). A arte, continua este autor, “Descobre o virtual – ou melhor, se descobre virtual no momento em que se desliga deliberadamente da função de representação” (Idem, 133). Nesta visão o museu passa a ser uma parte da própria arte e é totalmente virtual<sup>5</sup> enquanto um campo problemático passível de atualização. Abriga uma “documentação intuitiva concreta” (Idem, 109) para mostrá-la, e ao fazê-lo age como uma espécie de máquina que transforma tudo em imagem<sup>6</sup>. É o *museal*<sup>7</sup> o campo problemático do ‘mostrar’ ao qual o museu se remete e é uma das suas possíveis soluções (Idem, 129). Seguindo este raciocínio, o livro de arte e a exposição na Internet são outras formas de responder ao problema do ‘mostrar’. Assim, o ‘mostrar’ terá diferentes soluções dependendo do momento, das idéias presentes e do contexto em que se encontra.

Para discutirmos estas idéias escolhemos alguns momentos particulares que nos parecem importantes. No capítulo 1 vamos abordar o Gabinete de Curiosidades do Renascimento, quando o ‘mostrar’ e as formas de organização se fazem pela

---

<sup>5</sup> Deloche busca em Deleuze e Pierre Lévy uma explicação para os conceitos de virtual e virtualização. O virtual é “todo campo problemático suscetível de estabelecer vínculos entre objetos ou processos aparentemente estranhos entre si; o virtual é extremamente real, ainda que não esteja atualizado” (DELOCHE, 2002:227) O virtual “é o estado daquilo que ainda não se atualizou” e essa atualização não se dá não num processo linear mas num “movimento de transformação criadora” (Idem, 131/140). O virtual “é o produto de um deslocamento que vai de alguma coisa dada, considerada como um caso particular ou como solução dada, a uma problemática que a sustenta”. Já a virtualização “é o processo no qual uma coisa qualquer muda de dimensões devido a uma espécie de deslocamento pelo qual produz equivalentes de si mesma que também são diferentes. Entre uma coisa qualquer e sua imagem, por exemplo fotográfica, existe um processo de virtualização”. É ela “que permite passar de Pierre em carne e osso a cada uma de suas imagens, e vice-versa” (Idem, 130).

<sup>6</sup> O termo imagem é polissêmico. Para Deloche a imagem é “uma parcela do mundo real que isolamos para depois reintroduzi-la no real” (DELOCHE, 2002:65). Ela é uma representação ou reprodução mental de uma percepção ou sensação anteriormente experimentada (Houaiss). Utilizaremos a expressão *imagem visual* Para a imagem funcional reproduzida por meios técnicos.

<sup>7</sup> Museal, na definição de Deloche, é o “campo problemático do “mostrar” que remete à função documental intuitiva” (DELOCHE, 2002, 226)

semelhança. Os Gabinetes são quase todos particulares e procuram espelhar o mundo conhecido.

No capítulo 2 veremos como na época clássica a solução para o ‘mostrar’ é um museu bastante próximo ao que conhecemos, com seus edifícios, coleções, exposições e que se volta a toda a população. A Revolução Industrial Inglesa e a Revolução Francesa são os marcos de um novo modo de pensar configurado no que se chamou de “Iluminismo”. Os novos valores calcados nas noções de progresso, desenvolvimento científico e a busca do bem-estar para toda a população se configura, nos museus, como depositários de um *patrimônio público* e uma afirmação da nacionalidade.

No Capítulo 3 veremos a época de consolidação e diversificação dos museus, o início da especialização e sua aproximação com o mundo científico. No Modernismo europeu do final do século XIX, a obra é feita para o museu e este passa a fazer parte da própria arte<sup>8</sup>.

No Capítulo 4 abordaremos o museu no XX, quando se abre um leque de possibilidades ou os modos de ‘mostrar’, e o museu é apenas uma delas. Um paradoxo se instala: os museus sofrem grandes questionamentos sobre sua missão e mesmo sua razão de existir, ao mesmo tempo em que nunca tantos museus serem criados, em todo o mundo.

No momento atual, início do século XXI, quais são as transformações e discussões que o museu terá que levar adiante para atender às novas demandas? Esta é a questão que discutimos no Capítulo 5. O museu não pode ignorar as imensas e rápidas mudanças

---

<sup>8</sup>*Dejeuner sur l'Herbe* e *Olympia* foram talvez as primeiras pinturas de “museu” da arte europeia e eram menos a resposta à realização de Giorgione, Raphael e Velasquez (...) do que o reconhecimento de uma nova e substancial relação da pintura com ela mesma, como uma manifestação da existência de museus e a realidade particular e de interdependência que a pintura adquire nos museus. Na mesma época, *The Temptation* was foi a primeira obra literária que compreendeu as recentes instituições nas quais os livros eram acumulados e onde lentamente e em silêncio proliferava o estudo. Flaubert foi para a biblioteca o que Manet foi para o museu. Ambos produziram trabalhos conscientemente relacionados a antigas pinturas ou textos – ou melhor aos aspectos da pintura ou da escrita que permaneceram indefinidamente abertos. Eles elegeram sua arte como um arquivo” (FOUCAULT, 1977: 92-93).

colocadas com o advento da informática, da Internet e da *Web*. Os métodos de trabalho e a organização dos museus caminharam a passos largos, porém, deixou para trás aquilo que talvez seja sua mais importante missão, que pode ser expressa nas perguntas: *um museu para quê? Um museu para quem?*

No Capítulo 6 abordaremos as tecnologias digitais e as possibilidades que elas abrem para que se realizem exposições na *Web*, diferentes daquelas dos museus institucionais. 'Mostrar' não é um atributo exclusivo dos museus: os museus são um caso particular do 'mostrar'.

Nas Considerações Finais, procuraremos juntar os fios, talvez ainda embaraçados, para tecer as idéias que podem levar a uma nova forma de mostrar: a exposição na *Web* na qual a *imagem visual é seu objeto*, o banco de dados o seu acervo e o visitante um dos seus curadores possíveis.

Cabe ainda uma observação: não nos debruçaremos sobre as questões dos museus brasileiros, sua história e condições de sobrevivência. Ao optarmos por uma abordagem dos museus como instituições de suma importância para a cultura ocidental dos últimos séculos, não vemos como separar aquelas nacionais das internacionais. Diferenças existem, sem dúvida, porém elas ocorrem mais nos aspectos econômicos do que nos demais. O museu é uma instituição internacional, multinacional ou ainda, globalizada. Uma reflexão sobre seu futuro, sua posição diante das mudanças e suas relações com a sociedade não será profícua ao se restringir a um local, um país. Há um certo paradoxo entre a afirmação anterior e a tendência atual de valorização do local, do entorno e da cultura particular. Mas isto não é algo particular ao museu, mas uma tendência de nossos tempos, como observa Stuart Hall: "Há, juntamente com o impacto do 'global', um novo interesse pelo 'local' (...) Assim, ao invés de pensar no global como 'substituindo' o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre 'global' e o 'local'" (2002:77).

---

## 1. Renascimento: os “Gabinetes de Curiosidades”

No longo período do Renascimento houve momentos em que a classificação do mundo ocupava todo o espaço das organizações, isto é, os saberes, as coisas e os seres faziam parte do mesmo todo, da mesma natureza. O imaginário desta época colocava a experiência da linguagem e o conhecimento das coisas da natureza numa mesma e única rede e as relações entre a língua e o mundo eram “mais de analogia do que de significação” (FOUCAULT, 1966: 63-174). As classificações se faziam a partir da semelhança, da afinidade, da hierarquia analógica, da subordinação e da ordenação do próprio mundo, por todos os sinais que eram descobertos nas coisas e também por aqueles que nelas haviam sido colocados, pois os signos faziam parte das coisas. Algumas situações são exemplares e mostram um pouco como se opera esta forma de pensamento na prática da classificação e da organização nas primeiras bibliografias (então chamadas ‘bibliotecas’), no Teatro de Giulio Camillo e nos Gabinetes de Curiosidades.

### 1.1 “Bibliotecas”, “Theatros” ou espelhos do mundo

Reunir todo o conhecimento de uma época ou ao menos todo “patrimônio escrito da humanidade” (CHARTIER: 1994, 69) num único lugar é tarefa impossível. Mesmo aqueles que pretendem organizar uma biblioteca enciclopédica precisam escolher, selecionar, fazer uma triagem. Se a realização disto é um sonho, como proposta, encontramos muitos exemplos ou tentativas. Em 1545 Conrad Gesner<sup>9</sup> publica sua *Bibliotheca Universalis*, obra que reúne autores clássicos antigos, latinos e gregos, e que

---

<sup>9</sup> Conrad Gessner (1516-65), humanista nascido em Zurique “escreveu sobre zoologia, botânica, química, geologia e lingüística, foi também o autor da enorme *Bibliotheca Universalis* (1545-55), uma tentativa de compilar uma bibliografia completa de obras eruditas organizada por autor e por assunto” (BURKE, 2002). “Por sua amplitude, precisão e coerência, a obra de medicina de **Conrad Gesner** (1516-1565) constitui a mais importante realização bibliográfica do século XVI”. (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Tradução livre)



em ordem alfabética de seus nomes, seguindo a tradição medieval (CHARTIER: 1994, 75). Gesner adota uma classificação “segundo uma ordem sistemática, aquela das divisões da *philosophia*, vista como uma trajetória de saber levando do *trivium* e *quadrivium* à teologia cristã”<sup>11</sup> (CHARTIER, 1994: 82. Grifado no original). Esta “biblioteca” (que hoje denominamos “bibliografia”) tinha a pretensão de ser “universal”: visava todos os domínios do conhecimento. Gesner previu que sua obra serviria também como um catálogo para a biblioteca e o bibliotecário (BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA, 1999B).

Alguns anos depois, na Itália, Anton Francesco Doni<sup>12</sup> publica a *Libreria* (1550), voltada para as obras escritas em língua vulgar. São apresentados 159 autores ordenados em ordem alfabética de nomes. Em 1551 Doni publica a *Seconda Libreria* com novos textos e, em 1557 reúne as duas *Librerias* numa terceira obra, *La libreria del Doni fiorentino divisa in tre trattati*. A “biblioteca” de Doni é uma relação de títulos de obras escritas em ‘língua vulgar’ dos séculos XV e XVI, e sua intenção é “dar conhecimento de todos os livros impressos em língua vulgar, a fim de que os homens que amam ler em nossa língua saibam quantas obras foram publicadas e quais são elas, não para julgar se algumas são boas e outras ruins” (Citado por CHARTIER, 1994: 76). A *Libreria* é considerada a primeira tentativa de mapear a produção de livros de autores italianos, e é organizada de forma “informal e assistemática”.(CONSENTINO)<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> As idéias de Santo Agostinho expostas na *De Doctrina christiana* e *De Ordine*, onde a fé está colocada no centro de todo o conhecimento, serão os pilares da educação da Idade Média. As sete ‘artes liberais’ são consideradas disciplinas dignas do homem livre e estão divididas em dois grupos: - o **trivium**: gramática, retórica e dialética (as ciências da linguagem); - o **quadrivium**: aritmética, geometria, música (equilíbrio físico das coisas) e astronomia (disciplinas científicas) (Biblioteca Nacional da França, 1999a)

<sup>12</sup> Anton Francesco Doni (1513-1574) nasceu em Florença e entrou para a carreira eclesiástica ainda jovem e a abandona em 1534. Em 1542 entra para a *Accademia Ortolana*, em Piacenza. Mora em Veneza (1544), Roma em (1545) e Florença onde se torna secretário da *Accademia Fiorentina* e abre uma tipografia. Algum tempo depois segue para Pesaro, Ferrara e novamente Veneza. Suas obras mais importantes são: *Marmi*, *Mondi* e a *Libreria*. (CONSENTINO. Disponível em: [http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole\\_chiave/schede/dantonfrancesco.htm](http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole_chiave/schede/dantonfrancesco.htm). Tradução livre)

<sup>13</sup> Disponível em: [http://www.italica.rai.it/rinascimento/cento\\_opere/doni\\_libreria.htm](http://www.italica.rai.it/rinascimento/cento_opere/doni_libreria.htm). Tradução livre.

Doni é um personagem bastante diferente de Gesner. Erudito e pertencente a várias *Accademias* italianas, publica obras de cunho literário, sendo *Marmi*, *Libreria* e *Mondi* as mais famosas. *Marmi*, publicada em Veneza em 1552, apresenta na folha de rosto o seguinte título: *I marmi del Doni academico Peregrino, al magnifico ed eccellente signor Antonio da Feltrò dedicati*<sup>14</sup> A outra obra de Doni, embora não tenha despertado tanto interesse na época, é uma utopia criada a partir de uma cidade perfeita, onde uma nova ordem garante a existe justiça social e a igualdade. Nessa obra Doni fala do universo que, no início, era regulado segundo princípios lógicos que foram deixados de lado ou esquecidos na crise do homem; daí surge um mundo confuso onde cada um procura acumular riquezas e aumentar o próprio patrimônio. O projeto dessa cidade é baseado num 'urbanismo racional' que evoca os pensamentos de Alberti, Filarete e Leonardo da Vinci<sup>15</sup>. Sua cidade tem uma planta em formato de estrela com 100 raios e cem ruas que encontram num centro onde há uma igreja. Os serviços são agrupados em categorias de atividades: "se de um lado estão os médicos, do outro estarão os boticários; aqui os sapateiros, e em frente os comerciantes de peles; e assim por diante" (BERRIEL, 2004).

---

<sup>14</sup> Disponível em: [http://www.italica.rai.it/rinascimento/cento\\_opere/doni\\_marmi.htm](http://www.italica.rai.it/rinascimento/cento_opere/doni_marmi.htm). Consultado em julho de 2006. Tradução livre

<sup>15</sup> **Leon Battista Alberti**, nasceu em Florença em 1404. Transfere-se para Bologna e em 1432, para Roma. Estuda matemática, física, ótica e arquitetura. Entre 1435 e 1436 escreve o tratado *De pictura*, dedicado a Brunelleschi, e considerada uma das maiores obras de seu tempo sobre a perspectiva *artificialis*. Seu livro teoriza sobre as técnicas inovadoras de Brunelleschi, que para Alberti transformou o quadro numa "janela aberta por onde o olhar penetra". (CAVALCANTE, 2002: 227-230).

**Filarete**. Escultor italiano nasceu em Florença, em 1400 e não se tem notícias suas após 1465. Trabalha em Florença, Veneza e Roma (Eugenio IV e a porta de bronze da basílica de São Pedro). (RAI. Disponível em: [http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole\\_chiave/schede/filarete.htm](http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole_chiave/schede/filarete.htm). Consultado em julho de 2006. Tradução livre).

**Leonardo da Vinci** nasceu em Florença no ano de 1452 e morreu em Cloux (França), em 1519. Autodidata no campo humanístico e filosófico. Sua formação artística começa aos 17 anos no ateliê de Verrocchio. Mais tarde recebe a proteção de Lorenzo de' Medici, em cuja corte entra em contato com literatos e filósofos. Pintor, engenheiro militar e hidráulico, arquiteto, cenógrafo, geólogo, naturalista e inventor, era um típico homem do renascimento. (RAI. Disponível em: [http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole\\_chiave/schede/leonardodavinci.htm](http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole_chiave/schede/leonardodavinci.htm). Consultado em julho de 2006. Tradução livre)

A obra de Doni foi divulgada na França onde exerceu influência sobre autores que vieram a produzir obras similares como *La Croix du Maine*<sup>16</sup>(Chartier,1994: 77). Em 1583, *La Croix du Maine* encaminha ao rei uma proposta para a criação de uma biblioteca física, composta de diversos armários, cada um dos quais contendo cem volumes sobre um determinado assunto e ordenados em ordem alfabética. Cria então um sistema de classificação para os livros seguindo “a tradição escolástica dos lugares comuns”<sup>17</sup> (Chartier,1994: 80), princípio que o leva a aproximar diferentes assuntos e autores sob uma mesma rubrica. *La Croix de Maine* cria sete “partes” organizadas em 108 classes: 1.‘coisas sagradas’, 2.‘artes e ciências’, 3.‘a descrição do universo em geral e em particular’, 4.‘o gênero humano’, 5.‘os homens ilustres na guerra”, 6.‘as obras de Deus’ e 7.‘as coleções de diversas memórias’. O ‘gênero humano’ por exemplo, compreende: ‘o homem e seus dependentes’, doenças do homem e seus remédios’, mulheres ilustres e outras’, a sabedoria mundana ou instruções para os homens’, ‘diversos exercícios de nobres e gentilhomens’, ‘coletânea de exercícios do espírito e do corpo’, ‘diversos tráficos e comércio de homens, sobre mar e terra’, ‘diversos costumes e maneiras de viver em todo o universo’, ‘homens de vida honesta’, ‘oficiais de toga e Judiciário’ (Chartier ,1994: 79-86).

---

<sup>16</sup> François Grudé nasceu em Connèrre, em 1552 e morreu em Tours em 1592. Era um burguês de província que ostentava o nome de **Sieur de la CROIX DU MAINE et de la VIEILLE COUR**. Viveu grande parte de sua vida em Paris, rodeado de homens de erudição. “Foi um homem de biblioteca, um compilador que desenvolveu um trabalho de “bénédictin laïque”. Apresenta ao rei da França e da Polônia, Henri III, um projeto de biblioteca francesa perfeita” (Académie de Nantes. Disponível em: <http://perso.orange.fr/college.connerre/page3.html>. Consultado em julho de 2006. Tradução livre.). Apaixonado pelas ciências desde a mais tenra idade, com 17 anos já possuía uma considerável coleção de livros gregos, latinos, franceses, italianos, espanhóis, etc. Em 1584 publica a *Bibliothèque Française*. *La Croix du Maine* tem como projeto uma pesquisa nas bibliotecas e gabinetes mais renomados da França para tornar conhecidos os livros raros, medalhas, retratos, estátuas, esfinges, pedrarias e outras ‘curiosidades’ magníficas pertencentes aos Príncipes e outros. Aparentemente a morte prematura impediu-o de concluir esse projeto tão interessante e curioso”. (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/Document/ConsulterElementNum?O=NUMM-35149&Deb=1&Fin=1&E=TDM&ie=.html> . Consultado em julho de 2006. Tradução livre.)

<sup>17</sup> Lugares-comuns (*topoi koinoi*): “no sentido aristotélico de noções ou teses que servem de argumento sobre as quais não se argumenta” (BOURDIER, s/d). Ou ainda, “são a forma lógica e lingüística de valor mais geral (...) a estrutura óssea de todo nosso discurso, aquilo que possibilita e ordena qualquer locução particular. São *comuns*, ditos lugares, porque ninguém (...) pode deixá-los de lado. Aristóteles indica-nos três: a relação entre mais e menos; a oposição dos contrários e a categoria da reciprocidade (“se eu sou seu irmão, ela é minha irmã”)” (VIRNO, 2003)

Ao contrário de Gesner, La Croix du Maine não classifica as obras a partir de uma árvore do conhecimento e também não organiza nenhum sistema, “apenas justapõe as rubricas mais comodamente para juntar extratos e lugares comuns” (Idem, 1994: 82). Enquanto Gesner, Johann Trithem<sup>18</sup>, Antonio Francesco Doni, Antoine Verdier, entre outros, procuram elaborar catálogos ou inventários de obras cuja referência é “a livraria e seu comércio” (Idem, 79), para La Croix du Maine a referência é outra: “o gabinete, o estudo, a compilação” (idem, ibidem). É interessante observar que estes autores conheciam as obras uns dos outros:

Contemporâneo de Gesner, Giulio Camillo<sup>19</sup> escreve *A idéia do Teatro*<sup>20</sup> (*L'idea del Teatro*, 1550), uma obra sobre uma forma de exposição muito particular e diferente. O *Theatro* de Camillo era um edifício em cujo interior não existiriam senão imagens, símbolos e citações de grandes autores da Antigüidade (MAIRESSE, 2004: 57). O *Theatro* de Camillo não possuía objetos do mundo real, mas apenas citações, e seu objetivo explícito era fazer rememorar os conhecimentos adquiridos e discorrer sobre os mais variados assuntos. O espaço permitia a entrada de apenas “uma ou duas pessoas” (ALMEIDA, 2004) por vez e a organização dos elementos em seu interior era em

“diferentes níveis ou graus, em sete escadas ou rampas que saíam de entre sete pilares, os pilares da Sabedoria de Salomão. Cada uma dessas escadas representaria a história do pensamento divino. No primeiro grau deveriam estar as “sete medidas essenciais” representadas pelos sete planetas conhecidos e que foram as Primeiras Causas da Criação e das quais todas as coisas dependiam. O grau mais alto do Teatro era dedicado a todas as artes, tanto nobres quanto vis, e era representado por Prometeu que roubou a tecnologia do fogo dos deuses” (ALMEIDA, 2004).

---

<sup>18</sup> Johann Trithem foi um padre beneditino, bibliófilo e historiador nascido em Trèves, em 1462 e falecido em 1516. Em 1495 publicou o *Catalogus illustrium virorum Germaniae sui ingenii et lucubrationibus omnifariam exornantium*, considerada obra pioneira no gênero: as ‘bibliotecas’, hoje conhecidas como bibliografias. (Imago Mundi. Consultado em julho de 2006. Disponível em: <http://cosmovisions.com/Trithem.htm>)

<sup>19</sup> Giulio Camillo Delminio (1480-1544) nasceu em Friuli, no norte da Itália, próximo a Veneza. Estudou em Veneza e Padova. Tornou-se conhecido por seu Teatro da Memória, um edifício transportável, totalmente construído em madeira. Morreu em Milão e deixou como última obra o livro intitulado *L'idea del Teatro*, no qual explica suas idéias. (INSTITUTO NAZIONALE DI FISICA NUCLEARE-INFN-Sezione di Bari. Giulio Camillo e il Teatro della Memoria. Disponível em: <http://www.ba.infn.it/~zito/camillo.html#secret>. Consultado em maio de 2006. Tradução livre)

<sup>20</sup> Na época o termo *teatro* era usado no sentido de compilação, coleção ou compêndio sobre algum tema. (HOOPER-GREEHILL, 1995: 98)

Esse *Theatro* sem objetos aspira ser uma enciclopédia dos conhecimentos do mundo, e por meio do registro da memória expressa uma cosmogonia. Despreza os objetos do mundo real, “insignificantes face à idéia do conhecimento” (MAIRESSE, 2004: 57). Esta visão de Camillo aproxima-o de Johann Tritheim, Antonio Francesco Doni, Antoine Verdier, ao privilegiar a memória, o inventário e o catálogo.

Em 1565 Samuel Quiccheberg<sup>21</sup>, amigo e correspondente de Gesner (MAURIÈS, 2002: 154), publica um pequeno volume (*Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*, 1565) no qual prescreve alguns parâmetros para se organizar uma exposição de acordo com o projeto enciclopédico. O autor apresenta um sistema de classificação composto de cinco classes, cada qual subdividida em dez ou onze *inscrições*, perfazendo um total de 53. Para François Mairesse, a proposta de Quiccheberg<sup>22</sup> é dirigida aos príncipes e não aos filósofos, e tem como objetivo organizar de forma a “glorificar o colecionador e sua família”. Na hierarquia que transparece nas categorias, a primeira delas enaltece o “colecionador demiurgo que reproduz o mundo em sua sala”; a segunda engloba as obras de arte e as realizações humanas; a terceira que diz respeito às coisas da natureza; a quarta, os objetos úteis ao homem; e finalmente a quinta e última classe agrupa as imagens: pintura, aquarela, gravuras, etc. Essa classificação – de forma similar à de La Croix du Maine - é elaborada em função dos objetos e a partir deles, e não de uma “cronologia ou de estilos: dessa forma as estátuas, modernas ou antigas, de todas as civilizações reunidas, figuram na mesma inscrição” (MAIRESSE, 2004: 55). A classificação se estabelece a partir de concepções de mundo e não recorre a uma árvore do conhecimento construída a partir de categorias filosóficas do conhecimento.

---

<sup>21</sup> Samuel Quiccheberg (1529 - 1567) nasceu nos Países Baixos e morreu aos 38 anos em Munique, Alemanha. Foi conselheiro cultural do Duque Ibert V da Baviera, “particularmente encarregado das aquisições e classificação de suas coleções” (MAIRESSE: 2004, 54)

<sup>22</sup> “La classification comprend 53 *inscriptions* – c’est le titre du livre - reparties en cinq classes: la première décrit principalement le fondateur du theater – le collectionneur – sa généalogie et l’ensemble de ses possessions ou des faits se rapportant à sa region; la seconde classe aborde les ouvrages d’art ou les réalisations humaines: statues, artisanat, vases, mobilier, monnaies et médailles; la troisième classe décrit les oeuvres de la nature: animaux merveilleux, animaux, fruits, plantes, pierres et terre; la quatrième classe recense les outils nécessaires à l’activité humaine: instruments de musique, outils mathématiques ou de médecine, armes, vêtements.. enfin, la dernière classe énumère les images produites par l’homme: peintures a l’huile, aquarelles, gravures, blazon, etc.” (MAIRESSE, 2004)

Quiccheberg não inclui os livros em sua classificação, ao contrário das imagens, presentes entre os objetos, e justifica esta escolha ao afirmar que “com efeito, uma única visão de uma imagem é mais benéfica à memória que uma longa leitura de muitas páginas” (citado por MAIRESSE, 2004: 56. Tradução livre.). Fica clara a intenção ‘pedagógica’ desses conjuntos nos quais as imagens e os objetos são os meios para se chegar ao conhecimento universal. Sua proposta não pretende apenas isso, mas também o deslumbramento e a discussão. Mairesse vê em Quiccheberg o início da passagem do *Musaem* da antiguidade para o museu moderno que irá voltar-se, cada vez mais, para próprio objeto como portador de informação e não mais como suporte da memória ou da reflexão. Outro aspecto relevante e diverso do que então se fazia é que o sistema concebido por Quiccheberg prenuncia a intenção de não mais reter o objeto mas o conhecimento sobre ele. Mas esta “ruptura entre o mundo das idéias, representada por Camillo, e aquela dos objetos, iniciada por Quiccheberg, não é claramente visível” (MAIRESSE, 2004:58).

Segundo André Desvallées, Quiccheberg procura criar uma enciclopédia universal, um museu de toda a memória. “O modelo de museu de Quiccheberg existe, antes do mais, sob a forma de catálogo” (DESVALLÉES,2001: 19, 20). Tais critérios de agrupamentos podem ser melhor compreendidos se considerarmos que, olhando pelo mesmo prisma, tanto Quiccheberg como La Croix de Maine enxergam a natureza como um tecido contínuo e as coleções de livros e objetos como uma espécie de espelho ou reprodução organizada desse mundo.

As idéias de Quiccheberg são esquecidas durante o século seguinte à sua morte e somente serão retomadas no século XVIII (Idem, ibidem). Durante este período, as concepções de Giulio Camillo predominam e irão influenciar a criação dos Gabinetes de Curiosidades. Embora os gabinetes fossem constituídos de objetos (o que poderíamos ver como uma influência de Quiccheberg), esses locais se constituíam como “memória enciclopédica ou espaços de discussão, que lembram as escolas filosóficas antigas”

(Idem, ibidem), o que nos remete aos princípios defendidos por Camillo, e não à visão de Quiccheberg que prenunciam a intenção tratar o objeto como portador de informação.

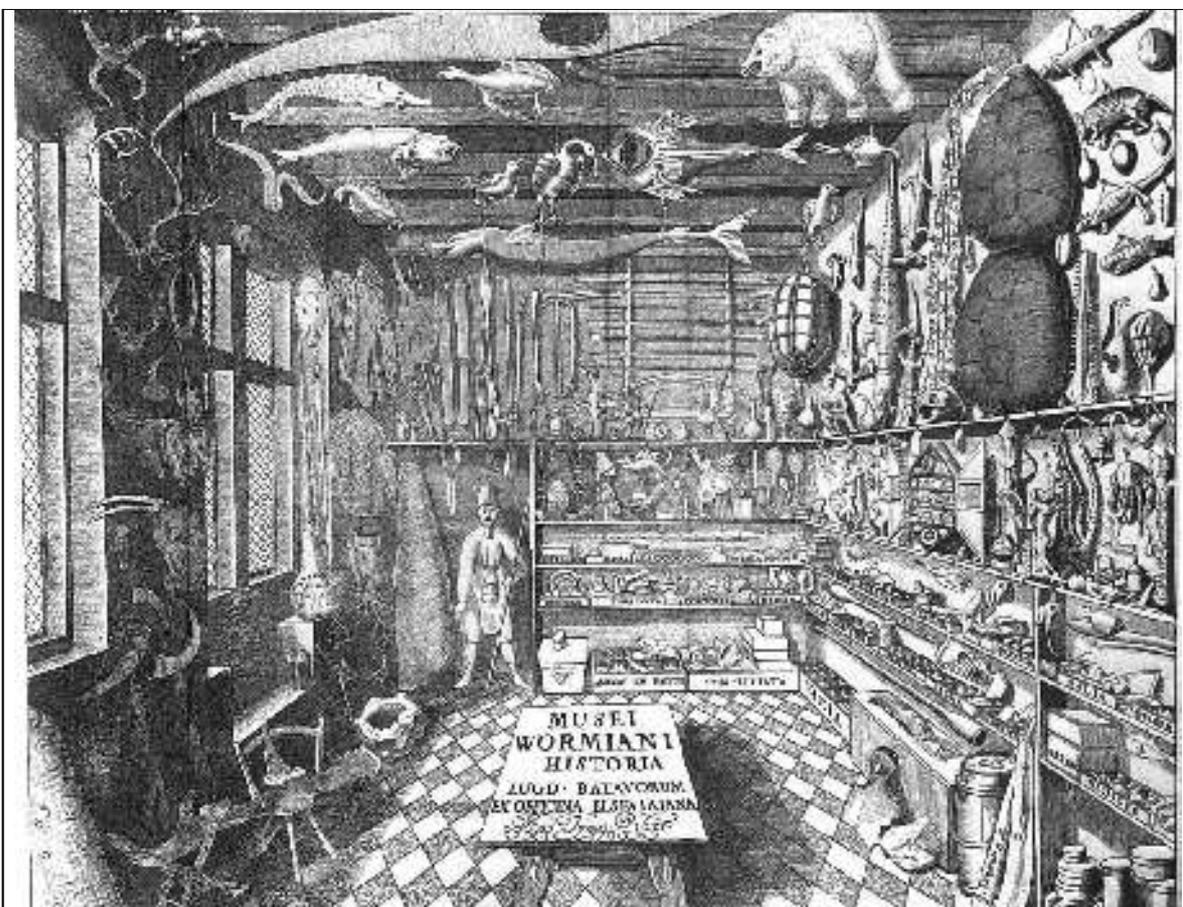


Figura 4: Ilustração do *Museum Wormianum* (1655), do livro de Ole Worm (1588-1654), publicação póstuma. A obra é dividida em quatro volumes, sendo os três primeiros dedicados aos minerais, às plantas e ao reino animal. O quarto volume trata de objetos manufaturados, de origem arqueológica, como as moedas e alguns trabalhos de arte. As peças são classificadas de acordo com o material utilizado em sua fabricação.

(Kongens Kunstammer. The King's Kunstammer. Dinamarca.

[http://www.kunstkammer.dk/H\\_R/H\\_R\\_UK/GBWorm.shtml](http://www.kunstkammer.dk/H_R/H_R_UK/GBWorm.shtml))

Até recentemente, esses gabinetes eram vistos como autênticos baús onde se acumulavam objetos sem qualquer relação entre si, cuja atração seria proporcionada pelos artefatos raros ou espécimes monstruosos. No entanto eles possuíam uma forma de organização coerente, eram planejados e tinham uma função muito clara em sua época.

É interessante notar as relações existentes entre todos os personagens citados. Gesner era amigo e correspondia-se com Quiccheberg. Giovio imprimiu seus *Elogi* na tipografia que pertencia a Doni e Lodovico Domenichi (Piacenza ca. 1514 - Pisa 1564), em

Florença (RAI. Italica Rinascimento)<sup>23</sup>. La Croix du Maine conheceu – e criticou – a obra de Doni.



Figura2: Kunstkammer de Frans Franken, o Jovem (princípios do séc. XVII)  
(State University of New York. College at Oneonta.

[http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH200/francken\\_artroom.jpg](http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH200/francken_artroom.jpg)

Os gabinetes geralmente eram pequenos conjuntos de peças agrupadas num espaço que permitia a presença de poucas pessoas ao mesmo tempo. O gabinete de curiosidades de Frans Franken (fig. 1) é emblemático deste tipo de exposição. Diversas telas de paisagens, retratos e cenas estão agrupadas mais pelo tamanho do que por qualquer outro critério e são entremeadas por animais embalsamados. Na mesa, abaixo das telas, esculturas, conchas, pequenos desenhos ou gravuras, moedas, potes, animais, lâmpada de óleo, taça, cadeado e inúmeros outros objetos estão dispostos de forma aparentemente caótica. Para Hooper-Greenhill, as exposições deste tipo devem ser denominadas “Gabinetes do Mundo” e não de curiosidades e o caos aparente apenas

<sup>23</sup> Disponível em: [http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole\\_chiave/schede/gioviopaolo.htm](http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole_chiave/schede/gioviopaolo.htm). Consultado em julho de 2006. Tradução livre.

revela a falta das chaves de interpretação da cultura e das intenções de seus criadores. Para esta autora a intenção desses gabinetes era a de expressar um tipo de *universalidade* – mas que está longe da acepção que este termo tem hoje –, ser um mostuário das coisas do mundo, uma cosmologia ou uma cosmogonia. Buscava-se, nas relações de semelhança e de parentesco, a revelação da ordem do mundo. O gabinete do mundo é o “teatro da vida ou o espelho do mundo” (FOUCAULT, 1966: 34).



Figura 3: Museum of Ferrante Imperato (Nápoles, 1599)  
(Texas AM University. <http://wfscnet.tamu.edu/courses/wfsc421/lecture02/sld022.htm>)

As grandes navegações e as descobertas do século XVI acabam gerando uma variação destes gabinetes que passam a abrigar os animais e objetos exóticos ao lado de artefatos feitos pelo homem: as *naturalia* e as *artificialia*. No Ferrante Imperato's Museum, em Nápoles, por exemplo (fig.2), convivem animais de várias espécies ao lado de objetos e livros. Os gabinetes não eram homogêneos, não seguiam um mesmo padrão, seja nos tipos de objetos colecionados, seja nos propósitos que moviam o

coleccionador.

Ulisse Aldrovandi<sup>24</sup> é um cientista que cria, em Bolonha, um gabinete de caráter enciclopédico, composto por uma de ampla coleção de objetos e cerca de 4.554 desenhos (MAURIÈS, 2002: 149). Os desenhos tinham a função de substituir os espécimes naturais que ele não conseguia obter. Sua coleção era exclusivamente de animais e objetos da natureza, embora nessa categoria também incluísse os monstros e criaturas de existência duvidosa. Seu gabinete era um instrumento de observação e classificação, independente da nacionalidade dos objetos. Para Aldrovandi, colecionar, observar e comparar eram os princípios que norteavam seu trabalho (IDEM : 150). Na época de sua morte o gabinete possuía 8 mil desenhos e 11 mil animais e objetos da natureza.<sup>25</sup>

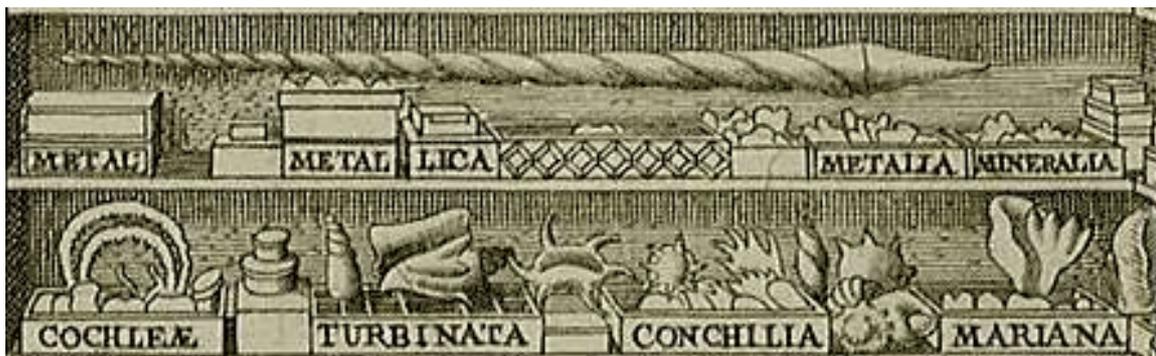


Figura 5: Detalhe da ilustrações do *Museum Wormianum* (1655)  
(Kongens Kunstkammer. The King's Kunstkammer. Dinamarca.  
[http://www.kunstkammer.dk/H\\_R/H\\_R\\_UK/GBWorm.shtml](http://www.kunstkammer.dk/H_R/H_R_UK/GBWorm.shtml))

A coleção, seja ela na forma de uma bibliografia ou dos gabinetes, utiliza a catalogação e a classificação como uma forma de relacionamento do homem com o mundo, e expressa a *epistème* de uma época. No período abordado (do século XV ao XVII), o conhecimento, longe de ser um tipo de magia ou superstição (como é vista hoje a alquimia, por exemplo) é visto como *divinatio* (adivinhação). As figuras da natureza

<sup>24</sup> Ulisse Aldrovandi (1522-1605) foi professor de Filosofia e História Natural na Universidade de Bolonha, além de diretor do 'museu' de Botânica da mesma cidade (MAURIÈS, 2002: 150)

<sup>25</sup> Um dado curioso é que o gabinete era aberto aos estudiosos e interessados e tornou-se um dos mais populares de Bolonha. Aldrovandi cria então um Catálogo dos visitantes, categorizando-os pela origem geográfica ou social (MAURIÈS, 2002: 159).

leitura das marcas nelas colocadas. A *hermenêutica da semelhança* e a *semiologia das marcas*<sup>26</sup> se sobrepõem sem coincidir, e “a ‘natureza’ está inserida na fina espessura que mantém uma sobre a outra (...) Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e que, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas” (FOUCAULT, 1966: 51, 54). As coleções dos *gabinetes do mundo* do século XVI e meados do século XVII se organizam segundo tais princípios, e a natureza é vista como um todo articulado e contínuo, que estabelece relações através da semelhança, indo dos homens às coisas, das plantas às estrelas. Nesse período (século XVI), a linguagem não reflete o saber como um elemento neutro e artificial e o encadeamento das palavras ou a disposição dos objetos no espaço procuram expressar a ordem ou mesmo reconstituir o mundo. Assim é estruturado o *gabinete do mundo*. A natureza é um “tecido inextrincável e perfeitamente unitário das coisas” e a separação entre a *observação*, o *documento* e a *fábula* ainda não existe. E isto se dá porque os signos fazem parte das coisas (FOUCAULT, 1966: 63-174). Os conhecimentos são balizados pelo conceito da semelhança, e assim são pensadas “as relações entre seres que constituem toda a realidade, motivo pelo qual, ciências como a medicina e a astronomia, disciplinas como a retórica e a história, teorias sobre a natureza humana, a sociedade, a política e a teologia empregam conceitos como os de simpatia e antipatia (...), de imitação ou emulação (...) a semelhança define um certo tipo de saber e um certo tipo de poder” (CHAUÍ, 1985:63-64).

Aldrovandi, em suas obras sobre os animais, descrevia sua anatomia, maneiras de os capturar, seu habitat, sua alimentação, usos medicinais, vozes e todas as referências a eles feitos na arquitetura, nas lendas ou na culinária. É só mais adiante, principalmente com Lineu, que uma ordem descritiva ‘científica’ ocupará o lugar da ‘história’ (FOUCAULT, 1966: 175) e o animal “surge-nos como nu” (Idem, *ibidem*). A ordenação

---

<sup>26</sup> “Denominemos hermenêutica o conjunto dos conhecimentos e das técnicas que permitem fazer falar os signos e descobrir o seu sentido; chamemos semiologia ao conjunto dos conhecimentos e das técnicas que permite distinguir onde se encontram os signos, definir o que os institui como signos, conhecer os seus limites e as leis de suas conexões” (FOUCAULT, 1966: 50)

das informações pertinentes, na História natural, deve conter: “nome, teoria, gênero, espécie, atributos, usos e *Litteraria*” (idem, ibidem).

## 1.2 Bacon, Descartes e a ruptura racionalista

O início de mudança, ainda hesitante, que se percebe no pensamento de Quiccheberg só vai afirmar-se com as idéias de Francis Bacon (1521-1626) e sobretudo com Descartes (1596-1650). O conceito de semelhança começa a ruir: uma outra forma de pensar e uma nova sensibilidade emergem e a hierarquia *analógica* é aos poucos substituída pela hierarquia *analítica*. As primeiras críticas às concepções de semelhança partem de Francis Bacon, porém, para Foucault, trata-se ainda do pensamento do século XVI questionando alguns aspectos e afastando-se lentamente de suas concepções mais profundas (FOUCAULT, 1966: 78). O projeto da Grande Instauração (*Instauratio Magna*, 1620) compreendia seis princípios<sup>27</sup>, sendo um deles a classificação completa das ciências existentes, baseada nas três faculdades do espírito: memória, imaginação e razão. Esta obra monumental – uma espécie de enciclopédia universal - deveria ser coletiva e concretizada de forma progressiva pelos sábios de todas as épocas e lugares: "não se pense porém que esta minha Instauratio é algo de infinito e para além dos poderes do homem. (...) se não é possível completar o trabalho numa geração, há que fazer de maneira a que essa tarefa possa ir passando de geração em geração" (Prefácio da Instauratio Magna, ed. Spedding, IV: 21, citado por POMBO, 2002a).

Para melhor compreender o momento, é importante verificar que o projeto de Bacon pretendia uma reforma do conhecimento humano por meio do "verdadeiro e extraordinário progresso do saber". Ele acreditava que com o desenvolvimento e o

---

<sup>27</sup> *Primeira*: classificação completa das ciências existentes; *Segunda*: a apresentação dos princípios de um novo método para conduzir a busca da verdade; *Terceira*: a coleta de dados empíricos; *Quarta*: uma série de exemplos de aplicação do método; *Quinta*: uma lista de generalizações de suficiente interesse para mostrar o avanço permitido pelo novo método; *Sexta*: a nova filosofia que iria apresentar o resultado final, organizado num sistema completo de axiomas. " (ANDRADE, 1979: XI-XII).

progresso das ciências e suas aplicações práticas se conquistaria o poder sobre a natureza e dessa forma a humanidade atingiria o bem estar. "Saber é poder" é a divisa máxima de Bacon. No *Novum Organum* (em contraposição ao *Organum* de Aristóteles), Bacon expressará entusiasmo pela técnica, afirmando que as descobertas da pólvora, da imprensa e da agulha de marear (bússola) "mudaram o aspecto das coisas em todo o mundo" (ANDRADE, 1979: XI-XII).

Com Descartes, os questionamentos às concepções anteriores ganham corpo: ele não recusa as concepções de semelhança mas institui novos parâmetros para o ato de comparação em que a semelhança passa a ter como critério a comparação, e esta se dará pela medida e pela ordem. Comparar duas grandezas é submetê-las a uma medida comum a elas, o que permite a análise em termos de igualdade e diferença. Já a ordem das coisas é uma operação que não depende de medidas, mas sim da descoberta das mais simples e em seguida da que estiver mais próxima, numa sucessão que estabelece graus de diferença. Esta sucessão forma as séries. No entanto, mesmo as comparações por medidas podem ser organizadas em ordens – crescentes, decrescentes ou outras: "dispor-se segundo uma ordem tal que a dificuldade que pertencia ao conhecimento da medida acaba por depender unicamente da consideração de ordem" (FOUCAULT, 1966: 80, citando Descartes, *Regulae*, XXXIV, p. 182). Isto é o método: "reduzir toda a medida (toda a determinação pela igualdade e a própria igualdade) a uma série que, partindo do simples, faça aparecer as diferenças como graus de complexidade" (FOUCAULT, 1966: 80). Discernir é conhecer, é estabelecer identidades e diferenças. A comparação não mais procura a revelação da ordem do mundo pois agora ela pertence à categoria do pensamento e o limite do saber. A linguagem pode "representar todas as representações" e assim torna-se um elemento universal e, procura-se uma linguagem que consiga, com suas palavras, expressar a totalidade do mundo "e, inversamente, o mundo como totalidade do representável, deve tornar-se, no seu conjunto, uma enciclopédia" (FOUCAULT, 1966: 120). Esta procura pela enciclopédia composta de

palavras e que tem como objetivo abarcar o conhecimento e as coisas, tem o seu momento mais interessante com a Enciclopédia de Diderot e D'Alembert.

A separação entre o olhar e o mundo se aprofunda ocorrendo uma

“cisão entre o olhar do corpo (sensível) e o olhar do espírito (inteligível) (...) O que o olho vê são as idéias e conceitos que remetem a um sujeito e a modelos de conhecimento. Esta separação entre sujeito e objeto será o ponto de ruptura que irá revelar o pensamento da modernidade. O que é a *Dióptrica* senão o breviário de um pensamento que não acredita mais que a nossa visão está destinada ao conhecimento do visível e decide reconstruí-lo, fazendo-a funcionar através dos modelos físico-matemáticos da luz e da fisiologia da visão baseados nos princípios da geometria e da mecânica nascentes?” (PARENTE, 1993: 12).

O Renascimento é o início da corrosão das bases sobre as quais se assentava o mundo medieval e funda-se na redescoberta das culturas grega e romana como ponto de partida para a construção de uma nova ordem. A afirmação de Bernard de Chartres para definir sua época é bastante ilustrativa: “anões sentados nos ombros de gigantes” (CAVALCANTE, 2002: 4). As sociedades do passado são verdadeiros gigantes, mas a do presente está em seus ombros e portanto acima dela e “enxerga mais longe” (Idem, *ibidem*). Nesse processo há uma tríplice substituição: “do teocentrismo medieval pelo ponto de vista humano; do problema metafísico pelo problema moral; e do problema da salvação pelo ponto de vista da ação” (CAVALCANTE, 2002: ix). O processo de dessacralização e *desencantamento do mundo* (idem, *ibidem*) ganha impulso com as grandes navegações e suas descobertas. O novo mundo e suas civilizações “primitivas”, a lenta percepção de um mundo físico finito e passível de dominação, trazem a ação para um primeiro plano. Os Gabinetes do início do Renascimento não são idênticos àqueles do século XVIII. Eles acompanham e expressam as mudanças nas diferentes formas de organização por que passam, nos critérios para a formação dos acervos de objetos e também na função social que desempenham. Se no início eles eram vistos como verdadeiros tesouros particulares de príncipes e reis, aos poucos eles se tornam locais de estudo e pesquisa. Esta passagem é gradual e somente tomará forma no século XVIII, com o Iluminismo.



### 1.3 Os “museus de papel”

O museu sem edifícios e sem acervos de objetos não é uma novidade do século XX. Em 1536 Paolo Giovio<sup>28</sup> inicia a construção, em Como, de uma *villa*, que denominou *Museo*, destinado a abrigar retratos de homens ilustres. O Museo de Como não fugia muito de outras coleções de príncipes e nobres. O diferencial de Giovio foi criar livros que eram verdadeiros ‘catálogos’ a partir do acervo de retratos do *Museo*, chamados genericamente de “*Elogi*”. O primeiro “*Elogi*”<sup>29</sup> contém uma descrição do Museu de Como e a ilustração das quatro classes em que se dividia a pinacoteca. A primeira classe, iniciada em 1546, era composta dos retratos daqueles que deixaram obras significativas

<sup>28</sup> Paolo Giovio (1486-1552) era um personagem erudito. Médico e escritor foi um típico homem do Renascimento. Estudou em Pádua e exerceu a profissão em Como, Milão e Roma, a serviço de Giulio II, Leone X e Clemente VII. Trabalhou para Ippolito de Médici, período em que viaja pela Itália e exterior. Abandona Roma em 1549 e morre em 1552. (PIGNATTI Disponível em [http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole\\_chiave/schede/gioviopaolo.htm](http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole_chiave/schede/gioviopaolo.htm). Consultado em julho de 2006. Tradução livre.

<sup>29</sup> *Elogia veris clarorum imaginibus apposita quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur*. Venezia, M. Tramezzino, 1546: "Elogi aggiunti alle vere immagini di uomini illustri che sivedono nel Museo di Giovio a Como. (PIGNATTI. Disponível em: [http://www.italica.rai.it/rinascimento/cento\\_opere/giovio\\_elogia.htm](http://www.italica.rai.it/rinascimento/cento_opere/giovio_elogia.htm))

para a posteridade, colocados em ordem cronológica. A segunda classe era de pessoas ilustres ainda vivas, a terceira mostrava os artistas, e a quarta, os pontífices e militares.

Cassiano dal Pozzo<sup>30</sup> cria o Museu Cartáceo composto por “mais de sete mil aquarelas, desenhos e gravuras reunidos durante a primeira metade do século XVII” (DELOCHE, 2002: 149). Essa coleção distribuía em categorias as imagens, acompanhadas de datas e outras informações sobre os animais, objetos e obras. Cassiano dal Pozzo participa *da Accademia dei Lincei*<sup>31</sup> e mantém estreito contato com os artistas e cientistas de sua época, inclusive com Galileu, de quem era amigo. Acompanha de perto as novas descobertas científicas, registra e documenta cuidadosamente e com rigor, tanto os monumentos de arte antiga, os objetos arqueológicos, espécimes da botânica, ornitologia ou da zoologia (*The paper museum of Cassiano dal Pozzo*, s/d). O Museu Cartáceo atingirá mais de 30 volumes e, a rigor, não é um ‘museu’ e nem apenas um catálogo de objetos e espécimes, mas uma enciclopédia visual do conhecimento de uma época. Possui preocupação científica ao identificar espécimes, descrevê-los e reproduzir suas imagens. Mas não deixa de ser também uma coleção de magníficas aquarelas e gravuras.

Ainda no século XVII, Michel de Marolles<sup>32</sup>, abade de Villedieu, cria um Gabinete de gravuras com cento e vinte mil peças. Comprado por Colbert, a coleção passa a integrar a Biblioteca Real, hoje a Biblioteca Nacional da França. Ao longo dos anos o acervo iniciado por Michel de Marolles incorpora inúmeras outras coleções e hoje é o *Le*

---

<sup>30</sup> Cassiano dal Pozzo (1588-1657) nasceu em Turim e estudou em Pisa. É um típico erudito de sua época: além de médico era alquimista, literato, arqueólogo e botânico. Em 1612 instala-se em Roma, e, a partir de 1623, ocupa o cargo de secretário do cardeal Francesco Bamberini. (DELOCHE, 2002: 149). Mecenas, adota inúmeros artistas, entre os quais Caravaggio (F. Haskell, *Mecenati e pittori*, Firenze, 1966, p. 167.: <http://www.lincci-celebrazioni.it/idal-pozzo.html>)

<sup>31</sup> A *Accademia dei Lincei* foi fundada em 1603 pelo príncipe Federico Cesi (1586-1630) e é considerada a primeira sociedade científica moderna. Seu objeto de estudo eram as Ciências naturais.(*Accademia dei Lincei*. Disponível em: <http://www.lincci.it/informazioni/index.php>. Consultado em julho de 2006.)

<sup>32</sup> Michel de Marolles nasceu em 22 de julho de 1600 no castelo de Marolles, em Touraine. Morre em 6 de março de 1681 em Paris. Em 1626 torna-se abade de Villedieu em Touraine. Publica obras sobre genealogia das famílias nobres de Touraine e poesias. Em 1644, inicia sua coleção de gravuras. *Éditions en ligne de l'École des Chartes*. Consultado em junho de 2006. Disponível em: <http://elec.enc.sorbonne.fr/cataloguevente/notice89.php> .

département des Estampes et de la photographie da Biblioteca Nacional da França  
(BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA, 1999B))<sup>33</sup>



*Figura 7: EUROPEAN OR GREAT WHITE PELICAN (Pelecanus onocrotalus) VINCENZO LEONARDI (ACTIVE 1621-46) "The lower part of the beak to which was attached the pouch or crop was a beautiful indigo colour, which, however, is somewhat less vivid in this drawing; the upper part was so beautiful that it was wonderful to see because the colours were in waves or bands, flowing into each other: flesh pink, yellow and an azure blue which was almost a pale indigo."* Cassiano's interest in the internal structure of the bird led him to note the existence of what he described as the 'forked organ of the throat' (ie. the syrinx).  
(Henrietta McBurney, The paper Museum of Cassino dal Pozzo:  
<http://www2.sas.ac.uk/warburg/pozzo/pelican.html>)

## 2. Iluminismo: o museu como depositário do patrimônio público

---

As idéias de Bacon, Descartes e Leibniz trazem profundas mudanças nos modos de pensar e inauguram as ciências modernas. Cientistas vinculados à 'História Natural', como Lineu e Buffon, trabalham em novas classificações a partir das formas de ver o mundo que se impõem no século XVIII. No entanto não iremos encontrar esse novo

---

<sup>33</sup> *Le département des Estampes et de la photographie da Bibliothèque nationale de France.* Consultado em junho de 2006. Disponível em: [http://www.bnf.fr/pages/collections/coll\\_est.htm](http://www.bnf.fr/pages/collections/coll_est.htm)

modo de pensar na maioria dos gabinetes do século XVIII, mas somente naqueles que se aproximam da História Natural.

Lineu e Buffon<sup>34</sup>, cada qual seguindo um caminho, propõem e discutem uma classificação das espécies. Lineu, estudioso da botânica cria uma classificação das às espécies por meio de uma ordem e uma linguagem. No livro *Species Plantarum* (1753), Seu sistema de classificação universal baseia-se na descrição dos órgãos de reprodução dos vegetais e uma nomenclatura binomial, na qual cada unidade é designada por dois nomes: um nome do gênero (comum às espécies vizinhas) seguido de um nome da espécie (específico e diferente para cada espécie do grupo). Cria também as grandes categorias que denominou Reino animal e Reino vegetal (INFO SCIENCE). O sistema de Lineu adota como referência para a classificação os órgãos de reprodução das plantas, desprezando seus outros elementos (folhas, caule, raízes). Dessa forma Lineu calcula que poderia ter 5776 configurações para definir os gêneros. Dessa forma todo o reino vegetal ou animal pode ser “quadriculado” (FOUCAULT, 1966: 190), isto é, “uma espécie, sem ter que ser descrita, poderá ser designada com maior exatidão pelos nomes dos diferentes conjuntos nos quais foi encaixada” (Idem: 191).

Lineu é contestado por Buffon que considerava um erro procurar um sistema de classificação fundado nas idéias de classe, gênero e espécie. Para ele era impossível existir um método perfeito para toda a história natural, e mesmo para apenas um e seus ramos. Para que isso fosse possível seria necessário dividir o ‘todo’ em diferentes classes, que por sua vez seriam subdivididas em gêneros, e depois em espécies, numa ordem “na qual entra necessariamente o arbitrário” (Buffon, citado por POMBO, 2002b: 8-9). Porém, continua Buffon, a natureza não é estática e caminha por “gradações

<sup>34</sup> Carl Von Linné ou Carolus Linnaeus, vulgarmente conhecido por **Lineu**, foi um médico e botânico sueco do século (1707-1778). Classificou uma enorme variedade de seres vivos, sendo frequentemente considerado o pai da taxonomia moderna. Georges-Louis Leclerc, conde de **Buffon**, é também um naturalista francês. Nasceu em 1707 e morreu em 1788. Ingressou na Academia de Ciências em 1739, e no mesmo ano é nomeado intendente do Jardim do Rei, em Paris. Converte este jardim num verdadeiro centro de formação e investigação. Escreva a monumental *Histoire Naturelle*, em 44 volumes publicados entre 1749 e 1804. (INFO SCIENCE Disponível em: <http://www.infoscience.fr/histoire/biograph/biograph.php3?Ref=42>. Consultado em julho de 2006. Tradução livre.)

desconhecidas” (Idem, ibidem), o que impossibilita estas divisões em classes e gêneros. Ela muitas vezes passa “de um gênero a outro, por *nuances imperceptíveis*, de tal forma que se encontra, um grande número de espécies intermédias e de meios-objects que não sabemos onde colocar e que perturbam necessariamente o projecto de um sistema geral” (Buffon, citado por POMBO, 2002b: 8-9. Grifados por Pombo).

A divergência pode ser melhor explicada pelos pontos de onde cada um parte: Lineu era *fixista* e via a natureza como um todo coeso e estável e não admitia as variações das espécies, ao passo que Buffon, *evolucionista*, partia das formas dos indivíduos, dos seus comportamentos, mobilidade e distribuição (Idem, ibidem). Buffon coloca o homem no centro e só admite uma classificação a partir dele (homem) pois se trata de “julgar os objects da história natural pela relações que eles têm com o homem” (Idem, ibidem).

Foucault vê esta divergência entre Lineu e Buffon como sendo a diferença entre o uso de dois caminhos para resolver um mesmo problema: o primeiro utiliza um *sistema*<sup>35</sup> e o segundo, um *método*<sup>36</sup>, ambos dentro de um mesmo paradigma epistemológico. No saber clássico todo o conhecimento adquirido pelos indivíduos só existe num “quadro contínuo, ordenado e universal de todas as diferenças possíveis” (FOUCAULT, 1966: 194-195).

---

<sup>35</sup> Foucault define o termo *sistema* como um conjunto limitado de traços a partir da escolha de uma estrutura privilegiada que será o lugar das identidades e das diferenças pertinentes, cujas constantes e variações se estudarão em todos os indivíduos que se apresentarem. O caráter do sistema é escolhido em função, não de sua importância, mas “em razão de sua eficiência combinatória”. Se a estrutura escolhida possui muitas variáveis, as diferenças serão em grande número e cada indivíduo será ele próprio. Se, ao contrário ela tiver poucas variáveis, serão poucas as diferenças encontradas e os indivíduos serão agrupados em massas compactas. Escolhem-se as variáveis em função da granularidade que se pretenda. (FOUCAULT, 1966: 186-196)

<sup>36</sup> O método, para Foucault, ao contrário do sistema, não parte da totalidade para o “recorte dos elementos”, mas consiste em deduzi-los progressivamente a partir da descrição exhaustiva de um primeiro exemplar. O exemplar seguinte deve ser descrito tão completamente como o primeiro, porém, “o que foi mencionado na primeira descrição não pode ser repetido na segunda. Só serão mencionadas as diferenças”. As primeiras descrições, acrescidas das diferenças encontradas nas demais, formarão o “quadro geral dos parentescos”. O método não exclui as grandes famílias, os gêneros e as espécies, mas elas irão se constituindo ao longo do percurso, pelas diferenças que se encontrarão. Como se pode ver, o método é um só, enquanto os sistemas podem ser muitos (FOUCAULT, 1996, p.186-196).

A nova ordem estabelece um distanciamento das palavras e das coisas, em que os objetos não mais escondem uma verdade a ser desvendada. A observação, o documento e a fábula separam-se e a linguagem desprende-se do objeto que já não mais fala por si mesmo mas através da intermediação da linguagem que se torna uma forma de organização das coisas. Nesses espaços a classificação se faz pelo visível, pela anatomia e nomear equivale a conhecer. (FOUCAULT, 1996: 9,182). As classificações dos seres procuram traduzir o mundo a partir da observação, excluindo as palavras que neles se entrelaçavam e recuperando assim o ser vivo, sua anatomia, forma e costumes. O visível ocupa o lugar privilegiado para a descrição e para a classificação dos seres, e opera a partir de quatro variáveis que constituem sua estrutura: *forma* dos elementos, *quantidade* de elementos, sua *distribuição* no espaço e *grandeza* relativa. Os objetos são agrupados a partir de uma ordem, de identidades e graus de diferenciação, e não mais pela *semelhança*, *parentesco*, *atração* ou uma *natureza secretamente partilhada*. É o momento de “discernir, estabelecer as identidades, e a seguir todos os graus de diferenciação” (FOUCAULT, 1996, p.82). O texto já não mais faz parte dos signos e das “formas da verdade” e a linguagem deixa de ser uma ‘coisa da natureza’ cujas marcas estão impressas nas coisas desde o princípio dos tempos. A verdade manifesta-se pela percepção e as palavras devem traduzi-la. “A linguagem retira-se do meio dos seres para entrar na sua era de transparência e de neutralidade” (FOUCAULT, 1966: 83, 109).

Os gabinetes ainda se filiam às concepções de Camillo, como locais que se constituíam em espaços de memória enciclopédica ou de discussão. Na Enciclopédia, já em meados do século XVIII encontramos o verbete *musée* que remete ao *Cabinet d’Histoire Naturelle*<sup>37</sup>, definido como “um resumo de toda a natureza”<sup>38</sup> (ENCYCLOPÉDIE: 1751; Cabinet: 2:489), embora neste mesmo verbete se defenda os princípios de organização

---

<sup>37</sup> O termo *Musée*, na acepção que nos interessa, é assim definido na Enciclopédia: “Le mot de *musée* a reçu depuis un sens plus étendu, & on l’applique aujourd’hui à tout endroit où sont renfermées des choses qui ont un rapport immédiat aux arts & aux muses. Voyez Cabinet.” (ENCYCLOPÉDIE: 1751)

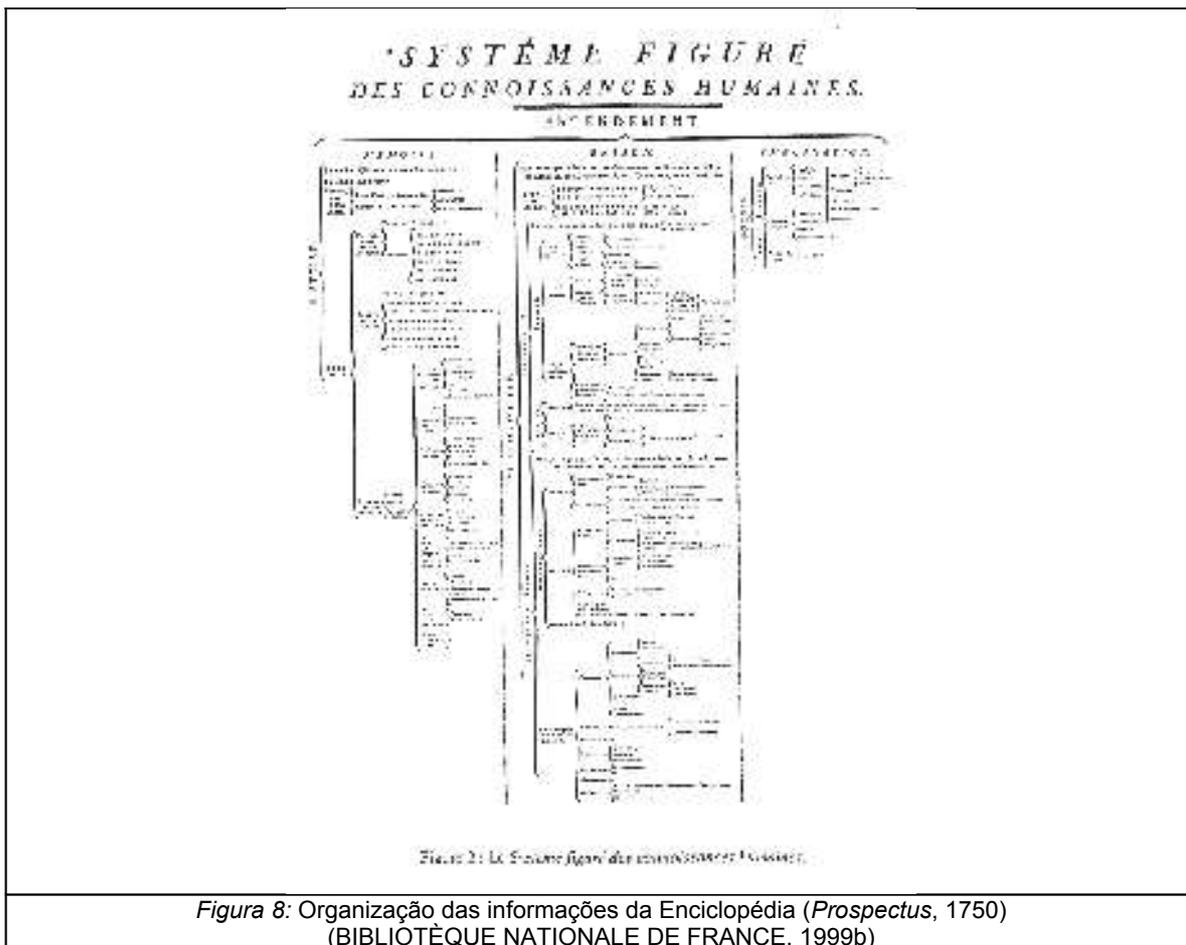
<sup>38</sup> Tradução livre.

dos objetos segundo critérios que facilitem o aprendizado. Esta ordem irá distribuir os objetos em classes, gêneros e espécies, separando portanto os animais, os vegetais e os minerais. A Enciclopédia de Diderot e D'Alembert terá um papel fundamental na aplicação das novas idéias ao criar uma verdadeira rede de informações por meio de 'reenvios' – ou *links* – entre os verbetes, complementados por gravuras, numa verdadeira exposição sobre a técnica da época.

## **2.1 A Enciclopédia de Diderot e D'Alembert**

A Enciclopédia (*l'Encyclopédie*) foi um empreendimento de enormes dimensões e de grande importância política e cultural realizado no reinado de Luis XV. Enquanto os dicionários da época limitavam-se a uma disciplina ou assunto, a Enciclopédia se propõe a ser um repositório fartamente ilustrado, criando uma verdadeira rede de todos os campos de conhecimento. Seus verbetes são verdadeiros artigos, alguns teóricos, outros técnicos, que no conjunto expressam o pensamento burguês da época e defende seus valores: o trabalho, o progresso e a liberdade.

Iniciada em 1746 e liderada por Diderot e D'Alembert, o projeto inicial descrito no *Prospectus* previa 8 volumes de artigos e 2 de pranchas, que seriam lançados de julho de 1751 a julho de 1754. Ao final foram mais de 20 anos de trabalho envolvendo cerca de 200 colaboradores que escreveram mais de 60 mil artigos distribuídos em 28 volumes (BIBLIOTÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 1999b).



Em 1750 Diderot escreve o *Prospectus*, destinado a explicar o projeto e angariar fundos para sua continuidade. O primeiro volume é lançado em 1751 acompanhado pelo *Discours préliminaire*, redigido por D'Alembert. A Enciclopédia encontrou grande oposição entre os religiosos e parte da nobreza. Em meio a crises periódicas e críticas ácidas, os volumes vão sendo publicados: em 1753, o volume III e o VII em 1757. Em 1759 as vendas são proibidas e somente são retomadas em 1762 após a supressão de alguns pontos polêmicos realizados pela editora sem o consentimento dos autores. Inconformado mas também consciente da impossibilidade de se reimprimir todos os volumes censurados, Diderot retoma seu trabalho. São publicados os volumes VIII a XV juntamente com os primeiros de gravuras. Os últimos volumes saem em 1772.

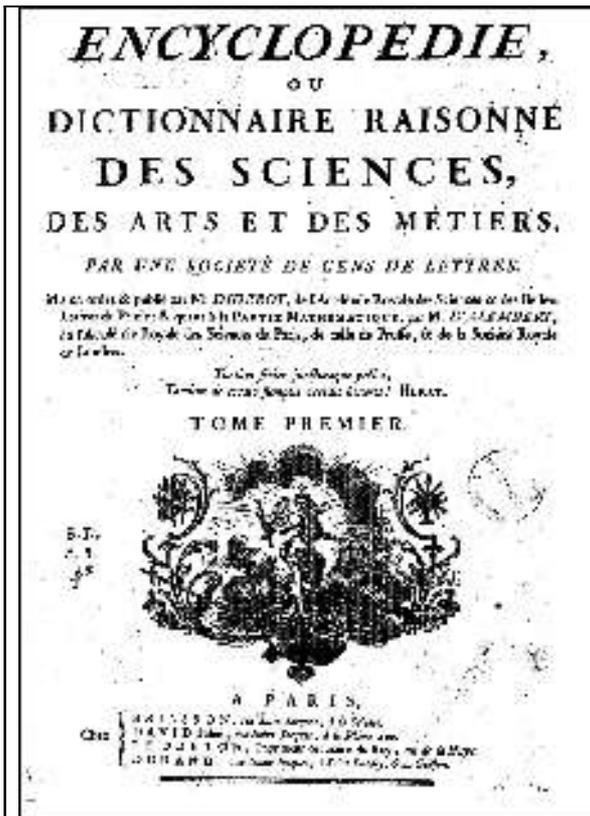


Figura 9: Página de rosto do vol I da *Encyclopédie*



Figura 10: Página inicial do *Discours Préliminaire*, de d'Alembert

(BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE: 1999b)

D'Alembert diz, no *Discours Préliminaire d'Encyclopédie*, que o primeiro passo para se criar uma enciclopédia é formar uma “árvore genealógica de todas as ciências e de todas as artes”, que mostraria a origem de cada ramo de conhecimento e suas ligações, e que permitiria estabelecer relações entre os diferentes assuntos. Uma árvore do conhecimento<sup>39</sup> pode ser construída de diversas maneiras, “seja relacionando às

<sup>39</sup> As principais ‘árvores do conhecimento’ anteriores ao Renascimento são: “**Árvore de Porfírio (Arbor Porphyriana)**. Dá-se este nome ao quadro em que se apresenta a relação de subordinação (somente lógica, segundo uns; lógica e ontológica, segundo outros) da substância considerada como gênero supremo aos gêneros e espécies inferiores até chegar ao indivíduo. Porfírio trata deste assunto no capítulo da *Isagoge* sobre a espécie. Diz nele que “em cada categoria há certos termos que são os gêneros mais gerais; outros que são as espécies mais especiais; e outros que são os intermediários entre os gêneros mais gerais e as espécies especialíssimas” (ínfimas). O termo mais geral é definido como aquele acima do qual não pode haver outro gênero mais elevado; o mais especial é aquele abaixo do qual não pode haver outra espécie subordinada; os termos intermediários são os que estão situados entre ambos e são, ao mesmo tempo, gêneros e espécies. Tomando como exemplo uma única categoria – a substância – Porfírio mostra quais são os gêneros e espécies intermediários e, por fim, os indivíduos – ou exemplos de indivíduos” (MORA, 1998: 51-52).

b) a ‘árvore do conhecimento’ de **Ramon Lull (1295)** composta de nove princípios divinos ou absolutos que estruturam a realidade e nove princípios lógicos ou relativos que estruturam o

diversas faculdades de nossa alma os diversos conhecimentos, seja relacionando-os aos seres que eles têm por objeto. (...) Teremos, ao final deste projeto, esta árvore do conhecimento humano, com o encadeamento das idéias que iremos tomar nesta vasta operação. Se tivermos sucesso, teremos uma obrigação principalmente com o chanceler Bacon, que fez um plano de um dicionário universal das ciências e das artes num tempo no qual não havia, por assim dizer, nem ciências e nem artes” (D’ALEMBERT, 1751).

A organização da *Enciclopédia* é pensada em duas ordens: uma ordem enciclopédica e uma ordem alfabética. No *Discours Préliminaire d’Encyclopédie* (D’ALEMBERT, 1751), d’Alembert mostra claramente quais os objetivos que tem em mente:

”A obra que iniciamos (e que desejamos terminar) tem dois objetivos: como *enciclopédia* ela deve expor, na medida do possível, a ordem e o encadeamento dos conhecimentos humanos; como *dicionário ‘raisonné’* das ciências, das artes e dos ofícios, ela deve conter, sobre cada ciência e cada arte, seja liberal ou mecânica, os princípios gerais que estão em sua base, e os detalhes mais essenciais que formam seu corpo e substância” (D’ALEMBERT, 1751).

Nos artigos destaca-se o nome da ciência a que eles pertencem, a posição desta ciência na árvore, a ligação – indicada por *reenvios* - desses artigos com outros da mesma ciência ou com uma ciência diferente por meios dos termos técnicos, devidamente explicados e em ordem alfabética. A ordem enciclopédica não significa que todas as ciências (os ramos) se relacionem e se liguem entre si, mas sim através do tronco da árvore. Assim, ao estabelecerem estas ligações (reenvios ou remissivas), criam-se caminhos ou rotas de viagem que remetem à ordem enciclopédica. São caminhos sugeridos mas cabe ao leitor percorrê-los da maneira que melhor lhe convier, como um verdadeiro hipertexto. “Este sistema”, escreve d’Alembert, “define relações de dependência e de vizinhança entre os saberes”, os quais podem ser reduzidos a três grandes tópicos: as ciências, as artes liberais e as artes mecânicas D’ALEMBERT,

---

conhecimento. A árvore das ciências mostra os princípios organizadores do pensamento de Ramon Lull e é composta de 18 raízes, divididos em dois grupos: - **de um lado** os nove princípios divinos ou “princípios absolutos”, que estruturam o real: bondade, grandeza, eternidade, poder, sabedoria, vontade, virtude, verdade e glória; - **de outro lado** os nove princípios lógicos ou “princípios relativos”, que estruturam o conhecimento: diferença, concordância e discordância, começo, meio e fim, superioridade, igualdade e inferioridade (Eco, 2001: 94)

1751). Já no *Prospectus* Diderot escrevia que “É de nossas faculdades que deduzimos os conhecimentos; a história nos vem da memória; a filosofia, da razão; e a poesia, da imaginação”, citando as três grandes categorias baconianas. “Logo vemos nossos conhecimentos descolarem uns dos outros; a história se divide em eclesiástica, civil, natural literária, etc. A filosofia, em ciência de Deus, do homem, da natureza, etc. A poesia, em narrativa, dramática, alegórica, etc. Então, teologia, história natural, física, metafísica, matemática, etc.; meteorologia, hidrologia, etc.; mecânica, astronomia, ótica, etc.; numa palavra, uma quantidade inumerável de ramos, onde *a ciência dos axiomas ou das proposições evidentes por si mesmas* deve ser vista, na ordem sintética, como o tronco principal” (DIDEROT, 1750).

O trabalho de pesquisa das técnicas desenvolvido pela Enciclopédia envolvia diversas fases: a primeira delas era ouvir os trabalhadores, ir às suas oficinas, interrogá-los, escrever o que eles dizem. As dificuldades não são pequenas: para se ter uma descrição precisa das tarefas é preciso aprender como elas são feitas. O segundo passo é o de fazer um inventário *terminológico* por meio da coleta dos termos próprios aos profissionais, da criação de quadros e definição dos termos. Diderot mostra que tem plena consciência de que para compreender um trabalho é indispensável que se conheça os termos técnicos utilizados, que se domine o vocabulário da especialidade. No entanto muitos dos termos empregados pelos trabalhadores não fazem parte dos manuais ou dicionários e são enriquecidos todos os dias e podem variar de uma oficina para outra. O terceiro passo do processo de pesquisa das técnicas é cotejar os textos e a fala dos trabalhadores por meio de conversas procurando esclarecer pontos obscuros ou pouco fiéis. (DIDEROT, 1750). Só assim é possível esclarecer pontos obscuros e tentar penetrar nos segredos guardados pelos profissionais de cada setor de atividade.



Figura 12: Pranchas da Enciclopédia: a fabricação de Fontes de água e os tipos de penas para escrever. (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE: 1999b)

As imagens, na forma de gravuras, têm uma grande importância na *Enciclopédia* ao ilustrar de forma simples inúmeros objetos e atividades: “Tudo pode ser olhado, aberto, mostrado, exposto à luz clara da razão: o interior das fábricas, dos ateliês, as práticas milenares dos trabalhos agrícolas, artesanais e manufactureiros, as profundidades geológicas da terra, das minas, das vísceras, das máquinas, dos relógios, dos utensílios quotidianos” (POMBO, 2002c). Mais do que isto, as pranchas de ilustração se comparam às exposições: “é preciso ir às pranchas da Enciclopédia (...) como se vai hoje às exposições de Bruxelas ou de Nova York” (BARTHES, 2004 :105). Barthes vai mais longe ao afirmar que esta valorização do objeto vem de uma necessidade ou vontade de fazer inventários “mas o inventário não é uma idéia neutra: recensar não é somente verificar, como à primeira vista parece, mas também apropriar-se” (BARTHES, 2004 :109). A apropriação é uma forma de “fragmentar o mundo, dividi-lo em objetos finitos, submetidos ao homem na proporção mesma de seu descontínuo: porque não se pode separar sem finalmente nomear e classificar” (Idem ibidem). A enciclopédia não mais

pretende conter a totalidade da produção dos conhecimentos constituídos como Bacon preconizara, mas buscar o essencial, discriminar o que é importante, anular redundâncias, eliminar insignificâncias, sintetizar a informação dispersa e caótica, estabelecer demarcações entre o que merece e não merece ser conservado, compilado e transmitido. Dessa forma ela estabelece alguns dos princípios que guiarão o museu moderno e torna-se um verdadeiro 'museu de papel', substituindo o Gabinete de Curiosidades.

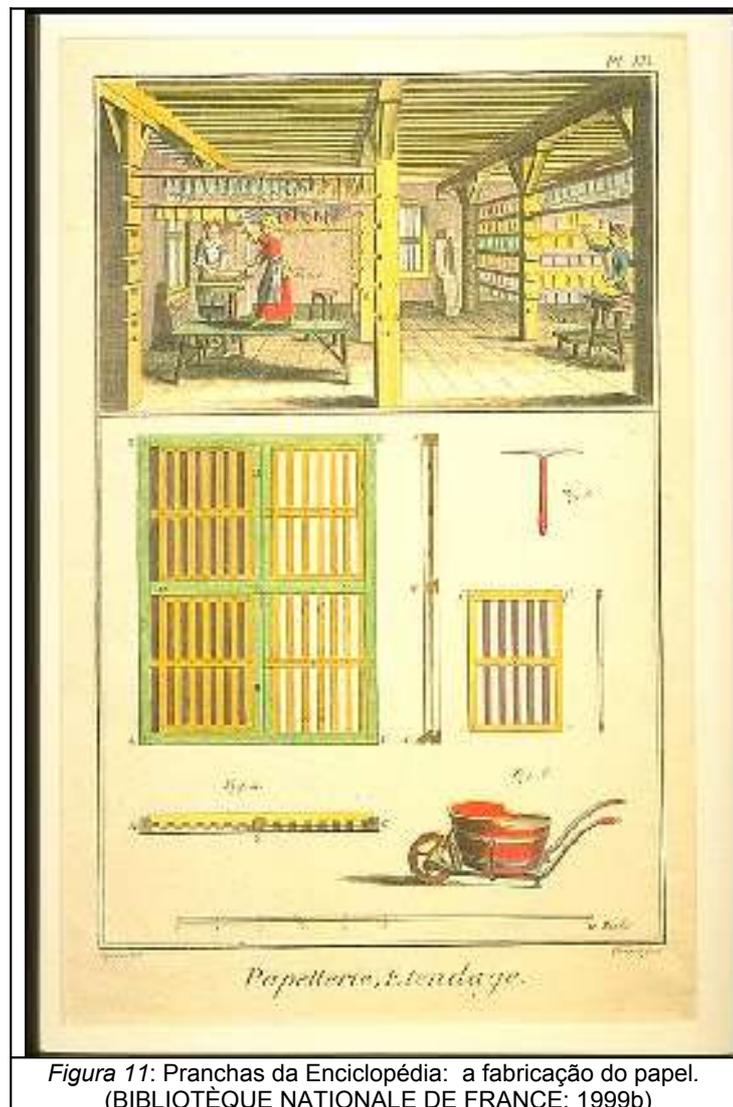


Figura 11: Pranchas da Enciclopédia: a fabricação do papel. (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE: 1999b)

Os princípios iluministas presentes na *Enciclopédia* são absorvidos rapidamente, como por exemplo, a segmentação das disciplinas e dos saberes e a valorização da ciência e da razão. Os museus institucionais passam a ser como grandes volumes temáticos e este enciclopedismo do museu não é apenas uma tentativa de seguir os passos de

sucesso das enciclopédias, mas se deve à emergência do espírito científico do Iluminismo que levou à mudança da visão do museu, da coleção e suas formas de organização.

## 2.2 O museu após a Revolução Francesa

Segundo Grasskamp, o gabinete de curiosidades dá lugar ao museu iluminista pois sua visão do cosmos não mais corresponde à nova imagem do mundo. No século XVIII os objetos são redistribuídos a partir de critérios científicos e racionais formando coleções vinculadas às disciplinas especializadas: objetos da técnica para os museus sobre a técnica; pedras e borboletas para os museus de história natural; livros para as bibliotecas; objetos exóticos para os museus etnológicos; armas para os museus nacionais (GRASSKAMP,2006). As imagens de cera foram derretidas e seus trajes ou uniformes transferidos para os museus de antropologia ou de história militar. Jóias e objetos finos foram para os museus de arte e os objetos pré-históricos para os museus de arqueologia. A botânica e a zoologia se separam das criaturas míticas, agora objeto da antropologia e da etnologia. “Para Max Weber, o propósito da ciência era livrar o mundo da magia. Para se chegar a isto, nada mais óbvio do que dissolver as coleções pré-científicas e reagrupá-las de acordo com a nova perspectiva das disciplinas científicas.” (GRASSKAMP, 1994)

No verbete *Cabinet d’Histoire Naturelle* da Enciclopédia, escrito por Daubenton e Diderot, o gabinete é visto como um aparato importante para o progresso da História Natural (ENCYCLOPÉDIE: 1751; Cabinet: 2:489), abrigando coleções de objetos e deve adotar uma organização que seja favorável ao estudo. Todos os objetos devem receber etiquetas com seu nome e estar dispostos da maneira mais conveniente de tal forma que um passar de olhos revele não apenas o objeto mas também suas relações com o ambiente: “as semelhanças indicam o gênero e as diferenças marcam a espécie” (Idem,

ibidem). Para formar um gabinete não é suficiente apenas uma grande coleção de objetos de História Natural: “é necessário distinguir o que tem valor para ser guardado daquilo que pode ser rejeitado e dar a cada objeto ou conjunto um arranjo conveniente (...) A ordem de um gabinete não pode ser a mesma da natureza: a natureza apresenta uma desordem sublime” (Idem, ibidem). A função do gabinete é a de instruir e portanto deve apresentar de forma ordenada o que a natureza nos mostra em conjunto e de forma desordenada. É preciso, no entanto, que esta organização seja tal que atenda às demandas do mundo científico, porém, sem se afastar da própria natureza. Para M. d'Aubenton, uma espécie de conservador do *cabinet du Roi*, um gabinete que não seja organizado, que não siga a “ordem metódica” (l'ordre méthodique), de nada serve. Esta ordem irá distribuir os objetos em classes, gêneros e espécies, separando portanto os animais, os vegetais e os minerais. Mas deve-se também empregar “um pouco de arte” ao fazer tais agrupamentos, considerar a simetria ou o contraste, pois a ordem do espírito não obedece à mesma ordem do olhar.

O verbete termina propondo um projeto de um museu espetacular que seria “vantajoso e honroso à nação” (ENCICLOPÉDIE: 1751; Cabinet: 2:489). Esse museu seria criado num templo digno da natureza, grandioso e composto de vários edifícios com enormes espaços para abrigar objetos de todo o mundo e que permitiriam que se viajasse a diferentes países para observar suas raridades. O enorme custo da empreitada a ser bancada pelo estado seria pago aos poucos pelos visitantes estrangeiros que seriam atraídos ao grandioso empreendimento“(Idem, ibidem).

Embora já existissem museus abertos ao público desde 1750<sup>40</sup>, é com a Revolução Francesa que surge o conceito de *patrimônio público* que irá substituir e se opor à visão tradicional do museu como coleção privada, fechada ao grande público e formada a

---

<sup>40</sup> Em 1683 foi criado o *Ashmoleum Museum* de Oxford e em 1753 o British Museum, aberto ao público em 1759. No entanto ambos eram mais voltados às comunidades científicas e não tinham claramente o caráter de ‘patrimônio público’ como os museus franceses, principalmente após a Revolução. Segundo o site do Museu de Luxemburgo, ele teria sido o primeiro: “Em 1750 abre-se o primeiro museu público de pintura na França” (MUSÉE DU LUXEMBOURG). Tradução livre.

partir das preferências pessoais de seus proprietários ou dos requisitos científicos das disciplinas que o mantinham. A Convenção Nacional<sup>41</sup> cria quatro museus: o Museu Nacional (Louvre), em 1792, o Museu de História Natural em 1794, o Conservatório Nacional de Artes e Ofícios e o Museu dos Monumentos Franceses, ambos em 1796. O museu pós-revolucionário francês assume um importante papel na afirmação dos princípios do Iluminismo, transformando-se num laboratório de idéias ousadas e inovadoras. Num primeiro momento os objetos e as obras de arte da coleção real são redistribuídos e reagrupados segundo uma nova história que se pretendia contar, inaugurando o que hoje conhecemos como curadoria. O museu é utilizado como um instrumento que, de um lado, denuncia a decadência e a tirania das antigas formas de controle, o *ancien régime*, e de outro, enaltece a democracia e o caráter público do novo regime, a *República* (HOOPER-GREENHILL, 1992:168).

Do ponto de vista museográfico, o Louvre introduz inúmeras inovações, como as curadorias, as exposições especiais, as vitrines, que são colocadas no centro das salas, a identificação e a seleção das obras, a criação do conceito de reserva técnica, a preocupação com o espaço e com a iluminação, a restauração, entre outras. Além disso, as obras dos artistas vivos são separadas daquelas dos artistas já mortos, elaboram-se catálogos para serem vendidos a baixo custo. As pinturas são agrupadas estabelecendo relações de identidades, semelhança e cronologia, e assim criando uma história visual da arte.

Segundo Hooper-Greenhill, diferentemente dos costumes em que as obras eram agrupadas por tema, material ou tamanho, independente de suas origens, o Louvre inicia uma nova forma de expor, reunindo as obras por *escolas*. Entenda-se por isto a reunião das obras de acordo com a origem de seus autores, à época cobrindo todo o Império

---

<sup>41</sup> A Convenção Nacional (1792-1795) foi a assembléia criada após a Revolução Francesa para discutir e preparar a nova Constituição. Foi eleita por sufrágio universal masculino e composta por 750 deputados. (*Online Encyclopedia*. Disponível em: [http://encyclopedia.jrank.org/fr/COM\\_COR/CONVENTION\\_LE\\_NATIONAL.html](http://encyclopedia.jrank.org/fr/COM_COR/CONVENTION_LE_NATIONAL.html). Consultado em junho de 2006. Tradução livre)

Napoleônico: em algumas salas as pinturas francesas, em outras, pinturas alemãs, holandesas, flamengas e italianas. Com uma certa ironia, Eileen Hooper-Greenhill lembra que a pintura e arte inglesas ‘não existiam’ para o Louvre e os franceses, já que a Inglaterra não fazia parte do Império Napoleônico (HOOPER-GREENHILL, 1992:186). Também o uso da cronologia para expor os trabalhos se dá neste período, quando as obras religiosas desapropriadas pelo estado são trazidas para o museu e dispostas em salas separadas, ordenadas pelas datas de sua criação.

Existe uma clara intenção por trás destas soluções, explicitadas em catálogos da época: trata-se de uma postura do estado diante do novo conceito de patrimônio público que é a de dar um caráter educacional ao museu, comparando-o a uma biblioteca, na qual as pessoas encontram trabalhos de vários autores e épocas. E é principalmente a criação de uma instituição que, ao lado da escola, terá um papel importante na criação de uma identidade nacional.

Novas ordens são apresentadas, novas séries formadas e objetos são reagrupados segundo outras formas de relacionamento. A idéia de conjuntos ou séries completas sobrepõe-se à de autenticidade e opõe-se à de fragmento. Desta forma, as falhas das séries deveriam ser preenchidas, mesmo que para isto se tivesse que criar obras não autênticas ou cópias. É somente mais tarde que surge a distinção entre falso, verdadeiro e cópia. (HOOPER-GREENHILL, 1992:142).

O gabinete – termo ainda usado mesmo na Enciclopédia para o que hoje chamamos de museu – é visto como um local de pesquisa e de aprendizado. Daí a necessidade de ser organizado segundo os conhecimentos da época, aproximando-o cada vez mais das disciplinas científicas. O Gabinete de História Natural tem como objetivo primeiro a catalogação das espécies e sua descrição, e é fundamental para o desenvolvimento científico. As revoluções burguesas na Europa valorizam o saber, o esclarecimento, e os gabinetes, aos poucos se abrem para o público. Os grandes museus históricos, como o

Louvre ou o Britânico, incorporam os bens tomados nas guerras e invasões, notadamente do Egito, Grécia e Roma, e passam a simbolizar as conquistas e o poder imperial. As grandes atrações desses museus não são os objetos de sua própria cultura, mas aqueles trazidos como verdadeiros troféus de suas conquistas. Novos critérios de organização se impõem e os gabinetes sofrem uma espécie de 'desmontagem', e têm seus objetos distribuídos pelos novos museus criados e organizados segundo as disciplinas científicas.

### 3. Modernismo europeu e as origens do museu moderno

---

Desde o século XVIII o museu tinha um papel social muito claro: conservar a memória de uma cultura por meio da seleção e do isolamento de objetos retirados de seu contexto de origem para formar um patrimônio. Este processo teria levado o museu a ser um local de culto e as pessoas lá iam para apropriar-se “simbolicamente das obras da humanidade para conseguir ser plenamente humano” (DELOCHE, 2002: 87). Com esta postura o museu nada mais é do que “o espelho cultural de uns poucos” (DESVALLÉS, citado por DELOCHE, 2002: 88), preservando e tornando sagrada a cultura dominante da elite. Impõe a prática do culto e da contemplação e ignora o potencial de experimentação pelo sensível que a arte proporciona: “o enfoque cognitivo é o único vedado na medida em que rechaça o mistério e pretende que a arte entre no processo acumulativo do conhecimento real da arte” (DELOCHE, 2002: 88).

O modernismo europeu vem a ser um marco importante na história dos museus. Foucault diz que *Déjeuner sur l’Herbe* e *Olympia*, ambos de Manet (1863), talvez sejam as primeiras ‘pinturas de museu’. Estas obras:

“são menos uma resposta à realização de Giorgione, Raphael e Velasquez que o reconhecimento (...) de uma nova e substancial relação da pintura com ela mesma, como uma manifestação da existência de museus e a realidade particular e de interdependência que a pintura adquire nos museus. Flaubert foi para a biblioteca o que Manet foi para o museu. Ambos produziram trabalhos conscientemente relacionados a antigas pinturas ou textos – ou melhor aos aspectos da pintura ou da escrita que permaneceram indefinidamente abertos. Eles elegeram sua arte como um arquivo<sup>42</sup>” (FOUCAULT, 1977: 92).

Embora as análises dos muitos autores que enfocam o modernismo variem em sua abordagem, existem pontos em comum a todas elas ao identificar as bases sob as quais se constrói o movimento: a valorização do tempo, a crença no progresso e a busca da

---

<sup>42</sup> Arquivo, para Foucault “não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do anunciado e conserva, para memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade. (...) É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados” (FOUCAULT, 1987:148-149).

inovação (a história como processo, a flecha do tempo); a objetividade e o universalismo (o espaço fragmentado, o espaço de poder, uma vez que o universalismo é a visão do ponto de vista hegemônico).

Dentre as várias influências às quais pode remeter a atual configuração dos museus, podemos apontar: as Exposições Universais iniciadas em 1851 e que tiveram seu auge nos fins do século XIX, o conceito de Documentação de Paul Otlet, O MoMA de Nova York, a criação do ICOM, o Museu Imaginário de André Malraux, e a Nova Museologia. Antes porém, lançaremos um rapidíssimo olhar para alguns aspectos do momento modernista.

### **3.1 Modernismo e modernidade<sup>43</sup>**

No século fins do XIX as teorias da representação, da linguagem, das ordens naturais, da riqueza e do valor, configuradas no início do século XVIII, sofrem uma ruptura e aquilo que se formou na primeira ‘descontinuidade’ vai dar lugar a novos princípios organizadores. O discurso é substituído pelas línguas, as riquezas pela produção e a teoria da representação deixa de ser o fundamento geral “de todas as ordens possíveis” (HARVEY, 2002:23). Foi nesse período que surgiram as grandes teorias que questionaram doutrinas milenares.

A geometria não-euclidiana, a mecânica quântica, a teoria especial da relatividade são os pilares das mudanças. Novas tecnologias explodem: telégrafo, cinema, rádio, telefone, rotativa, trem, raios-X, automóvel, navegação a vapor, eletricidade, fotografia etc. Em 1913, Ford criou a linha de montagem, que ao fragmentar tarefas e as distribuir no espaço visava maximizar a eficiência. A concepção da linha de montagem utiliza-se do espaço para acelerar o tempo. “Por volta de 1910, um certo espaço viu-se abalado.

---

<sup>43</sup> “O modernismo é o fato, a modernidade é a reflexão sobre o fato” (TEIXEIRA COELHO, 2001:17).

Tratava-se do espaço do senso comum, do conhecimento, da prática social, do poder político, um espaço até então entronizado no discurso cotidiano, bem como no pensamento abstrato, na qualidade de ambiente e canal de comunicação. O espaço euclidiano e perspectivista tinha desaparecido como sistema de referência, ao lado de outros 'lugares comuns' anteriores como a cidade, história, paternidade, o sistema tonal na música, a moralidade tradicional e assim por diante. Esse foi de fato um momento essencial” (Henri Lefèbvre, citado por Harvey, 2002, p.242).

Surge um espaço feito de organizações, no qual estabelecem-se relações internas e invisíveis entre os elementos, “cujo conjunto assegura uma função”. A *analogia* e a *sucessão* são os novos princípios organizadores: a História vai se dar numa sucessão temporal e as analogias irão aproximar uma das outras as organizações particulares. (FOUCAULT, 1996: 286-287). Este tipo de organização analógica impõe-se nas análises da produção, dos seres, dos grupos lingüísticos e também, de forma metafórica, na organização das exposições.

Rompe-se assim o “paralelismo entre classificação e nomenclatura” do período anterior, pois, já não se pode ‘distinguir’ segundo os mesmos critérios e as mesmas operações que exige o ‘denominar’: “A ordem das palavras e a ordem dos seres já não coincidem senão numa linha artificialmente definida”. Classificar, e ordenar não mais se faz a partir do visível mas sim pelas formas de organização e suas funções. Os três ‘reinos’ (animal, mineral e vegetal) são substituídos por dois: o do vivo (orgânico) e do não vivo (inorgânico), e a História Natural dá lugar à Biologia (FOUCAULT, 1996: 303-305). Assim é que a ordenação e a classificação dos objetos passam a adotar um sistema artificial, desvinculado das árvores do conhecimento, e cuja finalidade é guardar e recuperar.

A classificação dos livros vê, em fins do século XIX, uma pequena revolução: pela primeira vez um caráter *funcional* vai nortear as classificações dos livros, descolando-se da classificação dos saberes. Em 1870 W. T. Harris publica no *Journal of Speculative*

*Philosophyum* artigo no qual sumariza um sistema de classificação baseado nas categorias de Bacon – memória>história; imaginação>poesia; razão>filosofia -, porém as inverte e amplia, agregando uma quarta categoria geral que denominou *poligrafia* – generalidades, obras diversas - e introduz a notação decimal por números arábicos. É a partir dela que Dewey cria a CDD (1876) que, embora tenha sido construída a partir das categorias do conhecimento de Bacon (em ordem invertida), adota notação numérica e tem como objetivos organizar os livros em estantes e possibilitar sua localização.

A grande mudança ocorre no “próprio saber como modo de ser prévio e indiviso entre o sujeito cognoscente e o objeto do conhecimento” (FOUCAULT, 1966:329-330). A teoria da representação deixa de ser o fundamento geral de todas as ordens possíveis e, dessa forma, marca o início da modernidade.

Todos estes fatores levavam a uma mudança radical no sentido do tempo e do espaço. As viagens de trem ou de navio permitiram deslocamentos de cargas e pessoas a lugares cada vez mais longínquos e cada vez em menor tempo. “O trem”, diz Renato Ortiz,

“revoluciona a noção de espaço e de tempo. Por um artifício de aceleração, ele ‘devora’ o espaço (...) A duração de um deslocamento é função da técnica de circulação; o que é destruído não é o espaço em geral, mas o espaço intermediário do trajeto. Os homens estavam acostumados a transitar no interior de um continuum espacial a uma velocidade que os integrava à paisagem. (...) O trem quebra esta percepção de continuidade, os espaços locais tornam-se elementos descontínuos, pontilhados ao longo da viagem. (...) O trem só conhece o tempo de partida e o de chegada, o viajante é uma peça no interior de seu trajeto. (...) O espaço é assim esvaziado de sua materialidade, definindo-se em relação a outros espaços distantes. A circulação é o elo que os põe em comunicação” (Ortiz, 1994, p. 47/48).

O conceito do tempo nas ciências sofre uma profunda revolução e não mais se pode falar de tempo sem falar do espaço. Em 1905 Einstein formula a Teoria especial da relatividade, complementada em 1916 pela Teoria geral da relatividade. Formulada a partir de uma revisão das leis físicas, Einstein institui uma nova concepção do espaço, num movimento similar ao que ocorreu com Newton. A partir de equações matemáticas

tece uma crítica contundente às concepções de espaço e tempo absolutos de Newton. Einstein retoma a idéia de Leibniz de que tempo-espaço eram fenômenos relativos e de que a noção de espaço absoluto é um absurdo lógico. Sem entrar em detalhes na teoria da relatividade, o que nos interessa aqui é que a partir de Hubble (concepção de universo dinâmico) e de Einstein (a relatividade do tempo e do espaço e o tempo como a quarta dimensão do espaço), ocorre, nas palavras de Bachelard, “um verdadeiro abalo nos conceitos” e isso permite assumir o pensamento científico moderno, substituindo a afirmação de Schopenhauer “o mundo é minha representação” por “o mundo é minha verificação” (BACHELARD, 1957: 126, citado por BARBOSA, 1995:5).

Em 1911 F.W. Taylor publica Os princípios da Administração científica, um tratado que propunha modificações nos processos de produção por meio da decomposição de cada fase do trabalho e sua organização em tarefas controladas por seu tempo de execução. Em 1914 Henry Ford revoluciona a produção industrial ao aplicar não somente estas idéias, mas, entre muitas outras, a de fragmentar os processos e de criar uma estrutura em que o trabalho chegava até o trabalhador que ficava numa posição fixa: é a linha de produção. O que se vê é uma aceleração cada vez maior do tempo, já perfeitamente identificado como um ‘valor’, e a subjugação do espaço a ele. Os tempos do capital de giro, da produção, das comunicações e da circulação ocorrem num ou mais espaços. Dominar espaços é exercer o poder e toda luta para construir ou reconstituir relações de poder é uma batalha para reorganizar suas bases espaciais: “o capitalismo reterritorializa sem parar com uma mão o que estava desterritorializando com a outra” (Deleuze & Guattari, citado por HARVEY, 2002: 217).

No campo artístico, vemos ruir a idéia de um ponto fixo de visão e de representação “substituída por uma ênfase em sistemas divergentes de representação” (Harvey, 2002, p.36). Isto significou o abandono da técnica da perspectiva e o surgimento do Cubismo e do Futurismo, mais preocupados em representar o tempo (a velocidade e a simultaneidade) através da fragmentação do espaço. Ortega y Gasset afirma, em 1910,

que “havia tantos espaços na realidade quanto perspectivas sobre ela” e que “há tantas realidades quanto pontos de vista” (Harvey, 2002, p.245). Era impossível representar um novo mundo utilizando-se de linguagens antigas. A intensa migração para as cidades - cujas causas estão ligadas às mudanças econômicas e sociais - faz com que se formem grandes centros heterogêneos, verdadeiros pólos de irradiação e discussão das novas idéias e invenções. Num curto período de menos de um século o mundo viu a quebra da perspectiva renascentista nas artes, o surgimento da música atonal e da nova literatura de Proust, Joyce e Mallarmé. Neste período coloca-se em xeque alguns dos mais caros princípios do pensamento iluminista: o conceito de *representação como cópia da realidade ou mimese*. O pensamento iluminista considerava "axiomática a existência de uma única resposta possível a qualquer pergunta", isto é, numa verdade científica e incontestável e um "único modo correto de representação" (Harvey, 2002: 35). Todos os empreendimentos matemáticos e científicos estavam voltados para sua descoberta, que forneceria os meios para os fins iluministas

Harvey vê uma espécie de síntese do momento modernista europeu na frase de Baudelaire, de 1863: "A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável" (HARVEY,2002:21). A primeira parte da afirmação - ou a primeira metade da arte, segundo Baudelaire - expressa a visão da realidade daquela época e a própria condição da vida moderna.

A definição de uma estética modernista dependia do posicionamento do artista diante desses processos para que sua obra atingisse o ‘eterno e o imutável’ (a ‘segunda metade’ da arte). Mas como o artista, em meio à fragmentação da vida moderna, pode representar o "eterno e o imutável"? O modernismo volta-se, então, para a inovação da linguagem, para "a descoberta de alguma modalidade especial de representação de verdades eternas" (2002: 30). A inovação da linguagem passa a ter um papel central nas artes, transformando boa parte dela num "constructo auto-referencial, em vez de um espelho da sociedade" (LUNN, 1985:31, citado por HARVEY, 2002:30). É um período de

forte experimentação nas artes e a fragmentação, o fugidio e o efêmero, encontrados na vida diária das grandes cidades, são incorporados às obras, embora sua materialidade siga intocada. Os museus do final do séc. XIX, por outro lado - salvo exceções como o Louxembourg - é profundamente comprometido com as tradições e só aceita obras de artistas consagrados já mortos.

Uma das manifestações mais marcantes deste período são as Exposições Universais. Fundadas nas idéias de progresso e de aproximação dos povos, elas vão aos poucos se tornar um catalizador das legislações do comércio internacional e darão início a um grande número de encontros e de associações de cunho científico. Seu papel nas artes também é importante ao expor obras de artistas vivos - portanto contemporâneos -, o que não era uma prática usual dos museus da época. O período de ouro destes eventos vai de 1851 (ano da primeira delas, em Londres) até 1900, com a exposição de Paris.

### **3.2 As exposições universais**

Pode parecer um pouco estranho um estudo sobre os museus abordar as exposições universais realizadas no final do século XIX. No entanto, como veremos, estas mostras terão uma grande importância na reconfiguração dos museus, nos critérios de organização de objetos e na própria criação de instituições de arte permanentes. As Exposições Universais do século XIX têm um caráter que mescla o comércio e a cultura com o propósito de buscar uma afirmação nacional diante dos demais países.

Lado a lado, os tesouros culturais e a tecnologia mais avançada são expostos nas principais cidades da época: Londres (1851 e 1862), Viena (1873), Filadélfia (1876), Paris (1855, 1867, 1899 e 1900), Chicago (1893) e outras. A grandiosidade de tais eventos pode ser avaliada pelos números de países expositores assim como o de

visitantes<sup>44</sup>. A exposição londrina é realizada em plena era vitoriana, momento de auge do Império Britânico e é concebida para ser a vitrine do poderio econômico e militar britânico e dos avanços da revolução industrial. O Palácio de Cristal é construído no *Central Park* e concebido para sediar a exposição que apresenta inúmeras atrações durante os quase seis meses de duração: objetos de arte desde o antigo Egito até o Renascimento, máquinas e motores recém desenvolvidos, shows, mostras de animais, flores, coleções de estátuas originais e de cópias, mostra sobre geologia que reproduz uma mina, exposição de dinossauros e outros animais extintos<sup>45</sup>.

Do ponto de vista do comércio mundial a exposição de 1851 contribui com a inauguração do primeiro cabo submarino internacional, entre Dover e Calais, interligando a Inglaterra à França. Nesses eventos iniciam-se as negociações para a criação de padrões de medida (como o metro, por exemplo), a união postal, a adoção de uma moeda única para o comércio, as vias por onde passarão as linhas telegráficas internacionais, e também são dados os primeiros passos para a constituição do direito internacional. Outros campos também se mobilizam a partir destes eventos, como o 1º. Congresso Internacional de Estatística, realizado pelo naturalista Lambert Adolphe Jacques Quételet em 1853, em Bruxelas, cujo tema principal foi a discussão sobre dados recolhidos na exposição de Londres (BRÈVE HISTOIRE DES EXPOSITIONS INTERNATIONALES ET UNIVERSELLES). Armand Mattelart vê nestes eventos uma abertura para encontros e associações internacionais, congressos, trocas de informação, tudo isto sob a

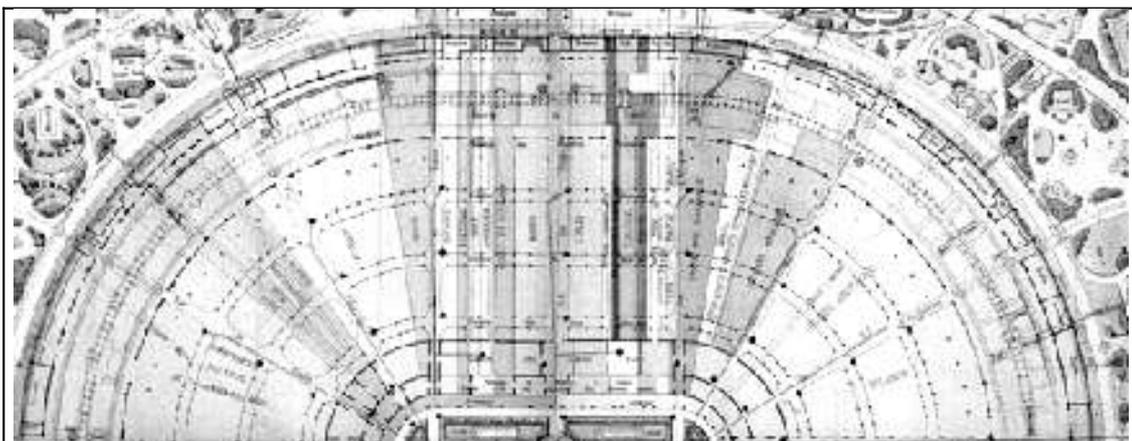
---

<sup>44</sup> A primeira exposição universal acontece em Londres, no Palácio de Cristal – construído especialmente para o evento - entre 01 de maio a 11 outubro de 1851. Teve mais de 6 milhões de visitantes, 13.937 expositores e a participação de 28 países. Paris realiza sua primeira exposição no período de 15 de maio a 15 de novembro de 1855. Contou com 5.162.330 visitantes, e teve a participação de 34 países. A seguir Paris realiza mais três eventos do mesmo porte nos anos de 1867 (16 milhões de visitantes, 51.100 exibidores de 42 países), 1889 (28 milhões de visitantes, 61.722 exibidores de 36 países), realizada na área sob a recém-inaugurada Torre Eiffel, - 05 de maio a 10 November 1878 – 36 países (realizada sob a torre Eiffel), e em 1900 (50.860.801 visitantes, 76.000 expositores de 58 países). Chicago realiza sua primeira exposição em 1893 e teve 27 milhões de visitantes e recebeu 50 países expositores (BERTRAND, 1988-99).

<sup>45</sup> Victorian Station.The Great Exhibition at the Crystal Palace. Consultado em maio de 2006. Disponível em: <http://www.victorianstation.com/palace.html>.

“propaganda retórica da paz e da fraternidade entre os povos: ‘Todos os homens tornam-se irmãos’” (MATTELART, 2002;43).

Na exposição de Londres foi criado um sistema de classificação dos produtos, agrupados por classes e sub-classes. No entanto, na prática, esta classificação não funcionou muito bem pois dois outros critérios se impuseram: o agrupamento por países ou regiões e a característica do próprio espaço físico do Palácio de Cristal que não favorecia o agrupamento em classes e sub-classes. A solução adotada procurou mesclar os três critérios, mas aparentemente isto não foi possível, o que resultou numa organização confusa tanto para os visitantes como também para os juizes, já que haveria uma comparação entre produtos para sua premiação. As artes ocupavam o primeiro item no sistema de classificação mas acabaram tendo um papel secundário e decorativo na exposição, onde prevaleceram os produtos industriais. As grandes esculturas foram distribuídas ao longo do espaço e as pinturas e outras obras de pequenas dimensões ocupavam áreas secundárias (THE HISTORY OF WORLD EXPOSITIONS).



**Figura 13: Planta do pavilhão principal da exposição universal de Paris em 1867**

Le Conservatoire numérique des Arts & Métiers

(<http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?8XAE148/653/100/653/652/653>)

Em 1855 a França faz a sua exposição, agora não mais ‘mundial’ mas ‘universal’ e introduz algumas inovações importantes. Baseando-se no sistema de classificação criado pela *Royal Exhibition Commission* para a exposição de Londres, Pierre

Guillaume-Frédéric Le Play<sup>46</sup> elabora um sistema bastante detalhado composto de 10 grandes divisões, cada uma subdividida em grupos, classes e seções<sup>47</sup>. É apenas em 1867, na exposição cujo tema é a “História do trabalho” que, ciente dos problemas ocorridos nos eventos anteriores, Le Play propõe uma distribuição espacial do edifício principal que não comprometesse seu sistema de classificação, adotando uma solução engenhosa e que deu resultados admiráveis. O edifício tinha uma forma ovóide<sup>48</sup> e a distribuição dos objetos a serem mostrados obedeceu a dois critérios:

- a) círculos concêntricos agrupam equipamentos de um mesmo tipo ou classe;
- b) setores determinam as áreas dos países.

Nesta organização espacial pode-se percorrer um círculo concêntrico, por exemplo, da divisão de Produtos Agrícolas, e ver tudo sobre o assunto apresentado pelos diversos países. Pode-se também percorrer um setor ocupado por um determinado país, vendo todos os produtos apresentados por ele. (THE HISTORY OF WORLD EXPOSITIONS)

Interessante também é uma análise das exposições universais encontrada na documentação do evento de 1867. Trata-se de um apêndice<sup>49</sup> com 63 páginas nas quais se faz uma análise detalhada das qualidades e defeitos destes eventos. O documento propõe a criação de exposições permanentes: os *Musées généraux*, que estariam localizados fora das cidades e seriam verdadeiras exposições universais permanentes, e

---

<sup>46</sup> Le Play não só é o *Commissaire Général* da exposição de 1855, mas também nas exposições de 1862, em Londres e em 1867, novamente em Paris. *Pierre Guillaume-Frédéric Le Play* é um engenheiro de minas e figura importante nas áreas de ciências na França do século XIX. Para saber mais sobre Le Play: <http://www.anales.org/archives/x/leplay.html>

<sup>47</sup> As 10 divisões propostas são: “1. Objetos de arte; 2. Materiais e instrumentos das artes liberais; 3. Móveis e utilidades domésticas; 4. Roupas e outros objetos pessoais (como jóias e armas); 5. Produtos industriais e máquinas para linha de produção; 6. Instrumentos e processos das artes; 7. Alimentos; 8. Produtos agrícolas; 9. Produtos da horticultura e finalmente 10. Objetos para o desenvolvimento físico e moral das nações”. (CONSERVATOIRE NUMÉRIQUE DES ARTS & MÉTIERS. Consultado em maio de 2006. Disponível em: <http://cnum.cnam.fr/CGI/gpage.cgi?p1=249&p3=8XAE55%2F100%2F492%2F491%2F492>.

<sup>48</sup> Este conceito espacial já havia sido proposto para a exposição de Londres em 1862 por Georg Maw e Edward Payne, mas não foi concretizado. (THE HISTORY OF WORLD EXPOSITIONS)

<sup>49</sup> Appendice sur l’avenir des expositions. Défauts des expositions universelles temporaires. (CONSERVATOIRE NUMÉRIQUE DES ARTS & MÉTIERS. Disponível em: <http://cnum.cnam.fr/CGI/gpage.cgi?p1=265&p3=8XAE148%2F100%2F653%2F652%2F653>). Consultado em maio de 2006

os *Musées Commerciaux*, menores, localizados dentro das cidades e voltados para os produtos do próprio país. A maior crítica que se faz se relaciona às enormes despesas para se montar um evento que irá durar apenas seis meses e que dificilmente consegue pagar-se com a arrecadação dos ingressos. O duplo objetivo desses eventos – educacional e comercial -, segundo o texto, faz com que nenhum deles seja plenamente atingido. O projeto detalha cada um dos museus, desde sua concepção até sua viabilidade econômica. Os *Musées Commerciaux*, por exemplo, teriam três grandes divisões:

- d) Exposição geográfica permanente: dados sobre os países ou regiões apresentados em mapas, desenhos, fotografias e outros documentos indicando os locais de produção assim como os meios de transportes disponíveis; informações sobre sua “produção natural”, características e hábitos de suas populações;
- e) Exposições temporárias: que poderiam ser de horticultura, mecânica ou de artes;
- f) Círculos nacionais (*Cercles nationaux*): cada país teria salões para encontros, leitura e conferência, os quais poderia utilizar trazendo representantes do comércio, da indústria e das artes para palestras.

Também os *Musées généraux* teriam três grandes divisões:

- a) Produtos comerciais que são objeto de transações internacionais;
- b) Plantas e animais de interesse para a ciência ou de aclimatização;
- c) Manifestações destinadas a divulgar as atividades das “artes úteis e das culturas das artes liberais” e hábitos da vida social: exposição de máquinas em pleno funcionamento.

O enfoque de ambos os museus é nitidamente comercial e focado na tecnologia e produtos da época, similar às atuais feiras internacionais. Num segundo plano, tais museus também seriam uma amostra de tudo o que se está produzindo e servindo de

fonte de informação e atualização dos comerciantes, industriais e artistas. Em relação à classificação dos produtos a proposta é basicamente a mesma do sistema utilizado desde 1855 (Le Play) com alguns acréscimos e supressões. No jardim central – o edifício recomendado para este museus deve ser oval, a mesma forma adotada com sucesso em 1867 – propõe-se uma exposição de objetos e documentos etnográficos “destinados a tornar conhecidos os locais que oferecem exemplos preciosos de harmonia entre pessoas cooperadas num mesmo trabalho” (CONSERVATOIRE NUMÉRIQUE DES ARTS & MÉTIERS).<sup>50</sup> Um outro círculo concentra a produção intelectual, os “materiais, produtos e processos” dos trabalhos das “artes liberais”.

Em 1900 Paris realiza a maior de todas as exposições universais, com o mote de ser um balanço do século XIX e uma antevisão do século XX. Este evento teve dimensões gigantescas tanto em abrangência de aspectos abordados como de público Na introdução à vasta documentação existente (*Le bilan d'un siècle. 1801-1900: Le Conservatoire numérique des Arts & Métiers*) o *Commissaire Général* Alfred Picard escreve que as “Exposições universais internacionais são empreendimentos fecundos, sobretudo quando englobam os museus centenários e também os museus retrospectivos. Instrumentos admiráveis da educação e da instrução públicas, eles mostram um quadro da evolução ininterrupta do mundo, elevam os corações, estimulam os homens e os povos, preparam os caminhos do futuro, servem os interesses comerciais e industriais” (CONSERVATOIRE NUMÉRIQUE DES ARTS & MÉTIERS).<sup>51</sup> No mesmo documento Picard justifica a classificação adotada (ainda baseada naquela de Le Play, de 1855) com argumentos e explicações antes não presentes: o primeiro grupo é o de educação ensino, porque “é por elas que homem adentra a vida; é também a fonte de todo progresso”. A seguir vem o grupo das letras, ciências e artes, “que merecem uma posição de honra”. Seguem-se os outros grupos, sempre acompanhados

---

<sup>50</sup> Disponível em:

<http://cnum.cnam.fr/CGI/gpage.cgi?p1=265&p3=8XAE148%2F100%2F653%2F652%2F653>. Consultado em maio de 2006. Tradução livre.

<sup>51</sup> *Le bilan d'un siècle. 1801-1900: Avant-propos*. Consultado em maio de 2006. Disponível em: <http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?8XAE595.1/5/100/538/0/0> Tradução livre.

de um comentário que remete ao progresso, ao desenvolvimento e à congregação das pessoas. Curioso é o penúltimo dos grupos, “consagrado à obra moral e material da colonização: ela encontra uma ampla justificativa nos objetivos de expansão colonial que experimentam todos os povos civilizados”. E, por último, “a defesa nacional, cuja gloriosa missão consiste em garantir a segurança e a defesa dos bens adquiridos pelos trabalhos da paz” (CONSERVATOIRE NUMÉRIQUE DES ARTS & MÉTIERS).<sup>52</sup>

A introdução<sup>53</sup> ao *Rapport du jury International* da Exposição Universal de Paris de 1900 dedicada às artes é um documento extremamente interessante. Discute critérios para as escolhas de obras e artistas e faz uma comparação entre o museu e uma exposição temporária. Para Léonce Bénédite<sup>54</sup>, autor do texto, um museu conta a história da arte por suas grandes características, seus traços marcantes, ao passo que as exposições salientam as nuances; o museu tem um compromisso com o tempo futuro e por isso precisa avaliar muito bem aquilo que vai acolher em seu acervo, mas a exposição, ao contrário, por seu caráter temporário, pode correr mais riscos, ousar mais. Outra questão discutida é relativa a que obras e artistas escolher para a exposição, uma vez que o tema escolhido é o “Balanço do século”. O evento anterior, também realizado em Paris em 1889, apresentou artistas contemporâneos e um quadro-resumo da arte no século. Bénédite opta por não repetir a mesma solução em 1900. Procura, no entanto, retirar lições daquela exposição: alguns nomes injustiçados ou desconhecidos passam a ter a sua importância reconhecida, como é o caso de David, Ingres, ou se consagram, como Corot. “Começamos a perdoar Coubert e a acolher o nome de Manet com menos esforço, mais justiça e até com simpatia”<sup>55</sup> (*Rapport du jury International*; 1900, 137).

---

<sup>52</sup> Traduções livres. Idem ibidem.

<sup>53</sup> *Rapports du jury International: Tome premier. Deuxième Partie: Beaux-arts.* Léonce Bénédite. Conservateur du Musée National du Luxembourg, p. 123. Consultado em maio de 2006. Disponível em: <http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?8XAE583.1/131/100/870/0/0>

<sup>54</sup> *Léonde Bénédite* na época era o *Conservateur du Musée National de Luxembourg*.

<sup>55</sup> Tradução livre



*Figura 15: Vista geral da Exposição Universal de Paris em 1900, que tinha como um dos destaques a Torre Eiffel, inaugurada em 1889*  
[http://129.171.53.1/ep/Paris/html/paris\\_1900.html](http://129.171.53.1/ep/Paris/html/paris_1900.html)



Beaudouin 1896, 1900.

CRÉMONIE D'INAUGURATION DE L'EXPOSITION  
Embarquement du cortège officiel au pont d'Iéna

*Figura 14: Vista geral da cerimônia de inauguração da Exposição Universal de Paris em 1900.*  
Exposition universelle internationale de 1900 à Paris.  
(Rapport général administratif et technique. Tome sixième, p.88  
Consultado em maio de 2006. Disponível em:  
<http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?4XAE69.6/116/100/380/0049/0377>)



Beaudouin 1896, 1900.

EXPOSITION MÉCANIQUE DE LA SCULPTURE (Grand palais des Champs-Élysées)

*Figura 16: Vista da exposição de esculturas na Exposição Universal de Paris em 1900.*  
(Exposition universelle internationale de 1900 à Paris.  
Rapport général administratif et technique. Tome quatrième, p.100  
Consultado em maio de 2006. Disponível em:  
<http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?4XAE69.4/105/100/450/0105/0447>)

No entanto há mais um obstáculo, pois desde a criação em 1818 do *Musée des artistes vivants*, no *Musée de Luxembourg*<sup>56</sup>, “as obras mais marcantes dos Salões, compradas pelo Estado, estavam no Luxembourg, de onde uma parte a seguir emigrou para o Louvre” (Idem, 139). Além disso, o Petit Palais, o Louvre e o Museu de Luxembourg não iriam emprestar suas obras para a exposição, mas estariam abertos para visitação, e a mostra universal deveria ser vista como um “complemento natural” dos museus<sup>57</sup>. Bénédite defende que as exposições temporárias devem privilegiar os artistas vivos e contemporâneos<sup>58</sup> e que ainda não estão nos museus. Por outro lado, as obras a serem selecionadas deveriam ser aquelas que haviam escapado à escolha dos museus e também as que faziam parte dos acervos dos museus menores, do interior. A seguir cita alguns dos nomes que pretende incluir na exposição de 1900: Ingres, Corot, Coubert, Manet, Daumier, Claude Monet, Renoir, Sisley e Pissaro, além de outros. Defendendo estas escolhas Bénédite argumenta que os adversários do “impressionismo” (aspas no original) podem mostrar-se zangados com estes critérios, mas   este “um direito absoluto, e talvez mesmo o dever dos organizadores da exposição?” (Idem, 140).

Além dos artistas já citados, participaram da exposição de 1900, Van Gogh, Seurat e os representantes das artes decorativas representadas pelos movimentos *Modern Style*, *Jugendstil*, *Nieuwe Kunst* e outros (PARIS, 1900). Outros fatos marcantes nesta

---

<sup>56</sup> Sob as ordens de Marie de M dicis, o arquiteto Salomon de Brosse construiu o *Palais du Luxembourg*. Nele existiam duas galerias, uma delas destinada a receber 24 telas de Rubens em homenagem   rainha. Em 1750 abre-se o primeiro museu público de pintura na França. Uma centena de quadros expostos são originários do *Cabinet du Roi*. O público descobre Leonardo da Vinci, Ticiano, V ron se, Rembrandt, Van Dyck, Poussin, e Rafael. Em 1818 o *Musée de Luxembourg*   transformado no *Musée des artistes vivants*, e recebe, entre outras, obras de David, Gros, Girodet, Ingres e Delacroix. (MUSÉE DU LUXEMBOURG) (Tradução livre)

<sup>57</sup> Para Léonce Bénédite, de acordo com a concepção nascida na Revolução (1789) e “que os constituiu definitivamente”, os museus não mais podem ser “refúgios agradáveis para um mundo heteróclito de sábios diletantes”, locais de visitantes distraídos, “mas sim verdadeiros estabelecimentos de ensino”. (RAPPORT DU JURY INTERNATIONAL; 1900, 133). (Tradução livre)

<sup>58</sup> Nas discussões preliminares acerca dos critérios para escolha das obras e artistas, inicialmente pensou-se em adotar as mesmas premissas dos demais setores: o balanço do século XIX. No entanto prevaleceu o critério que estabelecia que as obras somente seriam aceitas se tivessem sido executadas após 01 de maio de 1899.

exposição foram a projeção dos filmes dos irmãos Lumière, as escadas rolantes (*Rue de l’Avenir*) e a utilização da energia elétrica, o que permitiu os primeiros registros fotográficos noturnos. (PARIS, 1900)

### 3.3 As Exposições Universais e o museu moderno

Sem dúvida as grandes exposições do final do século XIX contribuíram de diversas formas para o museu moderno, a começar pelas exposições inglesas de 1851 e 1862 que forneceram objetos e obras que deram início ao Victoria and Albert Museum. (THE HISTORY OF WORLD EXPOSITIONS, Review). As exposições parisienses a partir de 1855 sempre privilegiaram as obras de arte e, pelo que foi dito acima, percebe-se a forte ligação com os museus da época. A discussão de Léonce Bénédite sobre as diferenças e semelhanças entre uma exposição temporária e um museu é uma amostra daquilo que tais exposições desencadearam: uma rica discussão – ou pelo menos uma reflexão – sobre os museus, as exposições e seus papéis. “Os museus são forçosamente incompletos”, diz Bénédite, “eles não têm o poder de recolher todas as obras-primas” e têm que se limitar a um processo de escolha de obras que lhes parecem mais importantes e significativas. Mas “quem pode se vangloriar de ter uma capacidade de julgamento infalível e de escapar do entusiasmo ou aos pré-julgamentos?”<sup>59</sup> (Rapport du jury International; 1900, 135). Ao contrário dos museus, as exposições, por sua “formação rápida e existência efêmera, oferecem maior flexibilidade, mobilidade, elasticidade. (...) Elas não atendem ao mesmo tempo a todas as exigências do ensino geral; elas podem não responder senão a um propósito exclusivo que é dado pelo momento. (...) Elas podem enfim ousar sem perigo, o que os museus não podem fazer sem trazer dano à sua autoridade”<sup>60</sup> (Idem: 135). Para Bénédite não é possível se escrever uma história da arte sem levar em conta, de forma eqüitativa, as próprias obras

---

<sup>59</sup> Tradução livre.

<sup>60</sup> Tradução livre

e a documentação sobre elas. (Idem, 126). Esta visão levou a que as exposições de 1889 e de 1900 apresentassem a arte produzida na época – portanto a arte contemporânea – ao lado das últimas novidades da técnica e da tecnologia e, em mostras paralelas, as obras clássicas da arte francesa. Sem dúvida é uma mudança importante na concepção de uma exposição e também de um museu. Bénédite retoma os ideais revolucionários de 1789 para reafirmar o papel do museu, não mais como um “agradável refúgio para um mundo heteróclito de sábios diletantes (...) de visitantes distraídos, mas um verdadeiro estabelecimento de ensino. Os museus, de fato, são exposições permanentes; as exposições, por seu lado, são museus temporários”<sup>61</sup> (Idem, 133-134). Mas o que significa, para o autor, o museu como ‘estabelecimento de ensino’ e de ‘instrução’? Num trecho revelador Bénédite diz que as novas gerações “desejam se educar, não com os olhos dos outros, mas com seus próprios olhos”<sup>62</sup> (Idem, 138). Esta afirmação é um tanto surpreendente para a época - quando o pensamento iluminista era muito presente – e se acreditava que o mundo e a natureza poderiam ser apreendidos, dominados e representados e que a ‘educação e a instrução’ nada mais eram do que a transmissão do conhecimento, dos mestres para os alunos. Para o pensamento iluminista era "axiomática a existência de uma única resposta possível a qualquer pergunta". Isto significava a existência de um "único modo correto de representação que, caso pudesse ser descoberto (e era para isso que todos os empreendimentos matemáticos e científicos estavam voltados), forneceria os meios para os fins iluministas" (Harvey, 2002: 35).

O texto de abertura do balanço do século e das premiações da Exposição Universal de Paris, em 1900, contempla inúmeros aspectos, entre os quais podemos destacar a crescente preocupação com as informações sobre as obras e objetos (a documentação), os papéis do museu e da exposição diante de seu público e a preocupação em mostrar a arte de seu tempo. Estas preocupações voltadas para os

---

<sup>61</sup> Tradução livre

<sup>62</sup> Tradução livre.

museus e exposições revelam um pouco do pensamento dessa época extremamente rica de idéias que foi o modernismo europeu. Com a expansão das cidades, a fragmentação das áreas de conhecimento, o surgimento de novos meios de comunicação e a expansão de outros, há um crescimento cada vez maior na produção de novas informações, gerando uma “explosão da informação”. Os livros são produzidos em quantidades cada vez maiores, tanto em títulos como em tiragens. Em 1890, o índice de alfabetização na França era de 90% e na Inglaterra mais ou menos na mesma época, de 97%. Paris possuía 2.000 jornais e o Daily Telegraph vendia 300.000 exemplares (CANCLINI, 2003: 68). A maneira como este enorme acervo de informações era tratado, classificado e indexado não mais atendia às necessidades dos pesquisadores da época, situação que se agrava com o passar do tempo. Tais preocupações não se limitam a um problema de organização com um fim em si mesmo, mas vai além: existe a crença de que o conhecimento acumulado, se devidamente organizado de forma sistemática e disseminado para todos levaria o mundo a um novo patamar, tornando-se uma espécie de “ferramenta” do progresso almejado. A conservação dos documentos escritos, o registro das informações, as classificações, os catálogos e os inventários, estabelecem uma nova forma de organização que não mais pretende representar o mundo, mas sim criar relações e agrupamentos num tempo “classificado” e “especializado” (FOUCAULT, 1996: 177).

### **3.4 Paul Otlet, o conceito de Documentação e o museu**

Desde fins do século XIX há uma sensação de perda, de desperdício do conhecimento que não circula como deveria e busca-se a salvação de uma sociedade que caminha para a catástrofe através da organização do conhecimento e da criação de instituições mundiais. H.G.Wells, por exemplo, pensa numa 'super-universidade', numa 'mente ou inteligência mundial'. (RAYWARD, s/d). Uma figura importante neste cenário é o belga

Paul Otlet (1868-1944), criador de um sistema de classificação (CDU – Classificação Decimal Universal) e do conceito de *documentação*, que para ele é, tanto “o conjunto de documentos como a função de documentar” (OTLET, 1934: 373).

Paul Otlet lança em 1934 o *Traité de Documentación*, uma sistematização de suas idéias e pesquisas desde 1893, considerado uma das primeiras obras da Ciência da Informação. Em suas considerações teóricas e práticas, Otlet aborda aspectos do mundo do conhecimento materializados nos livros, bibliotecas e museus, e propõe sistemas para sua organização visando a recuperação. Para ele a organização é:

“o conjunto dos princípios e disposições para encadear entre si, de uma forma permanente, todos os elementos que concorrem para formar um simples conjunto ou uma seqüência de ação. A organização determina o organismo e o organismo, por seu lado, determina a organização. É a função que, se exercendo, cria o órgão; é o órgão formado (a estrutura) que realiza a função. Com o advento do homem, caracterizado pela inteligência, um fator novo intervém: a finalidade dos atos, a organização pré-concebida, a prefiguração dos fins e objetivos, em consequência dos planos e programas” (OTLET, 1934: 374).

Otlet vê a falta de ordem, rigor e dispersão dos conhecimentos e se propõe a enfrentar os problemas por meio de uma proposta de organização das informações por afinidade de assunto, num trabalho gigantesco que envolvia muitas pessoas especializadas, bem como a utilização de técnicas e dispositivos, tanto para a organização como para a recuperação. Os conceitos de documento e documentação estabelecem uma diferenciação com o conceito de biblioteca. Enquanto a documentação “organiza as informações relacionadas a um assunto”, a biblioteca “organiza os próprios documentos”, isto é, o seu acervo. (SMIT, 1987: 10)

Paul Otlet cria a CDU (Classificação Decimal Universal), baseada na CDD (*Dewey Decimal Classification*), que tem a intenção de ser um sistema mais aberto e voltado não somente para a classificação de livros, mas de *documentos*. Também defende que o sistema de classificação dos livros e documentos tenha um objetivo prático e utilitário que é a sua organização e rápida recuperação. Para isso Otlet acrescenta à notação

decimal usada por Dewey, letras e outros sinais que lhe confere maior flexibilidade. A Classificação Decimal Universal obedece às seguintes características:

- é uma classificação sistemática na disposição e enciclopédica no conteúdo;
- utiliza notação decimal, cujos números se combinam de acordo com certas regras correspondentes aos aspectos fundamentais dos documentos.
- utiliza uma tabela de duplas entradas, uma metódica e outra alfabética.
- permite a escolha de indexação sumária ou detalhada.
- é de aplicação universal a todos os documentos e objetos.
- é aplicável a coleções completas ou partes dela.
- é adequada aos objetivos da ciência especulativa e também às de atividade práticas.
- é invariável e de desenvolvimento ilimitado. (OTLET, 1934: 381).

“Todos os conhecimentos são representados em seu ciclo completo: a enciclopédia do saber” (OTLET, 1934: 381). O princípio, diz Otlet, é muito simples. Uma classificação alfabética por palavras é insuficiente para atender aos objetivos do sistema da ciência pois é dispersiva, isto é, separa as “expressões complexas” das disciplinas ao agrupá-las num sistema arbitrário como o alfabético. Além disso este sistema varia de uma língua para outra, dificultando a cooperação e a troca de informações internacionais. Já a classificação decimal é uma vasta sistematização dos conhecimentos que utiliza uma codificação numérica que marca a ordem.

Percebe-se, desde a criação de Harris e da CDD, uma nítida e profunda separação entre as classificações. Para Otlet, as classificações inicialmente eram embaralhadas e após um imenso esforço, notadamente no século XIX, os sistemas de classificação se perfilam sob quatro objetos diferentes:

- A teoria da classificação, que decorre da lógica; ela é precisa e se enriquece com novas observações;
- A sistemática de cada ciência, de cada ordem de conhecimento: enumeração dos seres estudados, seriação, quadros de estudo e das organizações do estudo;
- A classificação das ciências, ou a relação entre elas, de todos os ramos do conhecimento segundo as leis da lógica;
- A classificação bibliográfica e documentária, cujo objetivo utilitário é a organização e a recuperação rápida e segura dos documentos de qualquer natureza (OTLET, 1934: 381).

A partir do conceito de documentação, Otlet fixa seu objetivo em torno da preocupação em tornar acessíveis as informações dispersas nos livros, prospectos, documentos oficiais etc. Era necessário criar novos processos e procedimentos, bem diferentes daqueles até então utilizados pela biblioteconomia, para se obter “um todo homogêneo a partir dessa massa incoerente” de informações. Suas propostas envolvem a separação das partes de um documento que seriam reagrupadas por assuntos correlatos e a criação de uma Rede Universal de Documentação alimentada por trabalho cooperativo, onde se estabeleceriam relações em bases “racionais e eficientes”. A documentação possui cinco escalões de organização: 1) os documentos (livros e documentos); 2) os conjuntos (coleções, catálogos e serviços); 3) os organismos documentários; 4) uma rede universal; 5) relações entre o trabalho intelectual e a organização mundial. A organização das informações encontra-se no segundo escalão e compreende as seguintes atividades, que se relacionam e se combinam: a) Documentos particulares; b) Biblioteca; c) Bibliografia; d) Arquivos documentários; e) Arquivos administrativos; f) Arquivos antigos; g) Outros documentos que não os bibliográficos e gráficos; h) Coleções museográficas; i) Enciclopédias.

A análise (*divisão*) consiste em estabelecer separadamente cada elemento. A síntese (*composição*) consiste em reagrupar os elementos. “Por uma análise bem conduzida, as

coisas se decompõem em seus elementos últimos; por uma síntese completa, os elementos divididos podem se reagrupar em sua unidade primeira ou segundo outros tipos de unidades. Análise e síntese são métodos fundamentais, quer se trate de conceitos ou de objetos concretos. Aplicados integralmente e sistematicamente, eles facilitam a organização” (OTLET, 1934: 384). Na prática, para agrupar as informações encontradas em diversos suportes num único dossiê, emprega-se a “tecnologia de corte e colagem (...) registrando analiticamente unidades de informação, partes separadas, isoladas, sejam elas bibliográficas e substantivas”, em fichas e papéis de formato padronizado (RAYWARD, 1997). Na prática, os livros, por exemplo, seriam “desmontados”, ‘recortados’ e os assuntos, reagrupados por idéias afins. Dessa forma "Otlet concebe uma finalidade última para a documentação: o trabalho de síntese ou condensação da informação" (TÁLAMO et al., 2002). Segundos as autoras, "A ficha, enquanto suporte de informação, pode ser ordenada de diferentes maneiras, libertando o homem da linearidade do texto escrito", criando assim a possibilidade de se estabelecer diferentes relações e encadeamentos, o que significa novas e diferentes leituras. Essa forma de processamento da informação envolvia as tarefas analíticas, de separação, de reordenação e de reestruturação das informações.

O museu é visto, por Otlet, como um centro de documentação que tem grandes semelhanças, no plano funcional, com a biblioteca, pois ambos trabalham com coleções, catálogos, classificações, identificação, conservação etc. Analisando os museus de sua época vê um período de grandes mudanças:

a) os museus, que antes eram locais apenas para se conservar objetos raros e preciosos, agora, sem prejuízo deste caráter, devem transformar-se em centros de documentação para objetos (“documentos em três dimensões”); deve mostrar as relações e encadeamentos entre os objetos da coleção e que para isto, se necessário, lançar mão de textos e comentários sobre eles;

b) as coleções dos museus são sempre incompletas, diz ele, e para tornar possível a integração destes objetos isolados, sugere que se usem reproduções ou modelos reduzidos;

c) antes só havia museus para alguns campos do conhecimento e, ao poucos, o museu converteu-se numa “forma e num método” que se aplica a diversos domínios (ciência, técnica, sociologia, história, literatura, medicina, comércio, direito e outros);

d) num mesmo local os museus e coleções estavam separados, localizados onde as circunstâncias levaram à sua criação. Os diversos museus ainda não são as ramificações de museus centrais;

e) os museus eram autônomos e estavam isolados das demais instituições culturais. Agora tendem a tomar um lugar no conjunto dessas instituições: relações com o livro (biblioteca), a educação (escola e universidade), a pesquisa (Institutos) e com outras instituições da sociedade;

f) a organização dos museus era local, regional ou nacional. Agora, cada vez mais se considera o conjunto dos museus de um local, região, país e também do mundo. Estes relacionamentos não visam apenas o intercâmbio das coleções, mas também a cooperação e o trabalho conjunto (OTLET, 1934: 356, 357).

Sua proposta para os museus pode ser sintetizada nos itens seguintes, quando Otlet fala sobre as funções do ‘trabalho museográfico’: a) escolher e reunir obras e objetos; b) classificá-las e etiquetá-las; c) preparar um catálogo sobre elas; d) identificar as obras mais importantes; e) dispor obras e objetos para a apreciação do público; f) estabelecer intercâmbio com outras instituições.

Otlet defende que as coleções não devem ser criadas de qualquer forma, mas seguindo um método e uma sistematização na escolha das peças que irão compor os acervos. O segundo ponto levantado por ele é em relação à classificação das obras e objetos, que

pode ser feita seguindo diversos critérios – cronológicos, geográficos ou outros - , dependendo das características e propósitos do museu e da natureza do acervo. Num museu documentário, diz ele, o visitante encontrará os objetos “ordenados sistematicamente numa evocadora representação da vida” (OTLET, 1934: 358): o catálogo deve ser um guia para o visitante e deve ser composto por uma introdução sobre o museu e a coleção, além de informações sobre os objetos expostos acompanhando sua disposição em cada sala. A exposição dos objetos e obras deve seguir uma técnica e valorizar os objetos expostos, lançando mão de artifícios que facilitem a compreensão dos visitantes, como máquinas que mostram seu funcionamento interno ou que funcionem mediante o acionamento de um botão, cenários em miniatura com os objetos apresentados de “forma dramática”; filmes e projeções complementares aos objetos expostos (Idem, ibidem: 358).

Otlet discorre ainda sobre os espaços expositivos que, para ele, têm de ter uma arquitetura funcional. Um museu deve ser um “tratado visualizado, objetivo e sinóptico”, cujas divisões devem seguir os mesmos princípios daqueles dos livros – capítulos, seções e parágrafos que desembocam nas frases e palavras. Os espaços expositivos devem ser grandes, retangulares, bem iluminados e divididos por divisórias móveis que formarão as salas (Idem, ibidem: 358).

Outro ponto enfatizado por Otlet diz respeito ao intercâmbio entre as instituições, o que permitiria ao museu a discussão de problemas comuns, o empréstimo de obras, a troca de réplicas e a criação de associações de museus (Idem, ibidem: 358).

O *Atlas Universalis Mundaneum*, proposto por Otlet, é uma síntese de informações apresentadas com o uso de recursos visuais. Esses grandes quadros sintéticos sobre os mais variados assuntos, era especialmente recomendado para exposições e mostras. Eles deveriam ser pensados como unidades de um conjunto maior, o que permitiria a

combinação mais adequada a cada situação, a comparação entre eles, a cronologia de fatos e outras formas de apresentação (Idem, *ibidem*: 410).

O Otlet não vê a mostra ou exposição como uma operação documentária, salvo em casos particulares, mas defende os princípios de organização e tratamento dos objetos como documentos visando extrair deles uma quantidade de informações com o objetivo de mostrar de forma didática, inteligível e agradável. É talvez por isso que vê as Exposições Universais, embora efêmeras, como um importante marco a ser apreciado e seguido. Otlet vê no museu moderno uma “forma e um método”, portanto uma solução aplicável a diversos domínios. Salaria também a quebra do isolamento dessas instituições que passam a manter estreitas relações com o livro, a educação e a pesquisa.

Ao valorizar a ordem e estabelecer um forte compromisso com a origem, a história, a conservação e a autenticidade das obras, muitos museus tornam-se instituições mais próximas dos especialistas do que do público, contrariando os princípios iluministas da emancipação pelo conhecimento e pela universalização. A catalogação, a classificação e a organização da coleção com finalidades educacionais ocupam lugar de destaque (da mesma forma que na biblioteca) e, em alguns casos, exagerado. Um exemplo é a famosa citação George Brown Goode<sup>63</sup> que definia uma experiência educacional eficiente num museu como sendo aquela em que há uma coleção de etiquetas instrutivas acompanhadas de espécimes bem escolhidos (VERGO, 1993: 49).

---

<sup>63</sup> George Brown Goode (1851-1896), cientista, administrador de museu e historiador da ciência. Foi secretário assistente do Smithsonian Institution e responsável pelo seu Museu Nacional. Suas obras tiveram grande influência sobre os museus históricos de todo o mundo (SMITHSONIAN INSTITUTION NATIONAL MUSEUM OF NATURAL HISTORY. Disponível em: <http://www.mnh.si.edu/vert/fishes/baird/goode.html>). Consultado em maio de 2006.

#### 4. O museu do século XX: entre a reflexão crítica e o espetáculo

---

O século XIX foi, sem sombra de dúvida, o período da ‘invenção’ do museu como hoje o conhecemos. Talvez as principais mudanças ocorridas tenham sido a adoção de procedimentos científicos pelos museus, a especialização de seu pessoal, a segmentação por áreas de conhecimento e a valorização das relações do museu com o público. A virada para o século XX acentuou mais ainda o que começara no século anterior. Os museus crescem em número e diversidade e as reflexões sobre seu estatuto e papel social, aos poucos, ganham importância.

Novas idéias brotam nos países europeus, notadamente na França e na Inglaterra e as discussões sobre os museus ganham uma grande dinâmica. A criação do ICOM como uma arena de discussões sobre os museus, a concepção do Museu Imaginário de André Malraux e o movimento denominado Nova Museologia, nas décadas de 1970 e 1980, são marcos importantes e momentos em que se levantaram discussões que ainda hoje – ou principalmente hoje – são temas ricos e que provocam controvérsias.

##### 4.1 “Mostrar o sensível mediante um artefato<sup>64</sup>”

Walter Benjamin já havia enfocado a reprodução técnica como uma idéia libertadora: *“Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante do mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único. (...) com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida”* (BENJAMIN:1993: 170,171).

---

<sup>64</sup> Para Deloche o artefato é um “produto artificial” ou o “produto de um artifício” ou ainda, algo “artificialmente dissociado do mundo natural” (DELOCHE, 2002: 49). Um artefato é “a figura que adota uma solução determinada a um problema determinado” (Idem, 140).

Grifo e aspas no original). Para Benjamin, com a fotografia o valor de culto é substituído pelo valor da exposição (idem: 174) e a técnica da reprodução “destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido” (idem: 168).

Laymert Garcia dos Santos vê a perda da ‘aura’ não como advinda unicamente com a reprodução da obra, isto é, não é pelo fato de que a obra deixa de ser única que ela perde a ‘aura’, mas pela mudança na sua produção. Benjamin detecta a emergência de uma nova percepção, um novo modo de se ver, que substitui o valor de *culto* pelo valor de *exposição* (SANTOS, LG, 2003: 155). O valor de culto está presente desde os primórdios da existência do homem e se configura no sagrado, no mágico, num mundo transcendente e inalcançável. Já o valor de exposição é uma nova forma de relação entre o homem e a obra que vai predominar nos tempos modernos, cujo universo é o ‘mundo real’ e não mais o mundo sagrado. São mundos diferentes e em oposição, um transcendente e outro imanente.

Benjamin percebe estas mudanças na virada do século XIX para o XX com a fotografia e o cinema. O retrato seria o último suspiro do valor de culto, que aos poucos é substituído pela imagem, que demanda uma percepção diferente por parte do observador “ao suscitar o entendimento da fotografia como uma nova possibilidade de leitura do mundo e de investigação da realidade, e não como possibilidade de contemplação” (Idem, ibidem). É através da identificação dos indícios, marcas e vestígios presentes na fotografia que se lê o acontecimento “de uma realidade revelando-se” (Idem, ibidem). Benjamin fala de um “inconsciente ótico” para descrever aquilo que está fora do “espectro de uma percepção sensível normal” e que a câmera consegue captar e oferecer à visão. O instante ‘congelado’ do andar, a ampliação de pequenos objetos, enfim o uso da técnica e da ciência para ampliar o espectro da percepção ‘normal’.

Malraux vai retomar algumas das assertivas de Walter Benjamin e a partir delas desenvolver a idéia do museu como um "espaço mental" ou como um espaço imaginário

e sem fronteiras. Bernard Deloche vê nessas idéias o arcabouço teórico de uma antiga prática que configurava uma “instituição deslocada ou um museu livresco (...) *ao colocar o conceito de museu como indissociável do de substituto*<sup>65</sup>” (DELOCHE, 2002: 156-158. Grifado no original).

Esta mudança na percepção que ocorre a partir do modernismo passa a ocupar um lugar destacado no campo estético. Ela advém da “autonomia do produto artístico, que deixa de estar a serviço de outra coisa (culto, espelho, propaganda, etc.). Só com a modernidade o quadro se mostrou por fim aquilo que era: uma pura apresentação do sensível” (DELOCHE; 2002:51). Na continuidade do pensamento de Benjamin e Malraux, Bernard Deloche vê a estética como o desafio para o museu e vai buscar em Baumgarten a “autêntica estética”, aquela que é definida por seu criador como “a ciência das percepções sensíveis” ou a “ciência do modo sensível do conhecimento de um objeto” (BAUMGARTEN, citado por DELOCHE; 2002:31), ou ainda “uma espécie de epistemologia do conhecimento sensível” (DELOCHE; 2002:32). A obra de arte é “uma percepção que se expõe”, o que se desdobra na idéia de que o artista que produz e o espectador que contempla estabelecem relações “indissociáveis e recíprocas” (DELOCHE; 2002: 32). Se a arte procura “mostrar o sensível mediante um artefato” (idem, 49), o museu é o local onde este artefato deve ser exposto. Nesta concepção o museu deixa de ser um depósito de obras para adquirir a dupla função de arquivo e de exposição – ele tem como função “conservar experiências sensíveis com a finalidade de mostrá-las” (Idem, 81) -, e dessa forma torna-se um prolongamento ou uma face da própria arte e o meio que irá assim proporcionar a “relação sensível” (idem, *Ibidem*) entre os artefatos expostos e o público.

Tudo aquilo que é exposto no museu torna-se simultaneamente *objeto e produto de sua substituição*, já que ocorre um processo de “desfuncionalização” (Idem, 158). Mostrar ou

---

<sup>65</sup> A noção de substituto empregada por Deloche aproxima-se do conceito de virtualização. Para ele o museu “não é mais do que um processo de substituição, isto é, de virtualização” (DELOCHE, 2002, 140). Sobre o virtual, consultar a nota 4 do presente texto.

expor é transformar um objeto em imagem<sup>66</sup>, e é assim que o museu desenvolve um jogo de “descontextualização e recontextualização”. Um objeto retirado de seu contexto original e colocado em outro – como o que faz Duchamp, por exemplo - “é a perfeita ilustração do virtual”. O museu imaginário é um museu virtual, “não porque proponha simulacros no lugar de obras de carne e osso, mas porque desloca e teoriza o deslocamento. O museu – como a arte – é, por conseqüência, totalmente virtual” (DELOCHE, 2002, 140). Nesta abordagem o museu é visto como uma das soluções possíveis para um “problema colocado num campo – o do museal, isto é, o de ‘mostrar’” (Idem, 159).

#### 4.1.1 O ICOM

Os tradicionais organismos, como o ICOM (*International Council of Museums*), procuram acompanhar, mais ou menos de longe, as mudanças. As ‘definições’ de Museu e da função dos museus são reformuladas a cada encontro da entidade. Percebe-se uma grande mudança quando em 1974 o ICOM dá um passo em direção a um conceito das funções do Museu ao colocá-lo *a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento*. O museu deveria deixar de ser um mero “depósito” de objetos classificados e organizados e passar a ter uma ação cultural mais efetiva. É uma tentativa de exumar alguns princípios libertários e democráticos do Iluminismo, já sepultados pelos museus-*showroom* que optam por substituir a ação de agente cultural pela de paciente do marketing cultural.

---

<sup>66</sup> O termo imagem é polissêmico. Neste caso Deloche refere-se a uma representação ou reprodução mental de uma percepção ou sensação anteriormente experimentada. Para este autor a imagem é “uma parcela do mundo real que isolamos para depois reintroduzi-la no real” (DELOCHE, 2002:65). Para a imagem reproduzida por meios técnicos utilizaremos a expressão *imagem visual*.

Em 1946 o ICOM define o museu como um local de coleções abertas ao público.<sup>67</sup> Dez anos depois, em 1956, à definição inicial são acrescentadas outras características, funções e propósitos: o museu deve ser uma instituição permanente, voltada ao interesse geral e com o propósito de preservar, estudar e exibir seu acervo.<sup>68</sup> Em 1961 há uma ampliação da definição de museu, aparentemente para abarcar as diversas instituições então surgidas, incluindo os monumentos e as reservas naturais.<sup>69</sup>

A grande virada do ICOM em relação às definições de museus se dá em dois momentos da década de 1970. O primeiro, em 1971, na 9a. Conferência Geral, realizada na cidade de Grenoble, na França, e o segundo em 1972, na Conferência de Santiago do Chile.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> "The word "museums" includes all collections open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms". (*Constitution and By-Laws of the International Council of Museums, 1946*). Disponível em: [http://icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://icom.museum/hist_def_eng.html). Acesso em abril de 2006

<sup>68</sup> :” The word of museum here denotes any permanent establishment, administered in the general interest, for the purpose of preserving, studying, enhancing by various means and, in particular, of exhibiting to the public for its delectation and instruction groups of objects and specimens of cultural value: artistic, historical, scientific and technological collections, botanical and zoological gardens and aquariums. Public libraries and public archival institutions maintaining permanent exhibition rooms shall be considered to be museums”. (*ICOM Constitution, July 9th, 1956*). Disponível em: [http://icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://icom.museum/hist_def_eng.html). Acesso em abril de 2006.

<sup>69</sup> “ICOM shall recognise as a museum any permanent institution which conserves and displays, for purposes of a study, education and enjoyment, collections of objects of cultural or scientific significance.

1. exhibition galleries permanently maintained by public libraries and collections of archives,
2. historical monuments and parts of historical monuments or their dependencies, such as cathedral treasuries, historical, archaeological and natural sites, which are officially open to the public,
3. botanical and zoological gardens, aquaria, vivaria, and other institutions which display living specimens,
4. natural reserves.

(ICOM Statutes, adopted by the Eleventh General Assembly of ICOM, Copenhagen, 14 June 1974). Disponível em: [http://icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://icom.museum/hist_def_eng.html). Acesso em abril de 2006.

<sup>70</sup> Estas discussões irão transparecer na definição de **1974**: “A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of society and of its development, and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment

In addition to museums designated as such, ICOM recognizes that the following comply with the above definition:

- a. conservation institutes and exhibition galleries permanently maintained by libraries and archive centres.
- b. natural, archaeological, and ethnographic monuments and sites and historical monuments and sites of a museum nature, for their acquisition, conservation and communication activities.
- c. institutions displaying live specimens, such as botanical and zoological gardens, aquaria, vivaria, etc.
- d. nature reserves.
- e. science centres and planetariums.

André Desvallées vê neste dois movimentos uma mudança no eixo das discussões sobre o museu. O primeiro eixo que se refere à linguagem adotada e que leva o museu a isolar-se pois “não se sabe fazer compreender pela maioria das pessoas: utiliza uma linguagem por muita gente considerada esotérica”. O segundo eixo de discussão, revela Desvallées, refere-se à necessidade do museu buscar “outro conteúdo” se pretende chegar ao chamado “não-público”, isto é, aqueles que não têm o hábito de freqüentá-lo (DESAVALLÉS, 2001;3). Os desdobramentos destes debates apontaram os caminhos da chamada Nova Museologia, de um lado, reafirmando o princípio de que a coleção não pertence a uma determinada instituição, mas a toda a humanidade, e de outro, para um novo papel que o museu deveria ter ao utilizar o patrimônio como “suporte do conhecimento” e fazer dessa instituição “um lugar de reflexão crítica para todos, proporcionando-lhes conhecimentos que não podem ser adquiridos no exterior – nem no cinema, nem na televisão. Nem sequer na escola!” (Idem, 4).

Até 2001, data da última definição aprovada pelo ICOM, outros três congressos fazem pequenas alterações nos anos de 1989 e 1995.<sup>71</sup>

É somente em 2001 que o ICOM acrescenta um item relacionado aos bens intangíveis, e também uma referência às obras digitais.<sup>72</sup> As definições de museu adotadas pelo ICOM

---

(ICOM Statutes, adopted by the Eleventh General Assembly of ICOM, Copenhagen, 14 June 1974) Disponível em: [http://icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://icom.museum/hist_def_eng.html). Acesso em abril de 2006.

<sup>71</sup> Disponível em: [http://icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://icom.museum/hist_def_eng.html). Acesso em abril de 2006.

<sup>72</sup> Em 2001 a definição sofre pequenas inclusões, sendo talvez a mais importante delas a referência aos ‘bens intangíveis’ (item ‘viii’ abaixo)

- iv. non-profit art exhibition galleries;
- v. nature reserves;
- vi. international or national or regional or local museum organisations, ministries or departments or public agencies responsible for museums as per the definition given under this article;
- vii. non-profit institutions or organisations undertaking conservation, research, education, training, documentation and other activities relating to museums and museology;
- viii. cultural centres and other entities that facilitate the preservation, continuation and management of tangible or intangible heritage resources (living heritage and digital creative activity);
- ix. such other institutions as the Executive Council, after seeking the advice of the Advisory Committee, considers as having some or all of the characteristics of a museum, or as supporting museums and professional museum personnel through museological research, education or training.

(ICOM Statutes, amended by the 20th General Assembly of ICOM, Barcelona, Spain, 6 July 2001). Disponível em: [http://icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://icom.museum/hist_def_eng.html). Acesso em abril de 2006.

são baseadas principalmente em aspectos funcionais e formais. Segundo Weil, uma definição é construída a partir daquilo que distingue o objeto a ser definido dos demais e não a partir do que é o mais importante. O que distingue o museu é o fato de colecionar, preservar e expor objetos, ao passo que os aspectos não-funcionais e mais importantes coincidem com os propósitos da educação, da cultura, etc. (Weil, 1990:46)

#### **4.1.2 O Museu Imaginário**

Na contra-corrente dos museus tradicionais André Malraux propõe o conceito de Museu Imaginário, um museu de arte constituído por imagens, um museu *do imaginário*. Malraux inicia seu livro O Museu Imaginário com o seguinte parágrafo: "Um crucifixo românico não era, de início, uma escultura; a *Madona* de Cimabue não era, de início, um quadro; nem sequer a *Atena* de Fídias era, de início, uma estátua" (MALRAUX, sd: 11). O museu impõe ao visitante uma nova forma de relacionamento com os objetos expostos ao transformar tudo que nele há em imagens "diferentes das próprias coisas" e desta diferença retira a sua razão de ser. "O museu é o confronto das metamorfoses" (Idem, 12). No museu, o crucifixo românico torna-se uma escultura e não Cristo, "a *Virgem* de Cimabue é um quadro, não é a *Virgem*" (Idem, 173). Esse o processo de 'desfuncionalização' que o museu promove, no qual os objetos abandonam seu mundo de origem para compor um novo mundo, torna descabida a visão do museu como necrópole, antes ele conduz os objetos à imortalidade e não à morte (Idem, 215).

Malraux chama a atenção para uma outra mudança, desta vez no âmbito da arte. A partir do século XVI a arte então vista como uma ilusão de que representava a realidade, caminha para, aos poucos, tornar-se uma ficção ou um teatro no qual "a ilusão de um mundo idealizado" toma o lugar da imitação (Idem, 17). A pintura descobre o teatro e assim o espetáculo sobrepõe-se à imitação do real. Essa ficção:

“pretendia seduzir, mais do que testemunhar. Daí o caráter furiosamente profano desta arte que se desejava pia. As suas santas não eram totalmente santas nem totalmente mulheres. Haviam-se tornado atrizes. Daí também a importância dos sentimentos o meio de expressão principal do pintor passara a ser a personagem” (Idem, 19,20. Grafia da tradução portuguesa).

A pintura “agradava o homem sincero e culto” pela sua qualidade como ficção e como espetáculo e não como obra e nem como cópia do real. A arte moderna irá mudar isto ao destruir a ficção e inverter os papéis, fazendo com que a pintura “domine visivelmente o espetáculo, em vez de se lhe submeter” (Idem, 52), para isto utilizando uma “linguagem independente das coisas representadas” (Idem, 70). O que era uma ficção torna-se um quadro, fruto da criação “especificamente pictural” (Idem, 34). E com essa mudança que o Museu Imaginário se concretizará. Para Malraux o Museu Imaginário “vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançado, as artes plásticas inventaram a sua imprensa” (Idem, 14). A reprodução e a divulgação das obras reunidas em livros ou álbuns permite aproximações antes não imaginadas, confrontações entre estilos e escolas, e “afasta a comparação da máscara oceânica ou africana com um ‘modelo’, com as cabeças das estátuas clássicas e mesmo, afinal, com as estátuas românicas; a máscara compara-se em primeiro lugar com seus irmãos – seja qual for a civilização a que pertençam; mas, em primeiro lugar, com a sua” (Idem:80).

Atribui-se à fotografia, ao desvalorizar as técnicas da ilusão, uma certa influência nas profundas mudanças promovidas pela arte moderna, mas valoriza-se pouco o papel que ela desempenha ao reproduzir as obras de locais distantes ou impossíveis de transportar para um museu. “Baudelaire não conheceu as principais obras de Greco, nem de Miguel Ângelo, nem de Masaccio, nem de Piero della Francesca, nem de Grünewald, nem de Ticiano, nem de Hals – nem de Goya, apesar da Galeria de Orleães...” (Idem, 13). O confronto de um quadro do Louvre com outro de um museu de outro país era o “confronto de um quadro com uma recordação” (Idem, 14). A partir do século XIX a fotografia passa a ser um meio importante na divulgação das obras, assim ampliando as

possibilidades de confrontação entre obras de artistas das mais variadas partes do mundo. Não é menor o papel que desempenha na ampliação dos públicos que antes não tinham acesso a todos os museus e seus acervos. Essa função de documentação desempenhada pela fotografia assemelha-se ao papel das bibliografias já citadas, de Gesner, la Croix du Maine, Johann Trithem, Antonio Francesco Doni, Antoine Verdier, entre outros (ver p. 12). A reprodução intensa abrange também as chamadas ‘obras menores’ e menos conhecidas, revelando um repertório desconhecido até então.

“O enquadramento de uma escultura, o ângulo sob o qual é admirada, e, sobretudo uma *iluminação estudada* – a das obras ilustres começa a rivalizar com a das grandes vedetas – confere muitas vezes um caráter imperioso ao que até então apenas era sugerido” (Idem, 84). Além disso a fotografia trabalha com uma escala diferente daquela do original: obras imensas ou miniaturas podem ser reproduzidas num mesmo tamanho, o que pode ser uma perda para as primeiras e um ganho para as segundas. Some-se a isto a possibilidade de exploração de detalhes, texturas, cores, etc. “O modelo torna-se o meio da imagem, muito mais do que a imagem é a reprodução do modelo” (Idem, 88). A fotografia revela obras “perdidas nos museus” e coleções, detalhes ou fragmentos ampliados que redimensionam a importância de obras consideradas menores. A reprodução não substitui e nem rivaliza com a obra, principalmente a pintura, mas “evoca-a e sugere-a” (Idem, 108). O álbum de fotos de uma catedral ou de um museu, por exemplo, na verdade cria “um lugar imaginário que só existe por si” (MALRAUX, sd: 225); não reproduz aquilo que existe mas “sugere-o – e, mais rigorosamente, constitui-o” (Idem, ibidem). Malraux compara o livro de arte ou o álbum de fotos ao disco que existe independentemente do concerto de música. Para Martin Grossmann, Malraux promove a eliminação dos enquadramentos, tanto da pintura, da escultura, como também da própria arquitetura. Ou seja, essa metamorfose ocorrida no “entorno das obras” que o museu abriga se dá principalmente devido ao efeito da fotografia “não só na percepção da arte mas do espaço que a reifica, o museu”. Para Malraux a fotografia permite “transcender

os limites da representação”, e uma nova percepção daí emerge: os livros de arte seriam os precursores dessa transformação (GROSSMANN, 2005).

#### **4.1.3 A Nova Museologia**

Existem duas correntes distintas da Nova Museologia: a francesa e a inglesa. Embora possuam pontos em comum e tenham surgido nas décadas de 70 (francesa) e 80 (inglesa) do século XX, elas diferem em alguns pontos. A linha francesa funda-se em dois pontos ordenadores: o primeiro diz respeito à reafirmação do princípio de que a coleção não pertence a uma determinada instituição, mas a toda a humanidade, e o segundo, aponta para um novo papel que o museu deveria ter ao utilizar o patrimônio como “suporte do conhecimento” e uma instituição de pesquisa e reflexão crítica para todas as pessoas (DESVALLÉES: 2001, 4). Já a Nova Museologia inglesa propõe a reflexão, estudo e o questionamento das exposições e museus priorizando a discussão sobre os seus propósitos, os quais não devem estar subordinados às funções e métodos de trabalho.

Correndo o risco da simplificação excessiva e mesmo de omissão de pontos importantes, faremos a seguir um breve resumo de cada uma das duas linhas da Nova Museologia.

André Desvallées, um dos formuladores da Nova Museologia francesa destaca seus pontos essenciais que visam privilegiar o público e suas relações com os objetos expostos, o museu deve:

- a) fazer desaparecer o fosso criado no século XIX entre o público e o objeto exposto;
- b) guardar uma certa distância entre o objeto obsoleto, exótico ou útil como elemento de base de sua linguagem;
- c) criar uma linguagem colocando em conversação o objeto antigo com o atual;

d) criar um novo gênero, que não é tão somente a expressão da realidade científica, mas criação, como uma obra de um artista. É a isso que se pode aplicar o termo 'cenografia'. (DESVALLÉES, 1992: 38 - VAGUES)

Além disso, ou como complemento a estes pontos, a função de informar passa a ocupar uma posição de grande destaque no museu, visto não como um meio, mas como um complexo sistema de comunicação. O museu deve abrir-se à comunidade onde se localiza, buscar parcerias com outras instituições culturais e educacionais, reavaliar as práticas museológicas tradicionais e eventualmente substituí-las tendo como parâmetro uma melhoria na relação da exposição com o público. Finalmente os museus devem criar sistemas de avaliação de sua atuação para determinar a eficácia de sua ação perante o público.

As idéias da Nova Museologia encontram campo fértil nos Ecomuseus, nascidos na mesma época destas discussões (década de 1970), que propõem que a comunidade seja “responsável pelo patrimônio cultural que pertence aos seus membros, mesmo que eles estejam guardados nos seus domicílios” (DESVALLÉES: 2001, 3). Visão mais radical é apresentada por Stanislas K. Adotevi, um consultor da UNESCO de origem africana, para quem

*“o objeto desfuncionalizado, banalizado, no interior do museu, não passa muitas vezes do produto de desvios intelectuais de elementos estranhos à sua cultura: uma consciência alheia agarrada a uma condição real (...) um museu em si não é nada. Em si, o museu não significa nada. (...) Torna-se claro que o museu, lugar de um discurso enganador da museologia européia, deve desaparecer, retirado de cena por uma ruptura que impõe uma prática museográfica alimentada pela experiência desses milhares de homens que continuam a ser ignorados e que, cada vez mais, sabem possuir outros modelos a propor que não somente os legados pela Grécia clássica e pelo Renascimento. A consciência desta realidade é explosiva. Ela obrigará a museografia a manifestar-se em sua função crítica cultural, a sua função verdadeira de saber, por uma adequação à realidade quotidiana, a adesão a uma história experimental. (...) A nova prática museográfica deve preparar para o aparecimento de uma cultura verdadeiramente responsável. Ela só o poderá fazer agarrando as coisas pela sua raiz (...) A museografia será, portanto, radical ou não o será”* (Citado por DESVALLÉES: 2001, 3. Grifado no original).

Tornar o museu um “**lugar de reflexão crítica** para todos” (Idem, 3. Negrito no original) ainda hoje é, para a grande maioria dos museus, uma utopia. Na tentativa de atingir os objetivos de aproximação com o público, muitos museus acabam confundindo “ação cultural com relações públicas e marketing” (Idem, 3. Grafia da tradução portuguesa).

Peter Vergo é um o mais expressivo representante da corrente inglesa. Em 1989 organizou o livro *The New Museology* onde reúne artigos de vários museólogos e estudiosos de museus. Seu artigo (*The Reluctant Object*) é uma espécie de manifesto onde expressa suas idéias e princípios. Defende que o centro das atividades de um museu é a concepção de exposições, mas que o que se vê são exposições mal formuladas, embora empreguem um grande número de pessoas e um enorme dispêndio de tempo e energia. Os verdadeiros propósitos das exposições geralmente estão encobertos por princípios nobres e elevados, e muitas vezes as verdadeiras razões de uma mostra de prestígio são “ganhar dinheiro, comemorar aniversários inexpressivos, cimentar alianças diplomáticas ou promover a carreira de um diretor de museu” (VERGO, 1993: 45). Na concepção de Vergo alguns museus e exposições mais parecem enormes corpos com cérebros diminutos. Alguns dos principais pontos que devem ser discutidos pela Nova Museologia são:

- a) muitos curadores e museus trabalham centrados no objeto da exposição e quase não pensam nos visitantes;
- b) há que se buscar um equilíbrio entre as informações contextuais nas exposições, que não podem ser excessivas, mas têm que existir;
- c) as informações complementares não precisam necessariamente ser textuais; deve-se buscar outras formas de contextualizar - como a cenografia - sem evitando-se o uso de enormes textos em paredes;
- d) uma exposição deve buscar o equilíbrio entre a educação e a diversão; levar à reflexão e permitir também a simples contemplação.

## 4.2 A prática dos museus no século XX

Aos poucos os museus começam a ver como suas as discussões que o modernismo colocara, debatendo e em alguns casos implementando técnicas, métodos, e novas formas de exposição e de tratamento das coleções<sup>73</sup>. Primeiramente eles passam a preocupar-se com a educação e mais tarde com a comunicação, atividades que antes, se estavam presentes, não eram valorizadas. Os modos de aproximar arte e público (ou o público da arte) ganha contornos mais nítidos nos museus de arte moderna, notadamente a partir das experiências de ‘arte-educação’ realizadas pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) desde sua criação e que serão um ponto de grandes controvérsias no século XX.

Muitos museus aderem plenamente às grandes exposições itinerantes patrocinadas por empresas privadas e divulgadas em todos os meios de comunicação. O grande valor parece ser uma espécie de *massificação* das exposições, isto é, torná-las um produto da *cultura de massas*. Números mirabolantes são apresentados para justificar tais eventos e comprovar seu sucesso: são milhões de visitantes espremidos em filas que dobram quarteirões. O museu parece se esquecer de suas finalidades e compromissos com a sociedade em troca da promoção, assumindo para si aquilo que o patrocinador tem como um grande valor: o sucesso de público, não se preocupando com a maneira pela qual os visitantes se relacionam com as obras expostas e nem se estão ou não criando um público que voltará ao museu.

### 4.2.1 O MoMA: um novo conceito de museu

A produção modernista encontra no museu um parceiro: ela produz para o museu e este a acolhe. Ambos percorrem um caminho diacrônico, lado a lado, salvo em alguns momentos de contestação. As obras ‘transgressoras’ são admitidas nos museus de arte,

<sup>73</sup> Esta discussão será retomada mais adiante quando discutimos o museu do século XXI (cap 5).

não sem que, antes passem por uma espécie de quarentena e sejam despojadas de seu caráter contestador, sendo então ‘re-criadas’ como objetos de rito. Lembrando Canclini, “Há um momento em que os *gestos* dos artistas que não conseguem converter-se em *atos* (intervenções eficazes em processos sociais) tornam-se *ritos*. (...) Uma das crises mais severas do moderno se produz por esta restituição do rito sem mitos” (CANCLINI 2003: 45,48). E qual o melhor espaço para o ritual senão o museu-templo, configurado num espaço monumental? É neste quadro que a arquitetura encontra terreno fértil para a edificação criada especialmente para ser um museu e que atinge seu ápice com o conceito do ‘cubo branco’. “A Arte Modernista é acima de tudo uma arte produzida para o paradigmático Museu de Arte Moderna – entendida como a tradução perfeita do espaço absoluto Cartesiano em um design pragmático” (GROSSMANN, 2001: 275).

Ao buscar novos públicos o museu vive uma espécie de assimetria, pois o livre acesso físico não garante o acesso pleno às obras para assim poder cumprir o papel de expor e de propiciar a “relação sensível” com os artefatos expostos. Grossmann diz que estes problemas estão presentes já na abertura dos museus ao público, no século XVIII: “Os especialistas ligados à instituição museu – historiadores, *connaisseurs*, e assim por diante – concordavam, cinicamente que os museus em geral deveriam ser acessíveis ao grande público, mas por outro lado mantinham o entendimento da arte como um produto de uma sensibilidade especial, passível de ser adquirida somente por via de um conhecimento *a priori* e certo grau de educação” (GROSSMANN, 2001: 195). Com o intuito de equacionar o problema, o museu se vê diante de um dilema: priorizar a popularização de seu acervo, a qualquer custo, transformando o museu num *showroom* ou num *shopping center*, ou preservar o caráter ‘culto’ da produção e da própria origem do museu, em prejuízo de sua popularidade. No primeiro caso ele precisa banalizar seu conteúdo e colocar-se a serviço das leis industriais da comunicação (CANCLINI; 2003: 103), e no segundo, lançar mão de atividades de educação ou de ação cultural numa tentativa de aproximar arte e público e deixar de ser um santuário tradicional da elite para ser um espaço de experiências para um grande público.

O MoMA<sup>74</sup> teve como seu primeiro diretor Alfred H. Barr Jr. que defendia a idéia de um museu dedicado a ajudar as pessoas a entender e a fruir as artes visuais de nossa época e isto deveria ser feito pelo “maior museu de arte moderna do mundo” (MoMA, 2005). Fundado em 1929, desde o início contou com generosas contribuições, o que o levou a possuir, se não a maior, uma das maiores e mais completas coleções de arte moderna. Em 1939 muda-se para o edifício criado pelos arquitetos Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone, um marco na arquitetura dos museus e que inaugura o conceito de “cubo branco”<sup>75</sup>. Para abrigar a enorme coleção de pinturas, filmes, vídeos, objetos, além de uma vastíssima biblioteca, a expansão física do museu não pára. A última delas ocorreu em 2004 e dobrou a área do museu, sendo que as áreas de exposição aumentaram cerca de cinquenta por cento.

Fiel aos princípios que o criaram, além de incluir novas manifestações e produções até então nunca vistas num museu, como a fotografia e o desenho industrial, o museu se estrutura de forma diferente, passa a promover exposições temporárias e, principalmente, cerca-se de um público assíduo que frequenta as conferências, debates, sessões de cinema e que lhe dá sustentação financeira. Para GROSSMANN, “o museu já não é mais considerado apenas como mero depósito, mas também como agente cultural, provocando e representando a produção das artes contemporâneas” (2001:198). O novo ‘modelo’ de museu inaugurado pelo MoMA, onde impera uma arquitetura fria, um espaço fechado e isolado do mundo, leva Carol Duncan e Alan Wallach a afirmar que “Estamos em ‘lugar nenhum’, em um nada original, um útero, uma tumba branca mas sem sol, que parece situada fora do tempo e da história” (citado por

---

<sup>74</sup> O MoMA surgiu foi por iniciativa de três grandes “patronos das artes”, Miss Lillie P. Bliss, Mrs. Cornelius J. Sullivan, e Mrs. John D. Rockefeller, Jr., que percebendo a necessidade de mudar as políticas dos museus tradicionais criaram uma instituição totalmente voltada para a arte moderna (MOMA)

<sup>75</sup> A expressão “cubo branco (White Cube)” foi criada por Brian O’Doherty e usada para definir o museu moderno. Seu livro, *No Interior do Cubo Branco; a ideologia do espaço da arte*, publicado pela Martins Fontes (2002) é uma crítica ao espaço do museu modernista, vista como uma espécie de ideologia que, sob um manto de neutralidade, se esconde no espaço expositivo de museus e galerias.

CANCLINI, 2003: 47). Ao manter 'sagrado' o espaço expositivo e os objetos nele contidos, e "ao impor uma ordem de compreensão, organizam também as diferenças entre os grupos sociais: os que entram e os que ficam de fora; os que são capazes de entender a cerimônia e os que não podem chegar a atuar significativamente" (CANCLINI, 2003: 47). Este comentário de Canclini nos remete a uma visão quase religiosa, de ritos, onde o sagrado predomina e da qual apenas os iniciados compartilham. Mas o MoMA tenta mudar este enfoque através de sua inserção no mundo da mídia, da abertura do museu às manifestações artísticas contemporâneas e por meio das chamadas "ações educativas" que procuravam aproximar o cidadão comum das obras de arte. Este conjunto de ações leva o MoMA a atrair multidões que não costumavam frequentá-lo.

Com o MoMA o museu entra definitivamente na era dos grandes espetáculos e das mega-exposições, nas quais o parâmetro que conta é o número de visitantes, o número de obras, o tamanho do museu. Este posicionamento em sua relação com a arte e com os artistas se assemelha à situação das modernas mídias, com seu imenso poder de alçar e de destruir mitos. Para um artista, estar num museu como o MoMA é uma consagração e a quase-garantia de ter entrado para a história da arte. Ao tentar superar a situação que colocava o museu entre ser um museu-templo para iniciados e um moderno gabinete de curiosidades para o grande público, o MoMA opta por um caminho híbrido, no qual assume completamente o papel tradicional do museu, de 'templo', de grande juiz, e simultaneamente, transforma-se em *griffe*, resultado de um eficiente trabalho de marketing. Como todo 'case' vitorioso seus resultados são medidos em números, como em qualquer outro empreendimento comercial ou financeiro: são milhões de visitantes, milhares de metros quadrados de área, acervo de bilhões de dólares. O modelo 'economicista' criado a partir das recomendações da moderna administração de empresas penetra não somente na administração do museu, mas também em todas as demais áreas. A nova estratégia coloca o museu no roteiro turístico da cidade de Nova York, atraindo milhões de pessoas para suas exposições.

A partir da experiência do MoMA, os museus do mundo todo passam por transformações, algumas bastante radicais e outras nem tanto, mas quase todas na mesma direção, isto é, todos buscam adequar-se aos 'novos tempos', porém não da mesma maneira.

As propostas educativas em museus já existiam de forma tímida desde o final do séc. XIX principalmente nos museus norte-americanos como o Metropolitan (Nova York) e o Boston Museum of Fine Arts (YAMAMOTO, 2001: 13). Porém, é com a criação do MoMA que surgem as propostas mais inovadoras por meio da promoção de palestras e programas voltados a públicos específicos. Estas atividades faziam parte da estratégia do museu para tornar a arte moderna 'mais palatável' ao tradicional gosto dos apreciadores de arte norte-americanos, ao mesmo tempo em que pretendiam ampliar o público de visitantes. Na Europa as iniciativas voltadas à educação surgem no começo do século XX, mas somente ganham força após a Segunda Grande Guerra Mundial. Elas têm um caráter diverso daquelas norte-americanas e privilegiam a construção de equipamentos culturais, como as Casas de Cultura propostas por André Malraux na década de 1950, cujo objetivo era criar uma rede voltada à democratização da cultura (TEIXEIRA COELHO, 1997: 166).

#### **4.2.2 O museu como espetáculo e as exposições como acontecimentos**

No século XX, em meio às grandes mudanças e profundas crises, à segmentação das disciplinas, ao acúmulo nunca antes visto de informações e seus suportes, o próprio conceito de museu é colocado em xeque, como vimos anteriormente. No entanto essas discussões teóricas não chegam imediatamente aos museus que continuam aperfeiçoando as técnicas expositivas, aprimorando seu corpo de profissionais e promovendo exposições cada vez mais belas do ponto de vista técnico e formal. Os museólogos não discutem o propósito ou o papel do museu que, ao que parece, não é

vista como uma discussão a ser feita por eles. Compenetrados em suas funções de gestão administrativa e técnica, os museus e seus profissionais abrem mão destas definições que rapidamente são tomadas por outros setores da sociedade: os governos e as grandes empresas. Nunca antes se tinha visto a criação de tantos novos museus como nesse período, a grande maioria fruto de ações políticas que visam o fortalecimento do turismo e a promoção das cidades em que são instalados, e apoiados pela empresas dentro de suas políticas de 'marketing cultural'. Com estes propósitos – turismo e marketing cultural – é natural que a arquitetura tenha um papel importante a desempenhar: criar monumentos, marcos, e não um local para exposições. Inúmeros são os casos de novos museus nos quais os arquitetos ficam sabendo o que será exposto às vésperas da inauguração da obra. Ou ainda aqueles que, mesmo recebendo um programa museográfico detalhado e sabendo exatamente o que será exibido, criam edifícios formalmente espetaculares mas que não se prestam para o uso solicitado.<sup>76</sup> Culpa dos arquitetos? Talvez não somente deles. O propósito de se criar um monumento que atraia turistas de todo o mundo é plenamente atingido e o uso futuro é apenas um detalhe pouco importante neste processo. O museu torna-se monumento, as exposições são *acontecimentos* e espetáculos e as obras expostas apenas um apêndice ou uma desculpa para tudo o mais.

A consciência de que o museu é um meio de comunicação diferenciado aflora e os políticos e departamentos de marketing foram os primeiros a perceber isto. Inúmeras cidades criam centros de ciências, geralmente patrocinados por empresas privadas ou estatais, retomando alguns dos princípios das exposições universais acrescidos de inúmeras inovações. Esses centros afastam-se das formas mais tradicionais que ou vinculavam os museus às disciplinas científicas, ou eram na verdade museus históricos, de memória, com um acervo de peças, máquinas e equipamentos de períodos anteriores.

---

<sup>76</sup> Comentando sobre este assunto, escreve André Desvallés "a começar pelo Instituto do Mundo Árabe, aberto em Paris em 1987, muito difícil de utilizar para exposições, e para o qual Jean Nouvel reconhece não ter recebido programa museográfico no momento do concurso de arquitetura e de não saber o que nele seria exposto até um mês antes da inauguração". Veja outros exemplos em : DESVALLÉES, 2001 :10.

As novas propostas para os centros e museus de ciências fizeram deles locais de experimentação, de aprendizado e de divertimento, onde a curiosidade é explorada ao limite. Os experimentos para demonstrar princípios científicos recebem um tratamento mais próximo do dia-a-dia das pessoas comuns, materializados em painéis e máquinas que funcionam com a participação dos visitantes. A tecnologia e a cenografia ganham espaço e ‘recriam’ situações por meio de cenários e ambientes interativos nos quais objetos originais e réplicas são colocados lado a lado para mostrar um ambiente exemplar do que a ciência supõe e imagina ter sido aquele momento. Estreitam-se os vínculos deste tipo de museu com as instituições de educação básica e tais formas ou fórmulas são um enorme sucesso de público.

“É interessante ressaltar que os museus de primeira geração, assim como os de segunda, foram sofrendo ao longo do tempo modificações, com o intuito de se revigorarem, influenciados pelo sucesso dos museus de terceira geração. Nos museus de primeira geração a partir das décadas de 1960 e 1970, o foco das novas exposições muda de uma organização taxionômica dos objetos para uma exploração de fenômenos e conceitos científicos, muitas vezes com a introdução de aparatos interativos. Os museus de segunda geração incorporaram a linguagem interativa de uma forma mais abrangente nas suas novas exposições” (CAZELLI et al.).<sup>77</sup>

No entanto, enquanto as filas se multiplicam nos centros de ciências, os museus de arte existentes permanecem mais ou menos isolados da comunidade na qual estão inseridos. Na tentativa de ampliar seu público os museus trilham caminhos em busca de patrocínio e atividades educativas. Estas ações se configuram em três caminhos: as exposições ‘*blockbuster*’, patrocinadas por empresas privadas e amparados por grandes e maciças campanhas publicitárias pela TV que despejam centenas de milhares de pessoas nas filas para a visita; a exploração do chamado ‘turismo cultural’ que procura trazer pessoas de fora da comunidade para visitar o museu; e a expansão de seus serviços educativos, visando assim atrair novos públicos para o museu. As três vias têm sua origem nas experiências desenvolvidas pela MoMA, na primeira metade do século XX.

---

<sup>77</sup> Disponível em: <http://www.cciencia.ufrj.br/Publicacoes/Artigos/Seminario/Index.htm>. Consultado em abril de 2006.

As exposições internacionais que chegam ao Brasil levam os museus a depender de financiamentos públicos e privados para sua realização. Há uma mobilização “estridente” de setores que pretendem obter vantagens publicitárias por meio destas ações, denominadas de ‘marketing cultural’, “ao testemunhar o monumentoso ingresso do país na rota das exposições internacionais” (SALZSTEIN, Sônia, 2001:386). As grandes exposições que ocorreram nos últimos anos, não só no Brasil, mas em inúmeros outros países, levaram milhões de pessoas aos museus. Mas, estas pessoas tornaram-se freqüentadoras de museus? Houve algum ‘efeito residual’ após estas mostras? Tais exposições serviram para ao menos gerar algum tipo de interesse e motivação para estas pessoas? Nos países com ínfimas tradições na área de museus e acervos incompletos como os da América Latina, a alternativa seria adotar este modelo de forma crítica, isto é, inserido numa política cultural mais ampla. Moacir dos Anjos vê aí a possibilidade de “uma ampliação do repertório visual que é posto à disposição dos habitantes de várias cidades antes colocadas à margem da circulação dessas informações” (ANJOS, s/d).

André Desvallées chama a atenção para o aumento das visitas aos museus ocorrido nos fins do século XX. O grande número de visitantes, segundo esse autor, não reflete a mudança de um “*não-público* a um público de proximidade” (Idem), mas sim o surgimento de outra forma de relacionamento no qual turistas “*fazem o Louvre em uma hora*” (Idem), visitando duas ou três obras-primas - principalmente a Samotrácia e Mona Lisa - e já somam 25% dos visitantes deste museu (DESVALLÉES, 2001: 7). Ao mesmo tempo as exposições se transformam em *acontecimentos* e “de ora em diante vem-se ver a exposição e não as obras” (Rollan Recht, citado por DESVALLÉES, 2001: 8-9). Tudo isso leva o museu a um processo de massificação que se opõe à divulgação, massificação essa que se assenta num caráter reducionista imposto pela comunicação: “*A informação deve sempre corresponder à exigência do ‘pleno’, do preenchimento máximo, enquanto que a produção do saber se apóia bastante na identificação e na aceitação de zonas de ignorância*” (Philippe Breton, citado por DESVALLÉES, 2001: 12. Grifado no original). O que parecia ser um processo de democratização do acesso ao museu e que levou

milhões de pessoas a visitá-los, mostra-se, na verdade, uma apropriação da cultura pelo marketing das grandes empresas.

Nem todos os museus de arte trilharam estes caminhos, seja por uma postura crítica em relação a tais exposições, seja por outros motivos, mas pouco fazem para enfrentar o problema das assimetrias entre produção, espaço expositivo e público. À preocupação de ampliar o acesso do público soma-se uma certa reconfiguração das tradicionais atividades dos museus - colecionar, classificar e conservar objetos -, com o aprimoramento da formação de seu pessoal e com o surgimento das novas tecnologias. Diversas instituições iniciaram a digitalização de seus acervos, informatizam os setores de administração e controle das coleções e passam a ter um corpo fixo e especializado de funcionários. Mas não há um deslocamento de uma coisa para outra, e sim a busca de um equilíbrio entre elas. Nos museus de história e antropologia, por exemplo, a coleção e a classificação passam a ser vistas como a gramática e a sintaxe de uma língua que se pretende falar. A estes museus compete 'falar sua língua', articulada por meio da coleção e sua classificação, ou, sendo mais radical, dar condições para que a 'obra fale' com o público. Para 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" (...) [Os museus] "colocam não apenas a sociedade em relação com sua origem, mas criam na produção cultural relações de filiação e de réplica com as práticas e as imagens anteriores" (CANCLINI, 2003: 141). Nos museus de arte as coisas não se passam do mesmo modo.

A Ação Cultural, os estudos de público e as ações visando desencadear uma *experiência* no público pretendem ser uma resposta adequada e eficiente aos propósitos dos museus. Para Pierre Bourdieu, apreciar uma obra de arte moderna ou contemporânea requer um 'capital cultural', isto é conhecer a história do campo de produção dessa obra. Esse 'capital cultural' ou 'disposição estética' se adquire ao pertencer a um dado grupo ou classe social, geralmente da elite: não é algo que se tem, mas que se é (CANCLINI, 2003:

37). Colocado desta forma o problema não tem solução fora de uma ampla e utópica revolução social na qual todos receberiam uma formação que permitiria a acumulação de um capital cultural considerável. Somente então haveria um amplo público com capital cultural suficiente para apreciar os museus de arte. Hoje essa discussão assume tons mais realistas ao considerar que o mais importante não é a simples ‘ampliação de público’, mas a formação de um público que passe a freqüentar o museu e a ser “cúmplice das especulações do artista”. Para se atingir tal meta é necessário criar “atividades formadoras, de cunho teórico e prático” (ANJOS, s/d), o que implica num redimensionamento das pretensões do museu em relação ao público. Isto é, assume-se que o museu de arte – assim como a literatura, a música, o teatro ou a dança - não é e nunca será para todas as pessoas, não pelas circunstâncias atuais de países como o Brasil onde a exclusão social e cultural cria enormes barreiras para o acesso, mas por escolhas pessoais, tradições culturais, etc.

Os edifícios dos museus tornam-se, em alguns casos, mais importantes, “em termos físicos, estéticos e culturais” (TEIXEIRA COELHO: 1997;272) do que o acervo que possuem. Assim são utilizados como estratégia de marketing de inúmeras cidades que vêem o museu como um poderoso aliado na atração de turistas nacionais e estrangeiros. Se os grandes edifícios e catedrais sempre estiveram vinculados à ostentação do poder<sup>78</sup> – já que saber e poder sempre caminharam na mesma direção – não estaríamos hoje em condições ao menos de discutir esta interdependência?

---

<sup>78</sup> Hannah Arendt não vê as catedrais como edifícios construídos para preencher uma necessidade religiosa: “As catedrais foram construídas *“ad maiorem gloriam Dei”*; embora, como construções, sirvam às necessidades da comunidade, sua elaborada beleza jamais pode ser explicada por tais necessidades, que poderiam ter sido servidas igualmente por um outro edifício qualquer” (ARENDR: 1972; 261)

## 5. O museu no século XXI

---

Como deverá ser o museu institucional no século XXI e quais modificações devem ser propostas para sua revitalização e adequação às demandas da contemporaneidade? Como devem ser concebidas outras formas de exposição, principalmente aquelas criadas fora do marco institucional dos museus? Enquanto o processo de *revitalização* e de criação de novos museus institucionais vem ocorrendo ao longo do tempo, a criação de uma nova maneira de expor ainda encontra reações contrárias, principalmente dos museus e museólogos. Um grande número de museus institucionais surge na Europa, Japão e América do Norte, predominando os de arte contemporânea, antropologia e ciências. Esta dinâmica, que até pouco tempo não era previsível, traz a premência da definição de seus propósitos e a revitalização dos museus já existentes, processo que passa pelo reordenamento de seu papel e funções, pela busca de uma nova expografia e pela reformulação e questionamento do espaço expositivo.

Hoje, quando existe um quase-consenso de que algo se rompeu na sensibilidade moderna e que a cultura não mais se filia aos mesmos princípios do início século passado, *como pensar as formas de se “mostrar”?* Se, como afirma Canclini (2003: 47), as tendências da arte contemporânea apontam para um “sentido ritual e hermético”, no qual se restringe o processo de “comunicação racional (verbalizações, referências visuais precisas)” e se buscam “formas subjetivas inéditas para expressar emoções primárias enfocadas pelas convenções dominantes (força, erotismo, assombro), *como pensar as formas de se “mostrar” em sua função pública?*” É nesse contexto que ganha força a discussão sobre as exposições realizadas com o uso das tecnologias emergentes: a Internet e a Web.

Os museus de Ciências e de Antropologia/Etnografia passaram por verdadeiras revoluções em sua expografia, no século XX, procurando destruir a visão do museu como o ‘abrigo do sagrado’. Reformulações, discussões sobre seu papel e funções, formas de

expor, etc, revelam um museu preocupado não mais somente com a coleção e a conservação, mas também com o público e com a educação paralela. Num outro patamar de problemas estão os museus de arte que, frente à produção em novos suportes, precisa dar respostas adequadas, seja em relação à conservação, seja em relação à exposição de tais manifestações. No plano de suas políticas culturais esses museus precisam elaborar programas de atuação, nos quais os patrocínios e as exposições circulantes internacionais sejam inseridos, se assim comportar a linha adotada, e não o inverso, como vimos no decorrer do século XX.

As novas questões colocadas aos museus não se esgotam nas apontadas acima. Em palestra do Fórum Permanente, Stijn Huijts, diretor do Museu Het Domein da cidade holandesa Sittard, apontou desafios contemporâneos para os museus e, dentre eles, os que dizem respeito às difíceis relações com os patrocinadores – sejam eles empresas privadas ou estatais -, como os relativos à diversidade cultural e às particularidades locais. Para ele, “museus são instituições científicas com uma tarefa pública e não vice-versa (ou seja, o museu não é uma instituição pública com tarefa científica)” (Fórum Permanente, 2004). Já para Jorge Wagensberg, do Museu de Ciências de Barcelona, “para despertar a curiosidade científica um museu tem que emocionar. Seduzir o visitante para os mistérios da realidade é a melhor forma de fazer com que ele queira entender a realidade”. São visões que se tocam em alguns momentos para se distanciarem em outros. Além disso, a importância crescente das novas tecnologias de comunicação coloca um novo desafio às exposições, tanto no marco institucional dos museus como fora deles.

### **5.1 A Museografia e a Museologia nos novos museus**

Um museu do século XXI, seja criado agora ou não, será aquele que se comprometer com aspectos da cultura contemporânea. Não se trata apenas de assimilar as novas

técnicas e tecnologias mas de estruturar políticas culturais inovadoras e estimulantes. Stephen Weil (1990) chama a atenção para o fato de que os museus são definidos por suas atividades (Museografia) e não por seus propósitos ou fins (Museologia)<sup>79</sup>. Enquanto as atividades vinculam-se mais ao dia-a-dia do museu, os propósitos são calcados em valores éticos e norteiam a política cultural da instituição. Para o autor, é necessário “mudar o foco” das atividades para os propósitos. No entanto não há como se discutir uma coisa sem a outra. As atividades são universais e podem ser aplicadas a todos os museus e transplantadas de um país a outro. Já os propósitos ou finalidades têm que possuir um profundo vínculo com o local, com o particular. Se os propósitos norteiam as atividades operacionais do museu, estas por sua vez, servirão como um termômetro para detectar os erros e acertos dos propósitos. A finalidade última do museu é trazer algum tipo de benefício às pessoas e provocar mudanças em suas vidas, e não ser simplesmente uma casa de custódia para obras de arte ou um centro erudito. Isto implica um constante questionamento de suas atividades e propósitos.

Com a digitalização das obras e sua inserção em bancos de dados para posterior divulgação, seja por meio de CD, DVD ou pela Internet, aparecem novas funções e outras desaparecem ou têm sua importância diminuída. No entanto, nada muda em relação à necessidade de se ter propósitos claros e definidos.

---

<sup>79</sup> Os conceitos adotados por Bernard Deloche e A. Desvallés e que são utilizados neste trabalho: “**Museografia**: conjunto de técnicas que responde ao exercício das funções museais (A.Desvallés)”. **Museologia**, para Deloche, é uma disciplina filosófica encarregada de elaborar a teoria do museal e de dirigir as práticas museológicas”. A museologia é a filosofia do museal, mas uma filosofia prática em sentido estrito, e não gnoseológica, e possui duas grandes tarefas: “servir de metateoria da ciência documental sensível” e “ser uma ética reguladora de qualquer instituição encarregada de administrar esta função documental intuitiva concreta. Ela define as especificidades de um campo e suas finalidades e meios (...) este conceito de museologia, deliberadamente militante e comprometido, denuncia a tão freqüente confusão entre museu e museologia: é ao museu que compete a tarefa de apresentar os expósitos, o papel de instrumento científico e interdisciplinar, e também o tratamento das informações; pelo contrário, à museologia corresponde decidir as finalidades; isto é, corresponde-lhe uma *missão*, e este termo, *missão*, está sem dúvida mais próximo de uma ética do que de um projeto científico”. Esta missão tem três aspectos complementares: a teoria do museal, os fins (objetivos) e os meios para sua concretização (DELOCHE, 2002: 116-122 e 226). Para conhecer mais sobre a discussão sobre o estatuto da Museologia, travada durante anos no ICOM e no ICOFOM, consulte: CERÁVOLO, 2004, Capítulo 2: 48-93. **Expósitos**: “tradução proposta por A. Desvallés para o termo francês *expôt* por analogia com *dépôt* (depósito), que designa tudo o que se expõe; mas tudo o que expõe pode ter diversos significados, inclusive o virtual” (definição de A. Desvallés citada por DELOCHE, 2002:20-nota 3). **Expografia** é a arte de expor e também o programa científico de uma exposição. (definição de A. Desvallés citada por DELOCHE, 2002:20-nota\* NT).

Para discutir as especificidades e as relações entre as atividades e os propósitos vamos tratá-los separadamente, embora isto não ocorra na vida real. Ambos são planos que ao se interceptarem criam um campo: o *museal*.

### **5.1.1 O plano das atividades ou funções**

Algumas questões sobressaem imediatamente: como criar e implementar novas formas de atuação dos museus? Quais são as mudanças necessárias para que o museu de arte dê conta da exposição e da conservação dos trabalhos contemporâneos? Como o museu irá trabalhar os aspectos relacionados à arte e ao público nas próximas décadas? Qual é o posicionamento do museu frente às novas tecnologias e às novas formas de exposições que podem ser feitas na *Web*?

Tanto para os museus já estabelecidos (com uma história e um acervo), como para os museus que estão sendo criados hoje, os desafios que se apresentam são enormes e bem diferentes quando se trata de um museu de ciências e um museu de arte contemporânea. No caso do museu de arte, o equilíbrio entre a conservação e a exposição se vê ameaçado pela própria dinâmica da produção artística que rompe com o paradigma da contemplação e solicita a intervenção, a participação, a interação. No plano da conservação, por exemplo, o emprego de inúmeros materiais industriais e de tecnologias, muitas vezes vincula o trabalho a um momento, a uma data, pois objetos industriais podem deixar de ser fabricados. Jon Ippolito, curador associado de Media Art no Guggenheim, narra a seguinte situação: numa instalação Dan Flavin utiliza lâmpadas fluorescentes de oito cores. Em dado momento descobriu-se que uma das cores de lâmpada havia deixado de ser fabricada por problemas de toxidez em sua confecção. O museu se viu obrigado a comprar todas as lâmpadas daquela cor que encontrou no mercado e estocá-las para futuros usos. A ironia, escreve Jon Ippolito, é que trabalhos

criados a partir de produtos de fabricação em massa, estão guardados ao lado de Kandinskys e Picassos! (IPPOLITO, 1998).

Já os trabalhos digitais estão estreitamente vinculados a *softwares* e *hardwares*, o que significa que nem todos eles poderão ser vistos em versões mais ou menos sofisticadas, tanto de programas, como de máquinas. O museu, ao adquirir uma obra digital, deverá comprar também os equipamentos para os quais a obra foi projetada.

As obras que abordam a efemeridade, a intangibilidade, aquelas que têm um fim programado, as que contemplam a ação, o evento, a performance, só deixarão como herança, eventuais resíduos, além de uma também eventual documentação ou registro. Teria sentido sua reconstrução num museu, quando a obra foi concebida para ser vista fora dele? Teria alguma pertinência 'imortalizar' algo concebido como efêmero? A voz do artista, quando vivo, é fundamental nestas questões. Porém passados alguns anos, seus herdeiros ou proprietários terão a mesma atitude? Provavelmente, não. Caberia ao museu, enquanto um 'guardião' dos rastros da cultura, reconstruir tais obras, ou ainda operar como um maestro que, diante da partitura e da orquestra *interpreta* uma obra? O ensaísta francês Jean Galard, que atuou durante vários anos no serviço cultural do Louvre, comenta em entrevista a Lisette Lagnado:

"Como restaurar uma cultura de poeira de Marcel Duchamp – é um problema de ordem prática, inclusive apaixonante. (...) O problema reside numa "materialidade" que começa a levar aspas já com a arte cinética, quando estamos diante de uma obra constituída de luz, projetada sobre tela. Qual a materialidade de uma obra de Bruce Nauman? O que é a materialidade de uma "fórmula" deixada por um artista, cuja realização poderá ser múltipla, em diferentes momentos? O museu se torna um centro de conservação de "instruções" a serem realizadas, atualizadas e reatualizadas em diferentes lugares do mundo por quem comprar os direitos" (LAGNADO, 2004).

O conceito de *variable media*, proposto por Jon Ippolito, poderia responder a algumas dessas questões: os trabalhos criados em suportes efêmeros deveriam ter um certo grau de flexibilidade em suas especificações, permitindo que no futuro possam ser transpostos

para um outro meio quando aquele para o qual foi criado tornar-se obsoleto. Essa flexibilidade permitirá a manutenção do trabalho e também sua recriação ou duplicação. Segundo o autor, para a aquisição de uma obra que utiliza suporte efêmero o museu deveria avaliar se ela possui uma flexibilidade, intencional ou não, que permita sua preservação e manutenção. Em seguida, o museu deveria consultar o artista para saber se sua obra tem uma data de expiração, como coletar o maior número possível de informações sobre a obra visando esclarecer se ela pode ser montada em dois locais diferentes, ser distribuída livremente e ser recriada em diferentes escalas (por exemplo, num monitor de 15" ou num *video wall*). Outro ponto refere-se à documentação sobre estas obras e sua construção - um esboço, notas, fotos etc. -, cruciais para sua re-criação futura. Esta documentação deverá estar à disposição de todos aqueles que queiram remontar a obra e o museu terá um novo papel: dar sua aprovação – ou desaprovação – aos trabalhos recriados a partir das informações fornecidas (IPPOLITO, 1998). A documentação tem ainda um papel adicional que é o de servir como fonte de estudo para os especialistas.

O processo de digitalização dos acervos, que muitos museus já realizam há alguns anos, impõem novas atividades aos museus. Em primeiro lugar a digitalização tem uma grande importância na documentação da coleção substituindo os arquivos de fotos em papel por um sistema mais ágil e dinâmico. Permite ainda o cruzamento das imagens visuais com informações textuais e sonoras, substituindo com vantagens as antigas fichas sobre objetos e obras. Além desse aspecto puramente organizacional, a digitalização abre enormes possibilidades de divulgação por meio das tecnologias de comunicação como a Internet e mesmo os telefones celulares. Por este motivo a digitalização não deve ser apenas um trabalho de registro para uso interno, mas deve ser pensada como um arquivo das obras que será armazenado num banco de dados para consultas e exposições na Web. Estas novas maneiras de expor e divulgar, solicitam abordagens diferenciadas que considerem e entendam os novos meios e também os novos públicos envolvidos. Não se trata de levar o museu para a Internet numa tentativa de reproduzir uma visita ao espaço

expositivo por meio de tecnologias. O conhecimento da tecnologia é muito importante mas não é ela que nos dará as soluções: ela oferece possibilidades que podem ou não ser exploradas. É preciso pensar o novo espaço, entender como as coisas ali se dão, avaliar como as pessoas se relacionam nele, perceber qual é o papel da imagem na cultura contemporânea, tendo sempre como chão, ou ponto de referência, propósitos claramente definidos. As formas de organização e recuperação das informações é um outro capítulo novo para os museus mas que encontra na Ciência da Informação um poderoso aliado.

### **5.1.2 O plano dos propósitos ou finalidades**

É possível encontrar respostas para as inúmeras questões sem sair do plano funcional, porém elas nada mais serão do que ‘soluções técnicas’. Acreditar que tal forma de agir – a atuação apenas no plano funcional – possa levar os museus a enfrentar as questões contemporâneas pressupõe uma visão ingênua que acredita numa neutralidade possível. Por trás dessa aparente neutralidade existem propósitos, explícitos ou não, que irão nortear as respostas. O mito da neutralidade – das nações, dos espaços e das idéias – vem de um período onde a busca pela objetividade e a verdade absoluta perpassava o jornalismo, a ciência e até mesmo algumas manifestações artísticas. Para Teixeira Coelho, “este procedimento epistemológico da modernidade nunca foi puro, ingênuo, nem radical; era um procedimento engajado e comprometido, porque não interessava à teoria moderna investigar o processo de formação do conhecimento. Pelo contrário, existia a tentativa de investigar um processo de conhecimento que levasse à verdade” (TEIXEIRA COELHO, s/d).

Se a Museologia, como diz Deloche, não é uma ciência e nem uma prática, mas uma “filosofia prática no sentido estrito” ou a “filosofia do museal” (DELOCHE, 2002:117-118), a instituição museu não é mais do que um caso particular do “expor”. As práticas

(museografia) das diferentes formas de expor – seja o museu ou uma exposição na *Web* - seguirão diferentes trilhas dependendo de como forem definidos seus propósitos ou sua “missão”. É nesse plano que devem ser colocadas as questões relativas à política cultural, que deverão nortear a instituição, dar-lhe um sentido e uma finalidade. O que o museu ou uma exposição na *Web* representa – ou deve representar - para a comunidade onde se insere? Essas manifestações devem ser vistas como um centro de disseminação de informações, como um meio de comunicação, como um local de espetáculos ou tudo isto e mais algumas coisas, simultaneamente? Como se estabelecem as relações com os vários públicos, com o artista e a obra contemporânea? Aquisição, conservação, classificação *para o quê?* Ou melhor, *para quem?* A instituição museu terá que ser totalmente repensada em seus propósitos, reconceituada, redesenhada e talvez até, em alguns casos, descartada enquanto unidade física e arquitetônica tal como hoje a conhecemos.

O privilégio da conservação sobre a fruição e a experiência (ou de uma função sobre um propósito) é um aspecto que caracteriza o museu desde o século XIX e ainda se encontra presente nos dias atuais. O processo de reificação que leva o museu a encarar a *obra* como sendo o *objeto* na sua materialidade, coloca a preservação do ‘objeto único’ acima da fruição e da experiência, revive o conceito de aura, do sagrado, daquilo que é apenas para se ver à distância e com respeito. A rigidez que se impõe, impossibilitando qualquer ação que não seja ‘adequada’, tolhendo o percurso de qualquer caminho que não esteja previsto e impedindo qualquer comportamento que não seja o de contemplação, mostra o quanto o museu precisa caminhar e repensar suas relações com as obras contemporâneas e com o público. Graciela Schmilchuk sintetiza ironicamente esta situação:

“A manera de caricatura podríamos decir que en los museos tradicionales encontramos dos figuras y funciones de peso: el curador y el custodio, cuya devoción es la colección. Para ellos el visitante es "un intruso necesario al sistema ... la coartada de su función". El menor gesto del visitante es considerado sospechoso de apropiación o transgresión. El museo se emparenta así con la prisión, el hospital y la escuela.” (SCHMILCHUK, s/d).

O museu prefere conviver com enormes falhas em seu acervo a lançar mão de réplicas ou reproduções que poderiam abrir possibilidades para as obras que solicitam o manuseio e a participação do público. Para aqueles que ainda vêem a obra em exposição como um fetiche isto pode parecer absurdo, mas existem propostas sérias e conseqüentes do uso de réplicas e reproduções.

Em 1958, em carta para Oscar Niemeyer a respeito da criação de um museu de arte em Brasília, Mário Pedrosa propõe o que chama de um “museu didático e documentário” (PEDROSA; 1995; 293). Não é um museu com coleção de obras originais mas um “museu de cópias, reproduções fotográficas, moldagem de toda espécie, maquetes, etc.” (PEDROSA; 1995; 287-288). A justificativa de Pedrosa para sua proposta é a dificuldade, senão a impossibilidade de se “criar um museu de artes plásticas do nada e torná-lo algo digno de nome. Mesmo o Museu de Arte de São Paulo, apesar do esforço feito das enormes somas despendidas “não é nem um museu de arte “moderna” e nem um museu de arte “antiga”, a despeito de contar em seu acervo com algumas obras importantes no plano mundial”. As falhas dos museus brasileiros são “*insanáveis*” (grifo do autor), diz Pedrosa, e de nada adianta se envidarem os maiores esforços e enormes quantias de dinheiro na tentativa de saná-las. Mais um museu em Brasília nada mais seria senão mais um museu incompleto a disputar os poucos recursos disponíveis. O uso de réplicas e reproduções não subtrai a possibilidade lúdica da obra e a experiência do público, pelo contrário, permite sua realização. Mas para que isto ocorra é preciso que o museu se veja não mais como um reino do olhar e da contemplação, mas um espaço de experiências onde o “momento-arte” possa ocorrer. “O momento-arte é (re)criado quando há uma interação entre a proposta-arte da artista, a disposição/presença (estética) dos objetos e a participação efetiva (consciente/intelectual) do usuário (não mais observador)” (GROSSMANN, 2001: 25).

O raciocínio de Pedrosa cabe perfeitamente para as exposições feitas para a Internet, constituídas de reproduções de objetos e obras. Essas novas formas de expor, além de ampliar enormemente o raio de ação, criam relações diferentes com o público visitante que passa a ser um *interator*, e podem ser uma alternativa às *exposições-acontecimentos*, ao valorizar a obra e colocar a pessoa em contato direto com sua reprodução. A informática e a Internet não são 'inimigos' do museu mas poderosos instrumentos. Como diz André Desvallées, "A fonte do museu e da Museologia, tal como a fonte da informática, situa-se assim, em grande medida, na memória" (DESVALLÉES, 2003: 19).

## 6. “Mostrar” por meio das novas tecnologias

---

Para Z.Z. Stránský, o museu é “um simples meio a serviço de uma função”. Para este autor “existe um campo museal específico que não se reduz a uma instituição particular, mas que sustenta um leque de instituições diversas: assim, experiências tão diferentes como os ecomuseus, os ônibus-museus, os museus de reproduções, e inclusive as bases de dados informatizadas, interessam à museologia na medida em que pertencem ao campo museal, mesmo que não se identifiquem com a figura habitual do museu” (Stránský, citado por DELOCHE, 2002: 108).

Uma dessas novas possibilidades de mostrar surge com a *Web*, a interface gráfica da Internet. Muito cedo começam a aparecer os chamados *Webmuseus*, *Cibermuseus* ou Museus Virtuais, termos criados para denominar as exposições de imagens de obras e objetos na rede. Tais denominações, criadas pela justaposição das palavras *Web*, *Virtual*, *Ciberespaço* à palavra *Museu* para expressar uma nova forma de se expor, parecem pouco adequadas. O princípio que orienta a criação de tais expressões vincula um conceito estabelecido – museu - a um novo meio – a *Web*, trazendo subjacente uma espécie de oxigenação ao antigo termo, dado pelo novo. Tais denominações remetem ao museu, mas parecem querer distanciar-se do conceito que o identifica com coleção de ‘velharias’, para procurar associá-lo às imagens digitais e às mais modernas tecnologias. Preferimos trabalhar com a expressão ‘*exposições na Web*’ que nos parece mais adequada, deixando o termo *Museu* restrito às instituições tradicionais, com acervos (nem todas), edifícios, profissionais de conservação e restauração. Deixamos de lado também o termo virtual, freqüentemente usado de forma equivocada.

Embora os encontros e conferências sobre o museu e a *Web* ocorram há quase 10 anos, (como a Primeira Conferência *Museums and the Web*, realizada em Los Angeles em 1997), as discussões têm tido seu foco voltado principalmente para as novas tecnologias. Basta examinar os títulos de alguns dos *papers* apresentados na Conferência de Los

Angeles para se perceber qual é a discussão principal: *Building a Web Site; The Anatomy of a Web Raising: Building Communities in the Digital Frontier: A Panel Discussion; Making Money on the Web: Museums and Electronic Commerce; Evaluating Virtual Exhibits: Assessing What Works and Finding Partners; Planning, Designing and Constructing Virtual Exhibits/Museums; Low Cost Maintenance Strategies; Copyright and Licensing: Protecting and Exploiting Museum Property; Multimedia Tools*, entre outros. No ano de 2004 amplia-se consideravelmente o leque de problemas discutido, porém o aspecto tecnológico continua forte: *To Flash or Not To Flash? Usability and User Engagement of HTML vs. Flash; The Little Search Engine that Could: How an Online Database is Paving the Way for Enhanced Access to Research Collections; Using XML and XSL to leverage Museum Web Content; Don't Stand in Line - Buy On-line! Developing and Implementing an E-Commerce Site that Works*. O enfoque, como dissemos, está nas novas tecnologias, em como o museu pode – e deve – criar sua página na *Web*. A discussão toma este rumo e outros, todos marginais aos verdadeiros problemas que deveriam ser enfrentados e o resultado é medíocre, repete soluções específicas de outros meios e deixa de utilizar o potencial que a *Web* oferece.

Este enfoque tecnológico parece mostrar que os museólogos têm dado pouca importância às novas tecnologias no que toca às suas possibilidades como meio de comunicação e difusão. A ‘linguagem’ específica da *Web* não pode ser confundida com a tecnologia que está por trás dela. A *Web* levou centenas de museus a produzir diferentes tipos de *sites* cuja abordagem é, muitas vezes, apenas mercadológica, com objetivos de ‘modernização’ ou de atualização de sua imagem perante a sociedade e o público, agindo na Internet da mesma forma como o fazem nos folhetos, catálogos, jornais e revistas. Ou seja, a *Web* é vista como algo estranho ao museu e serve apenas como uma ferramenta de divulgação e de captação de público para suas dependências. O museu de hoje ampliou consideravelmente suas atividades, tornou-se bastante complexo, mas sua presença na *Web* tem sido tímida ao utilizá-la apenas como sua extensão, reproduzindo assim “os vícios de suas matrizes materiais” (GUTIÉRREZ, 2002).

A *Web* não pode ser vista apenas como ferramenta auxiliar. Ela surge no bojo da cultura do século XX e expressa, abriga e acolhe os questionamentos de nossa época. Não se trata de ver a Internet e a *Web* como uma grande revolução surgida exclusivamente a partir do avanço tecnológico que coloca a cultura e o ‘fazer’ de pernas para o ar. Há pelo menos meio século assistimos um grande questionamento dos princípios iluministas e positivistas, que geraram inúmeras teorias e formulações que constituem no corpo da cultura contemporânea. O que a Internet e a *Web* nos dão é a condição que permite a concretização dessas idéias e projetos. Mas, ao propiciar isto, ela amplia enormemente os horizontes de uma forma não prevista anteriormente, desestruturando conceitos e questionando os processos tradicionais de produção, acesso e apropriação das informações, notadamente nas Bibliotecas, Museus e Arquivos. Como destaca Gutiérrez, “O pluralismo de usuários e mediadores na rede digital (...) está provocando uma crise sem precedentes na comunidade dos profissionais da memória registrada” (GUTIÉRREZ, 2002).

Vislumbrando algumas das novas possibilidades o museu tem uma atitude ambígua pois parece temer ‘perder’ público ao disponibilizar seu acervo na rede, ao mesmo tempo em que vê a exposição de imagens visuais de objetos ou obras como algo menor. Como salienta Deloche, “Abordar as ferramentas de apresentação dos *expósitos* como simples meios que se aperfeiçoam, isto é, como se dependessem exclusivamente de um problema *museográfico* (portanto de *expografia*, e também de cenografia) e não de uma problemática *museológica* que implica o status da instituição, tem como resultado escamotear a importância real do que está em jogo”<sup>80</sup> (DELOCHE, 2002: 20).

A sensação espacial e a experiência ao se visitar um grande museu é particular, é única. Ao se visitar uma exposição na *Web*, a experiência também pode ser particular e única, porém é de outra ordem. Uma exposição na *Web* é, em primeiro lugar, uma outra forma de expor, que trilha caminhos próprios embora guarde semelhanças e herde

---

<sup>80</sup> Tradução livre

funcionalidades tanto da exposição de objetos e obras, como da reprodução dessas mesmas obras nos livros. O museu utiliza um espaço especialmente pensado para exposições, possui recursos de iluminação, cenografia e uma curadoria que estabelece uma narrativa e às vezes, um percurso. A *Web* trabalha com imagens e possui uma outra linguagem, outros espaços e recursos. Enquanto o museu expõe *objetos que são representações*, uma exposição na *Web* trabalha com *representações de representações* (ou com as imagens dos objetos).

Alguns dos problemas críticos dos museus institucionais, como os trabalhos de conservação, restauração e reserva técnica, deixam de existir numa exposição na *Web*. Os espaços são completamente diferentes, assim como os recursos de iluminação, circulação, segurança e pessoal. Outros aspectos se mantêm, alguns com características bastante distintas, como a política de formação do acervo, a classificação e catalogação, a curadoria. Assim como o livro ou o vídeo, a *Web* pode ser utilizada tanto para apresentar reportagens sobre o museu como para mostrar imagens de obras de um museu ou ainda de obras ou exposições criadas especialmente para ela. Não estariam a museologia e os museólogos se omitindo dessa discussão ao relegar estas tarefas e ver suas atividades sendo exercidas fora da instituição museu? Não fosse assim o museu estaria legitimamente abarcando as novas formas de “mostrar”, que parece recusar.

### **6.1 Aspectos pertinentes a uma exposição na *Web***

A discussão sobre as exposições na *Web* não avança sem que antes sejam abordados pontos fundamentais relacionados à organização das informações e às formas de ver que o novo meio propicia. Entre estes pontos destacamos a concepção e organização dos bancos de dados, a arquitetura da informação - ou a organização da informação visando sua recuperação - os procedimentos de autoria e curadoria na *Web*, o estatuto da imagem visual, e ainda os públicos e suas relações no ciberespaço. Esses conceitos

estão sendo profundamente afetados pelas transformações culturais, tecnológicas e econômicas. Todos eles estão envolvidos com uma das mais atrativas e polêmicas características da *Web* que é a interatividade, embora esta não possa ser vista como fruto exclusivo daquela. A revolução trazida pela informática e pelas novas 'tecnologias da informação' não pode ser vista como o resultado da *aplicação de ferramentas*, mas o resultado de *processos desenvolvidos* (CASTELLS, 2001: 51).

A seguir iremos discutir alguns dos pontos que considerados cruciais quando se fala da *Web*. São eles: o conceito de informação, a visualidade e a o processo de autoria. O conceito de informação é redefinido de forma radical e afeta amplamente todas as atividades contemporâneas, mas não de uma forma homogênea; as imagens digitais parecem adquirir um novo estatuto – a visualidade –; e o processo de autoria empresta sua definição das teorias do texto.

### **6.1.1 Primeiro aspecto: a informação e as tecnologias de comunicação**

A grande mudança que perpassa toda a cultura contemporânea é a visão da informação como um sistema relacional, isto é, que se realiza “quando o emissor e receptor do sinal formam um sistema, ela [a informação] existe entre as duas metades de um sistema díspar até então” (SANTOS, 2003:85). Se a informação não existe fora desse sistema, o emissor é o objeto anterior a esse encontro e “não tem valor em si, como existente; o que conta é o seu potencial” (Idem, ibidem: 83). Ou seja, o valor do *objeto-emissor* – planta, animal, homem ou objeto - advém de sua transformação em informação e essa transformação se dá em diversas camadas de significação já que é fruto da interação do *objeto-emissor* com diferentes códigos de leitura. Essa *presença-ausência* (LATOURE, 2000: 396) que caracteriza a informação desloca o homem da posição moderna que o vê como medida das coisas: agora a informação é a medida das coisas e o ser humano é

visto como um “pacote de informações” biológicas, culturais, etc. (Idem, ibidem: 86), assim configurando o conceito de ‘pós-humano’ ou o ‘transumano’.<sup>81</sup>

Esta visão valoriza “o molecular, o infra-individual, comprometendo a noção de indivíduo e questionando a de organismo” (SANTOS, 2003:86). Formulada no âmbito da tecnociência<sup>82</sup> implica grandes discussões éticas que não podemos ignorar. O ‘molecular’ ou a unidade mínima assume importância vital em nossos dias favorecendo a manipulação e os processos de recombinação de um “finito ilimitado no qual, lembrando Deleuze, um número finito de componentes produz uma diversidade praticamente ilimitada de combinações” (Deleuze, citado por SANTOS, 2003:87).

Castells em sua caracterização do que chama de ‘sociedade da informação’ vê a informação como matéria-prima das novas tecnologias, na medida em que estas agem sobre aquelas, diferentemente das revoluções tecnológicas anteriores quando as informações agiam sobre a tecnologia (CASTELLS, 2001: 78-79). Além dessa reconfiguração do conceito de informação os novos meios tecnológicos ainda trazem outras mudanças importantes como a ‘moldagem’ de todos os processos, coletivos ou individuais, a “*lógica de redes*” (Idem, ibidem), e a convergência das tecnologias específicas num único sistema. Tudo isto pode ser visto claramente na Internet, em que a informática, as telecomunicações e a microeletrônica atuam em conjunto e em rede, sendo impossível dissociar uma de outra no sistema de informação. O desafio a ser

---

<sup>81</sup> Laymert Garcia dos Santos encontra várias acepções para o termo “pós-humano”, mas aquela à qual aqui nos referimos diz respeito, não à morte do “homem”, mas “a morte do “Homem” consagrado pelo humanismo e pelo Iluminismo”. Essa linha — representada por Ansell Pearson, Brian Massumi, gente inspirada em Deleuze e Guattari, o pessoal que pensa a biopolítica em termos foucaultianos — até usa uma outra palavra para se referir à questão do pós-humano. Eles falam em “transumano”, porque pensam essa questão tomando como referência o “para além do humano” de Nietzsche, que não significa a morte do “homem”, mas a morte do “Homem” consagrado pelo humanismo e pelo Iluminismo” (Novos estud. - CEBRAP n.72 São Paulo jul. 2005 - Demasiadamente pós-humano. Entrevista com Laymert Garcia dos Santos. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n72/a09n72.pdf>. Consultado em: julho de 2006.

<sup>82</sup> Existe uma fecunda discussão sobre este assunto, por exemplo em: Laymert Garcia dos Santos, Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética. São Paulo: Ed. 34, 2003; Hermetes Reis de Araújo (org), Tecnociência e cultura: ensaios sobre o tempo presente. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

enfrentado na concepção de uma exposição na *Web* vai muito além as simples transferência das atividades praticadas nos museus para o novo meio.

### **6.1.2 Segundo aspecto: a imagem digital e a nova *visualidade***

Ao substituir o grão de prata da fotografia pelo *pixel*, o conjunto máquina-software permite o domínio sobre a unidade mínima da imagem. Isto leva, segundo Couchot, a um processo de substituição do *automatismo analógico* pelo *automatismo calculado*, “resultante do *tratamento numérico da informação* relativa à imagem” (COUCHOT, 1993: 38). As imagens de síntese não são índices e não mais pretendem representar e nem ter qualquer relação direta com o real, “nem física, nem energética”. Elas procuram *simular* o mundo real através de um processo de modelização que segue “leis racionais que o descrevem e explicam” e são criadas a partir de modelos físico-matemáticos da luz e da fisiologia da visão (idem, ibidem: 43). Não se trata mais da construção da imagem pela luz capturada num mecanismo ótico e processada quimicamente, mas uma construção simulada de uma imagem do objeto a partir de *outros* modelos cuja lógica é a síntese do real “em toda sua complexidade segundo leis racionais que descrevem ou explicam” (COUCHOT, 1993: 43). As imagens digitais permitem a manipulação e a recombinação da unidade mínima – o *pixel* – o que pode levar à transformação ou criação de imagens a partir de algoritmos. As imagens digitais são filhas deste processo que alterou tanto a captação como o armazenamento, a distribuição e a leitura. Para alguns pensadores funda-se “uma nova visão”: a imagem passou a ser uma “*visualização numérica* que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética” (COUCHOT, 1993: 42).

A criação de imagens no computador obedece a modelos previamente formulados e definidos num programa ou software construído a partir de informações e situações do real.

“Para que se possa simular, através de uma imagem de síntese, um pôr-do-sol sobre um mar agitado por ondas, a construção dos algoritmos e da matriz numérica deve obedecer a modelos tais como os modelos óticos que regem a refração da luz sobre a água do mar e os modelos hidrodinâmicos que regem o deslocamento das ondas” (PARENTE, 1993: 23).

Dessa forma, diz Parente, as imagens de síntese se limitam “a nos dar do sensível uma imagem conforme os modelos de inteligibilidade” e, sendo fruto de um modelo, se ela se opõe ao real é “para melhor desqualificar o sensível, e não para afirmar o simulacro como potência do falso que destrói qualquer modelo de representação”, como no cinema da imagem-tempo, de Deleuze<sup>83</sup> (PARENTE, 1993: 23).

André Parente cita Popper, Couchot, Quéau e Plaza como defensores da idéia de que é a imagem de síntese que rompe os vínculos com o real: “Trata-se portanto da idéia de um corte epistemológico entre a pintura, a fotografia e o cinema como modelos de representação que supõem o real, e a imagem eletrônica e a imagem de síntese como processos de simulação que rompem com os modelos de representação” (PARENTE, 1993: 20). Em outras palavras, para os autores citados, a imagem digital descola-se do real e se vê liberta da representação clássica: “Não se trata mais de figurar o que é visível; trata-se de figurar aquilo que é *modelizável*” (COUCHOT, 1993: 43. Grifo do autor).

Porém, o uso de tecnologias na captação, produção, tratamento e distribuição da imagem está presente há muito tempo. Já no Renascimento iremos encontrar alguns aparatos utilizados para reproduzir a natureza por meio de uma “investigação racional do real” (CAVALCANTE, 2002, p. 227): são eles a câmara obscura, composta de um pequeno orifício por onde passa a luz, que por sua vez é projetada num anteparo; ou o tecido umedecido que é estendido, permitindo a passagem da luz e a visualização daquilo que está por trás dele; e finalmente, a *perspectiva artificialis*. Estas técnicas – que no seu

---

<sup>83</sup> Para Deleuze o cinema da imagem-tempo é puro simulacro que rompe com o modelo clássico da representação. “Para este cinema, trata-se antes de mais nada, de promover encadeamentos paradoxais, que não se referem mais a um real preexistente; de criar uma imagem-tempo que se libera dos movimentos de reconhecimento do esquema sensório-motor e das representações do vivido” (PARENTE, 1993: 22)

conjunto constituem uma espécie de mecanismo para a ‘captura da imagem do real’ – configuram dois princípios: a noção de ‘janela do mundo’ e a visão da pintura como ‘cosa mentale’<sup>84</sup>. “O desenho se põe como modo de organização intelectual do objeto, projeção de suas possibilidades de criação” (KAMITA, 2002: p.217). Esta dimensão do fazer e do construir, baseia-se nos conhecimentos científicos da época. A perspectiva, por exemplo, é formulada como um modelo geométrico baseado na fisiologia da visão que procura reproduzir o cone visual. Esta técnica “ao afirmar uma nova maneira de conceber o espaço, faz parte deste esforço de conquista do real” (idem, p.226). Reduzindo fenômenos a regras geométricas e algébricas, matematicamente exatas, e partindo de medidas e proporções, constrói-se uma imagem a partir de um ponto de vista, que se configura como uma *representação do real*. Esta convenção pressupõe um aprendizado de leitura que certamente causou estranheza na sociedade da época, pois rompe com os padrões medievais de representação.

Pode-se perguntar, com Parente, “como distinguir a imagem numérica da tecnologia renascentista que fez da geometria e dos perspectivadores verdadeiras máquinas óticas capazes de produzir demonstrações e simulações do espaço?” (PARENTE, 1993: 22). Não seriam as tecnologias digitais o ponto presente de todo o processo de automatização da criação ou captura das imagens iniciado no Renascimento? Couchot desconsidera as discussões dos modernistas europeus em relação à representação, deixando de lado as grandes mudanças por que passa a pintura e as artes plásticas no início do século XX, que não mais se limitam a “imitar e restituir efeitos”, mas a “produzir efeitos de luz, de cor

---

<sup>84</sup> *Cosa mentale*: objeto da inteligência elaborado com *hostinato rigore* (...) Trata-se aqui do rigor geométrico da perspectiva, criação então recente e que subordinava a matéria da visão à racionalidade de um olho centralizador. A perspectiva era, para Leonardo, a ponte que unia arte e ciência. (Bosi, Alfredo. Uma disciplina do olhar. **Folha de S.Paulo**, sábado, 12 de dezembro de 1998. <http://almanaque.folha.uol.com.br/bosi7.htm>, consultado em janeiro de 2006). “A grande inovação do desenho de da Vinci consiste no abandono da figura ‘realística’ em favor de uma representação mais esquematizada, de uma ‘interpretação puramente mecânica da realidade’. É algo que tem sua origem na cultura neo-platônica de da Vinci (para quem a arte era sobretudo “cosa mentale”), e que se manifesta não só no desenho que faz das máquinas mas sobretudo na representação que criou da máquina mais extraordinária de todas: o corpo humano” (Marion Lignana Rosenberg, 29/12/1997. <http://www.mondo-marion.com/leonardo.html>, consultado em janeiro de 2006)

e de movimento”. Ignora também a história do cinema que a partir da década a de 20 do mesmo século, produziu “uma imagem que problematiza a percepção, o sujeito e o pensamento, rompendo com os modelos dominantes da representação” (PARENTE, 1993: 20).

Alain Renaud, também citando Descartes (“a cisão entre o olhar do corpo e o olhar do espírito”), introduz mais alguns elementos a essa discussão ao identificar o digital como da ordem dos fatos, da *inteligibilidade*, e o analógico como da ordem do corpo, do *sensível*<sup>85</sup> (RENAUD, 1997:2)<sup>86</sup>. Sobre este assunto, Deleuze é bastante esclarecedor. Para ele o analógico é como uma presença que se impõe, ou uma “evidência”, enquanto o digital baseia-se num código que precisa ser aprendido. O analógico remete a dois tipos de semelhança: a *semelhança produtora* e a *semelhança produzida*. No primeiro caso, a analogia é figurativa, e nela os elementos de uma coisa passam para outra, que será a imagem da primeira. É o caso da fotografia. A analogia produzida é a semelhança como resultado de meios não semelhantes, ou o resultado de relações completamente diferentes das que é encarregada de produzir, e “surge como o produto brutal de meios não semelhantes” (DELEUZE, 1984: 75). A semelhança é gerada por meio de um código que “restitui a semelhança em função de seus próprios elementos internos”, pois as relações a serem reproduzidas foram codificadas anteriormente. Neste caso produz-se uma semelhança sensível que não é simbólica, mas *sensual*, da sensação” (DELEUZE, 1984: 75). Para o mesmo Deleuze, com um código pode-se fazer pelo menos três coisas:

“Podemos fazer uma combinação intrínseca de elementos abstratos. Também podemos fazer uma combinação que resultará uma “mensagem” ou “narrativa”, que estabelece uma relação de isomorfismo com um conjunto de referência. Podemos finalmente codificar os elementos extrínsecos de tal modo que eles sejam reproduzidos de forma autônoma e pelos elementos intrínsecos do código” (Idem, 75).

---

<sup>85</sup> Tradução livre.

<sup>86</sup> Os termos ‘analógico’ e ‘digital’ parecem imprecisos para caracterizar aquilo que pretendem: enquanto o primeiro se refere a uma relação entre um referente e a imagem resultante, o segundo remete a uma notação ou a um processo de codificação. O *analógico* não se opõe ao *digital*, mas ao *analítico*; o digital assenta-se num princípio *gerativo*, no qual não existe a cópia, mas um arquivo com instruções para a construção de algo assim que dispositivos próprios sejam acionados.

Dessa forma um código digital pode assumir formas analógicas: "analogia por isomorfismo, ou analogia por semelhança produzida" (Idem, 75).

Numa outra abordagem das imagens digitais, Renaud estabelece um paralelismo entre o alfabeto e os números. "De certa forma o digital é uma meta-alfabetização" (RENAUD, 1997:14), diz ele. A codificação da imagem em unidades discretas (números) e a possibilidade de criar imagens a partir da manipulação dos números, aproximam o digital do alfabeto, e a linguagem visual da linguagem verbal. Assim, as imagens digitais seriam 'escrituras' cuja legibilidade constrói a visibilidade. Na mesma linha, Quéau afirma que "Agora o legível pode engendrar o visível". Esta nova escrita proporcionada pelas imagens de síntese trará mudanças profundas nos "nossos métodos de representação, nossos hábitos visuais, nossos modos de trabalhar e criar" (QUÉAU, 1993:91).

Em resumo, o que muda na imagem com os processos digitais? Muda o processo tecnológico de criação, captação, tratamento, armazenamento e circulação da imagem. O digital assenta-se num princípio *gerativo*, no qual não existe a cópia, mas um arquivo com instruções para 'construir' uma imagem num suporte, seja ele o monitor ou uma impressora. Dessa forma pode-se copiar o arquivo, mas a imagem sempre é gerada a *partir do arquivo*, o que exclui qualquer desgaste ou degradação do original, tal qual conhecemos nos suportes materiais (filme, fita de vídeo, etc).

Para André Rouillé, o que importa nas novas imagens não são as diferenças tecnológicas, como a substituição do grão de prata pelo *pixel*, mas a possibilidade que tais imagens têm de circular na rede, passando a ter uma existência social e uma flexibilidade, inexistentes na foto convencional (ROUILLÉ, in RENAUD, 1997: 26). Criar imagens e fazê-las circular na rede tornou-se uma atividade corriqueira tal qual enviar ou receber uma mensagem eletrônica.

Até que ponto as tecnologias de produção e geração de imagens influenciam sua visualização é um ponto crítico e de difícil resposta. No entanto não há como negar que hoje vivemos uma cultura do olhar, do visual. Na perspectiva das exposições na Web é importante a discussão que envolve o sensível e o inteligível, assim como o analógico e o digital (ou analítico). Na citação de Deleuze fica muito claro que não existem oposições irreconciliáveis entre estes dois pares: o sensível/inteligível e o analógico/digital (ou analógico/analítico) e que esta separação é um recurso de análise.

### **6.1.3 Terceiro aspecto: autoria/curadoria e leitura**

Conceitualmente a curadoria é uma área de trabalho que mantém vínculos estreitos com a autoria. Tradicionalmente ambos criam *narrativas* a partir de critérios adotados. A discussão que faremos a seguir, portanto, abordará a autoria e o modo como vemos a curadoria de uma exposição na *Web* como atividades similares.

Diferentemente de outros meios, na Web não há uma separação nítida entre um trabalho de autoria e um trabalho de organização. Ambos compõem um só campo de trabalho, embora geralmente desenvolvidos por diferentes profissionais.

O conceito de autoria como propriedade, tão enfatizado em nossos dias, surge apenas no século XVIII. Os relatos e os textos que hoje chamamos de literários, circulavam, desde a Idade Média, sem que houvesse o nome de seus autores, ao contrário dos textos científicos, que, para serem valorizados, deveriam trazer o nome do autor<sup>87</sup>. A autoria como propriedade aparece na forma de uma legislação sobre os direitos do autor e os

---

<sup>87</sup> “A palavra "autor" deriva do latim *auctor*, que, por sua vez, deriva, através de numa cadeia linguística, de uma palavra que significa aumentar ou desenvolver. *Auctor* significa alguém que dá origem ou promove e não uma pessoa cuja palavra se tornou canônica. Autoridade e autor têm a mesma raiz e as práticas medievais davam-lhes um sentido idêntico. Os autores, em sentido medieval, são aqueles cujos textos têm autoridade, os que podem ser comentados, mas não contraditos. Na linguagem contemporânea, um "autor" é um indivíduo que é o único responsável - e, como tal, exclusivamente digno de crédito - pela produção de uma obra única e original". (Mourão, 2001. Grafia original portuguesa)

direitos de reprodução de uma obra. Esta visão jurídica que enfoca os direitos e a posse mostra duas faces da questão. A primeira delas é que os textos passam a ter de ostentar o nome do seu autor, que responderá juridicamente por eles, sendo passível de punição. A segunda, é que, antes de ser uma conquista individual ou um reconhecimento do autor, tal legislação “deriva diretamente da defesa da livraria que garante um direito exclusivo sobre um título ao livreiro que o obteve” (CHARTIER, 1994: 38).

Para Foucault, a “função-autor é (...) característica do modo de viver, da circulação e do funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”. Roland Barthes, em *A morte do autor*, escreve que “é a linguagem que fala, não é o autor” (BARTHES, 1987). A autoria é um entretecer de textos e não o processo solitário de um criador, e “a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua «confidência»” (idem, ibidem). No lugar do autor, Barthes coloca a linguagem, a partir de onde se fala, o que lembra Mallarmé em seu texto “*Crise de vers*”: “A obra pura implica o desaparecimento da elocução do poeta, que cede a iniciativa às palavras” (MALLARMÉ, sd).

Umberto Eco, em *A Obra Aberta*, escreve que “o papel do criador era de organizar uma dialética entre a ordem e a desordem, entre a previsibilidade e a imprevisibilidade, ‘entre forma e abertura; entre livre multipolaridade e permanência da obra até na variedade das leituras possíveis” (ECO, citado por COUCHOT, 1997: 192). Nos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark, na década de 60 do século XX, a obra não existe se não há participação ou intervenção do espectador. O artista cria situações e objetos com o propósito de “Libertar o espectador de sua inércia anestesiadora, seja através de sua participação ativa na recepção ou na própria realização da obra, seja na intensificação de suas faculdades de percepção e cognição” (ROLNIK, 2002: 173). É a intervenção do público que dá sentido e tira esses objetos “de sua inércia formalista e sua aura mitificadora, criando “objetos vivos”.

A autoria, a organização e a produção deixam de ser a expressão de um ponto de vista e passam a trabalhar com o fato de que há inúmeras e diferentes perspectivas de leitura.<sup>88</sup> O conceito de público usuário em contraposição ao de público espectador tem desdobramentos na forma como se vê o autor – o autor não mais como autoridade, ou narrador privilegiado para um público relativamente apático. Na literatura, nos museus de arte contemporânea ou nas obras de arte eletrônica, a contemplação já deu lugar à participação num movimento de interação comparável aos jogadores que fazem uso de um repertório para jogar.

As atuais tecnologias de comunicação, como a *Web*, utilizam dispositivos digitais que solicitam uma ação do usuário para que se desencadeie uma outra ação como resposta, potencializando as idéias de interatividade e participação. O hipertexto seria uma espécie de materialização daquilo que no texto existia como possibilidade, como os percursos divergentes e as escolhas de leituras. Alckmar Luiz dos Santos vê no hipertexto um instrumento que "concretiza parcialmente o que antes era virtual (o intrincado jogo de extra-intra-intertextualidade insinuado desde sempre pela literatura) e dá virtualidade a signos e indícios do mundo material: através dele, é possível elaborar o ambíguo jogo em que se realiza o virtual e se virtualiza o real" (SANTOS, 1997). Alckmar salienta a mudança no processo de leitura que exige do leitor uma ação diferente, pois enxerga um deslocamento da "esfera do 'eu-tenho-o-texto' para a esfera do 'eu-posso-ter-o-texto'". O leitor estabelece a ordem de leitura que escolhe e passa a ter um papel ativo "cabendo a ele uma atividade maior ao formatar ou compor o texto à sua maneira. A intersubjetividade deixa assim de ser pressuposto de uma filosofia da linguagem, para se

---

<sup>88</sup> Um exemplo simples e banal é a digitalização dos filmes em DVD. O filme pode ser devidamente 'preparado' para o novo meio, o que possibilitará a intervenção não mais de um 'espectador', mas de um 'usuário', que poderá manipular a obra, acelerando seu ritmo, voltando e repetindo passagens, 'remontando' o filme. "Nelson Freire", filme de João Moreira Sales foi lançado em DVD com esta possibilidade: são 30 cenas e o espectador pode assistir a "versão do diretor" ou optar por uma versão pessoal ou aleatória (randômica) que "remonta o filme combinando as 30 seqüências em ordens diferentes" (Folha de São Paulo, 29 de julho de 2004. Ilustrada, p. 3). Nada impede, porém, de se ver o filme exatamente como ele foi produzido e montado, como é projetado numa sala de cinema: esta é uma opção entre outras.

tornar parte integrante e explícita do processo de produção e leitura hipertextual” (SANTOS, 1997).

Outra autora, Maria Lúcia Babo, não vê a informática como introdutora de uma prática revolucionária de escrita e leitura, o que já estava consignado "na forma como as teorias pós-estruturalistas conceberam a textualidade". E acrescenta em nota que a filosofia já utilizara os conceitos básicos do hipertexto antes dos dispositivos informáticos, como por exemplo o conceito de rizoma, da autoria de Deleuze-Guattari, "surgindo muito antes de o imperativo tecnológico dele necessitar" (BABO, 1999: 419/422).

Todas estas formas de ver o autor e o texto vão encontrar na *Web* as possibilidades de se concretizar com o uso do hipertexto, da simulação e da interação, onde o espectador é substituído pelo *usuário interator*. A autoria tem de mudar de caráter: ela não deixa de existir mas é profundamente alterada em relação a seu status tradicional, adquirindo um caráter *procedimental*, no sentido que o termo tem para Murray: "significa escrever as regras pelas quais os textos aparecem, tanto quanto escrever os próprios textos" (MURRAY, 2003: 149). Significa ainda "escrever as regras para o envolvimento do interator", isto é, criar as condições para que as coisas aconteçam em resposta às ações dos participantes. "O autor procedimental não cria simplesmente um conjunto de cenas, mas um mundo de possibilidades narrativas" (MURRAY, 2003: 149). As regras citadas podem ser as *regras gerais*, sob as quais outras menores ou específicas podem ser instituídas pelos interatores. Esse tipo de autoria remete diretamente aos princípios do jogo, no qual o autor é aquele que fornece os *elementos* e as *regras gerais*, cabendo ao interator trilhar os caminhos que escolher dentre os oferecidos ou criar atalhos e caminhos próprios (regras específicas). A *unidade mínima* (SANTOS, 2003:87) assume importância vital favorecendo a manipulação e os processos de recombinação de um conjunto finito de possibilidades re combinadas ao infinito (Deleuze, citado por SANTOS, 2003:87).

Murray compara esta forma de autoria a uma coreografia, e os usuários, a intérpretes que fazem uso de um repertório de ritmos e passos, previamente definidos, para executar a sua dança. Num primeiro momento este procedimento pode parecer limitado e fechado. Mas se observarmos atentamente, veremos que se trata apenas de um princípio organizador que permite grande número de opções a partir de *nós* ou *entroncamentos* que podem ser tantos quantos o autor desejar. A combinação e recombinação das variáveis escolhidas por cada um dos interatores com as variáveis dos demais participantes gera uma ampla gama de possibilidades narrativas. Autoria, organização e tratamento das informações caminham numa mesma direção e criam pontos de encontro entre a informação, a máquina/software e o público usuário. As informações deverão ser organizadas em 'camadas', o que significa fornecer um leque de possibilidades que permita vários níveis de leitura, dependendo dos códigos que se disponha ou se utilize.

Ao optar pela análise das mudanças pelas quais passam a *autoria/leitura* e aquilo que se denominou uma *nova visualidade* advinda das imagens digitais, tínhamos clareza de que esta separação é artificial ou metodológica. A *autoria*, ao ser transposta para a Web, adquire uma *visualidade*. Da mesma forma, ao analisar as imagens digitais nos deparamos com o conceito de *escritura* das imagens. Este embricamento também não surge com as novas tecnologias, mas com as vanguardas europeias no início do século XX. Nas artes plásticas, os movimentos genericamente denominados Concretismo ou Arte Concreta procuravam quebrar todo e qualquer vínculo com a representação da natureza da arte figurativa por meio da essência da forma e da cor, mas com um grande rigor em suas construções, uma objetividade fundada em princípios matemáticos. Por outro lado, a Poesia Concreta explora intensamente a visualidade. Artes Plásticas e poesia têm seus limites borrados, fundem-se.

## 7. Considerações finais: a leitura das imagens e a visualização dos textos

---

Ao final deste trabalho, julgamos importante reunir os traços que caracterizaram os vários momentos das atividades de colecionar, armazenar, catalogar, classificar e expor objetos como formas de relacionamento do homem com o mundo. As formas de expressão dessas atividades sinalizam os modos de apreensão que o homem tem do mundo e, segundo a visão dominante em alguns momentos da história, sua própria compreensão e explicação. Na trajetória da pesquisa, pudemos confirmar o que pressupomos de início: existe uma forte relação de proximidade entre o museu e as diversas configurações das formas de conhecimento que o homem criou.

A partir do ponto inicial de nossa pesquisa, pudemos verificar que, no Renascimento, essas configurações se mostraram tanto nas 'bibliotecas', ou mais exatamente, nas bibliografias, como nos Gabinetes de Curiosidades. Ambos procuravam mapear o mundo, ou parte dele, quer na forma 'universal', como em Gesner, ou 'local', em Doni e La Croix du Maine. O critério de organização adotado por todos eles é a ordem alfabética, embora Gesner adote também referências ao *trivium* e *quadrivium*. Doni e La Croix du Maine elegem a língua vulgar como critério para a seleção das obras, criando uma bibliografia "italiana" e "francesa" muito antes da constituição formal dessas nações.

Se as 'bibliotecas' são relações de livros, os Gabinetes de Curiosidades são coleções de objetos, mas os critérios são semelhantes, pois ambos pretendem, a seu modo, espelhar o mundo a partir da semelhança, do parentesco, da atração ou da natureza secretamente partilhada, características de uma visão cosmogênica que dominava os saberes da época. As palavras não se separavam das coisas e escondem uma verdade a ser desvendada. Nas 'bibliotecas', desde Gesner, os critérios fazem também referências ao *trivium* e *quadrivium*, um índice de que a classificação passa a ser uma atividade de abstração, artificial, portanto. Já nos gabinetes, essa artificialização aparece

muito tempo depois, apesar da proposta de Quiccheberg que propunha uma diferenciação entre museu de objetos e museu de imagens<sup>89</sup>.

Com Bacon e Leibniz, inicia-se a construção de um pensamento científico que irá dominar a sociedade moderna, mas é com Descartes e o Iluminismo que ocorre "uma cisão entre o olhar do corpo (sensível) e o olhar do espírito (inteligível) [...] Em Descartes, o que o olho não vê são as idéias e conceitos que remetem a um sujeito e a modelos de conhecimento" (PARENTE, 1993: 12). {colocar nota de Parente}.

Os gabinetes de História Natural que substituem os de Curiosidades têm um papel destacado nos séc. XVII e XVIII. Enquanto estes últimos eram criados e mantidos por príncipes e nobres e procuravam expressar a riqueza de seus proprietários, os Gabinetes de História Natural são criados por cientistas e estudiosos. Sua função era a de ser um local de estudo e pesquisa e, por essa razão, é natural que tenham sido organizados e classificados a partir dessas disciplinas. Tais gabinetes tiveram vida longa, verificando-se que em pleno séc. XVIII são mencionados na Enciclopédia de Diderot e D'Alembert em verbete, onde se recomenda a organização e a classificação das peças para que possam ser úteis ao estudo e à pesquisa. Os Gabinetes de História Natural manifestam, desse modo, uma tentativa de 'fazer ciência'.

Essa cisão vai levar a um processo de segmentação dos saberes e das disciplinas influenciando fortemente as formas de organização, as classificações e a catalogação. Ela também está na origem dos conceitos fundadores da fotografia e dos demais dispositivos de captação automática de imagens, que culminam, hoje, com as imagens digitais.

De qualquer modo, observa-se, nesse período, que o critério de semelhança por parentesco deu lugar à semelhança por comparação obtida pela medida e pela ordem.

---

<sup>89</sup> A diferenciação entre os dois tipos de museu é atribuída a Quiccheberg por François Mairesse. Segundo o autor, Quiccheberg propõe a criação de um catálogo ou inventário das coleções e o agrupamento dos objetos em classes e inscrições (MAIRESSE, 2004:58-59)

Isso significou a separação da linguagem do objeto. A palavra se desprende da coisa e passou a ser a tradução da manifestação da percepção. As classificações dos seres procuram, agora, traduzir o mundo a partir da observação, não mais da identidade.

É dentro desse quadro que Lineu cria um sistema de classificação das plantas e que a Enciclopédia de Diderot e D'Alembert é construída. O sistema de Lineu é um quadro arbitrário, fixo, e as espécies são nele distribuídas. Na Enciclopédia, a classificação adotada é um desdobramento das formulações de Bacon baseadas em três grandes grupos: memória, razão e imaginação, e as disciplinas são distribuídas nessas classes. A obra de Lineu e a Enciclopédia se assemelham por propor grandes grupos com desdobramentos em subgrupos. A Enciclopédia também tem um papel inovador ao trazer volumes com grande quantidade de gravuras - uma espécie de 'museu de papel' - articuladas com verbetes explicativos sobre cada uma das atividades representadas.

No âmbito dos museus, a Revolução Francesa, no mesmo período, cria o conceito de patrimônio público e inclui aí todos os museus franceses. O Louvre inaugura um conjunto de atividades que contemplam a curadoria de exposições, os cuidados com a conservação e a iluminação, a publicação de folhetos informativos para os visitantes, as vitrines para exposição, como também o agrupamento dos quadros por ordem cronológica e mesmo temática. O séc. XIX é a época dos grandes impérios - britânico e francês - e da formação dos Museu Nacionais que recebem grande quantidade de peças dos países conquistados, tornando-se um símbolo de nações recém-constituídas, de seu poderio e força.

Na virada do século XIX para o século XX, a Europa passa pelas revoluções industriais e as cidades têm um grande crescimento assumindo o papel de centros da nova economia que se instalava. É um período de intensa agitação que intercala o mais puro otimismo sobre o futuro da humanidade e questionamentos sobre seus caminhos: o Modernismo europeu nas artes plásticas quebra o predomínio da perspectiva que imperava desde o

Renascimento, a literatura e a música buscam novos caminhos. Nas ciências, há uma grande ebulição e a História Natural dá lugar à Biologia, quando o organismo e suas funções ocupam o lugar do visível. A organização e as classificações abandonam a referência às disciplinas e às ciências para adotar sistemas artificiais e funcionais com objetivo de guarda e recuperação rápida.

Nesse contexto, as exposições universais surgem com dois objetivos muito claros: a afirmação nacional e o estímulo à indústria e ao comércio. Se as primeiras exposições (ainda chamadas Exposições Mundiais), realizadas em Londres, agrupavam apenas o Império Britânico, as seguintes abrem-se para a participação de todos os países. Eram empreendimentos colossais que duravam cerca de 8 meses e atraíam milhões de visitantes. Elas eram a face festiva e rica do capitalismo anterior à Guerra de 1914 e se propunham a ser o motor do *desenvolvimento* e do *progresso*. Essas exposições apresentavam produtos industriais e agrícolas de todo tipo e lugar e, no meio deles, obras de arte. Algumas dessas exposições foram fundamentais para os museus dos períodos seguintes, uma vez que inauguraram práticas pouco comuns para a época: a mais importante delas, a exposição de obras de artistas vivos, ou sob outro modo, de arte contemporânea.

Pode-se afirmar que algumas dessas Exposições Universais constituem referências de extrema importância para a museografia e a museologia. Os anais dessas exposições - principalmente a de 1900, realizada em Paris - trazem discussões e justificativas para os critérios adotados, como interessantes comparações entre elas e os museus propriamente ditos. Um dos itens de importância foi a proposta de critérios de agrupamento dos produtos nos imensos pavilhões que procurava compatibilizar, de um lado, o expositor e, de outro os visitantes. A funcionalidade, como critério, chegou a dar origem, como mostramos anteriormente, à construção de um pavilhão em formato oval para melhor atender à distribuição e classificação dos produtos dos expositores e a circulação dos visitantes.

A esta altura, pode-se afirmar que a história dos critérios passa a incorporar, gradativamente, a funcionalidade. No mesmo período, a história dos sistemas de organização tem em Paul Otlet uma referência de extrema importância. Intelectual profundamente identificado com os ideais de progresso e desenvolvimento, Otlet propõe as bases das formas de organização da *informação*, a partir das quais lança suas idéias revolucionárias para o tratamento e a disseminação visando a paz, o conhecimento e o progresso. O foco da classificação não é mais não é mais exatamente o objeto, mas a informação que ele traz.

No âmbito dos museus tais idéias ganham força no séc. XX ao enfatizar o tratamento documentário dos objetos. No entanto, nos museus essa dualidade nunca foi tratada como uma oposição excludente, mas como diferentes perspectivas da visão que recaem sobre obras e objetos. Se algumas instituições privilegiam a informação, nem por isso desprezam os aspectos museográficos que valorizam a peça como objeto a ser apreciado, independentemente de sua história, contexto ou documentação. Do mesmo modo, nos museus de arte, onde o sensível é privilegiado, a documentação e a contextualização das obras são pontos importantes e não menosprezados.

As reflexões sobre o museu no século XX são intensas e variadas. Walter Benjamin detecta a emergência de uma nova percepção que substitui o valor de *culto* pelo valor de *exposição*. Nesse período são criadas associações, como o ICOM, e inúmeros pensadores lançam novos desafios e questionamentos aos museus. André Malraux lança a idéia do Museu Imaginário e a Nova Museologia, em suas vertentes inglesa e francesa, questionam o museu em sua concepção, atividades e propósitos. O que há de comum entre todos eles é uma tentativa de propor um novo museu, mais voltado para o público do que para as coleções. Mais do que isto, algumas idéias colocam em xeque a exclusividade do museu institucional como o único formato e solução possível 'mostrar'. No entanto, a prática dos museus segue outros caminhos.

Na década de 1930 o MoMA cria inúmeras atividades e passa a acolher obras em suportes não-tradicionais, como o filme e vídeo, tornando-se um modelo para todo o mundo. Um pouco mais tarde, no último quarto do século XX, grandes exposições levam o museu para o mundo do espetáculo: circulam pelo mundo, de museu em museu, geralmente patrocinadas por empresas privadas e atraindo grandes massas de visitantes. O balanço, no entanto, pode ser enganoso se for analisado apenas por seus números: embora nunca se tenha visto tantos e diferentes museus e tão grande número de visitantes, é questionável que tais eventos tenham deixado algum efeito residual que levasse a uma aproximação efetiva do público com o museu.

A gestão técnica e administrativa ocupa cada vez mais o tempo dos profissionais dos museus e há uma tendência para que essas instituições se transformem em eficientes organizações auto-sustentáveis, relegando para segundo plano aquilo que deveria ser seu verdadeiro propósito. Do ponto de vista da organização verifica-se que o uso de classificações funcionais que, embora tenham seus méritos, assumem o caráter de técnicas instrumentais, e dessa forma passam ao largo das preocupações museológicas. Estes trabalhos tornam-se paulatinamente mais sofisticados, mais próximos dos especialistas e mais distantes do público. Esse descompasso é identificado e motivo de preocupação, e as soluções encontradas pelos museus são a atração e fidelização dos visitantes, refletindo talvez um equívoco no diagnóstico de suas causas. Muitos museus não percebem que a distância existente com o público é o resultado de sua própria atuação.

A virada para o século XXI, período que estamos vivenciando, coloca uma pergunta fundamental para os museus: Como ele deve ser neste novo século? As reflexões de Benjamin, Malraux e da Nova Museologia, somadas às análises críticas da atuação do museu no século passado, compõem o quadro de discussões e propostas para um novo tipo de museu, cujo foco deve estar na relação entre o museu com as pessoas, e não mais exclusivamente na coleção.

As novas tecnologias chegam ao museu como ferramentas úteis para a agilização da administração do acervo. Obras são digitalizadas e as classificações são transferidas para os meios digitais. Mais uma vez o museu foca a coleção em detrimento da sua relação do público com o museu e a obra. Por motivos não muito claros as possibilidades abertas para novas formas de mostrar abertas pelas tecnologias da comunicação não encontram eco nos museus.

Embora existam diferenças profundas entre a *Web* e os museus, as imagens são a matéria-prima de ambos. Cabe à Museologia incorporar a discussão das exposições na *Web*, compreender este novo espaço e suas relações com os visitantes e usuários. A *Web* tem um conjunto de características que podem se resumir em alguns pontos-chave. A interatividade, os enlaces e as formas de leitura e visualização formam um conjunto que exige a participação e a escolha por parte do usuário. Nessa medida os procedimentos de produção de conteúdos para a *Web* - a organização das informações, a autoria e as imagens - devem não só permitir tais ações como ser um estímulo para que elas efetivamente aconteçam.

A partir do século XX o museu estabeleceu a coleção como o foco de sua atuação, e com isto as atividades passaram a predominar sobre sua missão ou papel social. É necessário que o museu mude seu foco e passe a ser um espaço de experiência ou um espaço relacional. Para isso é preciso que adote os princípios de uma curadoria procedimental, isto é, aquela que busca abrir um leque de opções a partir de princípios organizadores de forma a possibilitar que os interatores recombinaem os dados e informações. Dessa forma a autoria não mais irá 'inculcar' verdades, 'fabricar' leituras, mas criar diferentes patamares de leitura.

"O triângulo delimitado tradicionalmente pela obra, autor e o espectador vê sua geometria questionada. Para conservar a metáfora, dir-se-á que este triângulo tende a se tornar um círculo (...) Sobre este círculo móvel, a obra, o autor e o espectador não ocupam mais posições estritamente definidas e estanques, mas trocam constantemente estas posições, cruzam-se, confundem-se ou se opõem, contaminam-se" (COUCHOT, 1997:141).

## 8. Referências:

---

- ALMEIDA, Milton José (2004). O estúdio de televisão e a educação da memória. Laura Maria Coutinho. Brasília: Plano, 2003. Resenha. Educ. Soc. vol.25 no.86 Campinas Apr. 2004. Acessado em maio de 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-73302004000100016](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302004000100016)
- AMITIÈS INTERNATIONALES ANDRÉ MALRAUX. Disponível em: <http://www.andremalraux.com>. Consultado em março de 2005.
- ANDRADE, José Aluizio Reis de (1979). Introdução. Francis Bacon. Os pensadores. São Paulo. Abril Cultural.
- ANJOS, Moacir. (s/d) Desafios para os museus de arte no mundo contemporâneo (notas provisórias para um texto em elaboração). [http://www.mamam.art.br/mam\\_opiniao/word/moacir\\_anjos\\_desafios.doc](http://www.mamam.art.br/mam_opiniao/word/moacir_anjos_desafios.doc). Consultado em fevereiro de 2005.
- ARENDDT, Hannah (1972). Entre o passado e o futuro. São Paulo: Perspectiva
- BABO, Maria Augusta. (1999) O hiperlivro: ainda um livro? *Anais da conferência Internacional sobre Tecnologias e Mediação*. Lisboa. Edições Cosmos.
- BACHELARD, Gaston. (1979) A poética do espaço - Col. Os pensadores. São Paulo. Abril.
- BARBOSA, Elyana (1995). Espaço-tempo e poder-saber: Uma nova epistême? (*Foucault e Bachelard*) in Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 7(1-2) outubro de 1995. Versão eletrônica consultada em Maio de 2004. <http://www.fflch.usp.br/sociologia/revistas/tempo-social/v7-1e2/elyana7.html>
- BARTHES, R. (1984) A câmara clara. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_ (1982) Mitologias. São Paulo : Difel.
- \_\_\_\_\_ (1987a) O Rumor da Língua, Lisboa, Edições 70, 1987.
- \_\_\_\_\_ (1987b) A Morte do Autor, in *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (2004) O grau zero da escritura. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- BEIGUELMAN, Giselle: ceci n'est pas un nike. Disponível em: <http://www.desvirtual.com/nike/>. Consultado em abril de 2004.
- BENJAMIN, Walter. (1993) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Walter Benjamin, Obras escolhidas, Vol1: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 6ª.ed.
- \_\_\_\_\_ (s/d). Paris, capitale du XIXe siècle. Un document produit en version numérique par Daniel Banda, bénévole, professeur de philosophie en Seine-Saint-Denis et chargé de cours d'esthétique à Paris-I Sorbonne et Paris-X Nanterre. Consultado em março de 2005 <http://pwp.netcabo.pt/jbmiranda/wb6.pdf>
- BERMAN, Marshall (1987). Tudo que é sólido desmancha no ar. *A aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras.
- BERNADET, J.-C. (1983) O que é cinema. São Paulo : Brasiliense.
- BERNERS-LEE, Tim: <http://www.w3.org/People/Berners-Lee/Overview.html>. Consultado em 29 de maio de 2003
- BERTRAND, Jacques (1988-99). Brève Histoire des Expositions Internationales et Universelles. Disponível em: <http://www.netrover.com/~berta/hist.html>. Consultado em maio de 2006. MESA, Andy F. The Apple
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE - BNF (1999a). Tous les savoirs du monde. Encyclopédies et bibliothèques, de Sumer au XXIe siècle. Dossiers pédagogiques. Disponível em: <http://classes.bnf.fr/dossism/index.htm>. Acesso em: 30 jun. 2004
- BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA - BNF (1999b) GALLICA, biblioteca digital. Disponível em: <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-73172&M=pagination&Y=Image>. Consultado em julho/2004

- BORGES, Jorge Luís (1970). A Biblioteca de Babel. Ficções. Porto Alegre. Ed. Globo.
- BOURDIER, Pierre (2003). O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: EDUSP/Zouk
- \_\_\_\_\_ e Wacquant, Lóic (2004). O imperialismo da razão neoliberal. Revista Possibilidades, publicação do NPM - Núcleo de Pesquisa Marxista. Ano 1, num. 1, Jul./Set de 2004. páginas 24-28. Tradução de Teresa Van Acker. Consultado em maio de 2006. Disponível em: <http://nprmueg.ubbihp.com.br/pos1-3bourdieu.htm>
- BRIGGS, Asa & BURKE, Peter (2004). Uma história social da mídia: de Gutemberg à Internet. São Paulo: Zahar.
- BURKE, Peter (2002). Problemas causados por Gutenberg: a explosão da informação nos primórdios da Europa moderna. Tradução de Almiro Piseta. Publicado originalmente na revista *Estudos Avançados* (n. 44, v. 16, janeiro-abril 2002) do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Consultado em maio de 2006. Disponível em: <http://www.escriitoriodolivre.org.br/historias/burke.html>
- BUSH, Vannevar (1945). "As we may think". In: *The Atlantic online*. Acessado em 18/março/2003. <http://www.theatlantic.com/unbound/flashbks/computer/bushf.htm>. Artigo originalmente publicado em *The Atlantic Monthly*, n.1, p.101-108, jul. 1945.
- CANCLINI, Nestor García (2003). Culturas híbridas. São Paulo: EDUSP, 4ª. Edição
- CAZELLI, Sibebe; Glória Queiroz, Fátima Alves, Douglas Falcão, Maria Esther Valente, Guaracira Gouvêa e Dominique Colinvaux. Tendências pedagógicas das exposições de um museu de ciência. Museu de Astronomia e Ciências Afins. Universidade Federal Fluminense. Trabalho apresentado no Seminário Internacional de Implantação de Centros e Museus de Ciências. Disponível em: <http://www.cciencia.ufrj.br/Publicacoes/Artigos/Seminario/Index.htm>. Consultado em abril de 2006.
- CASTELLS, Manuel.(1999) A sociedade em rede (A era da informação: economia, sociedade e cultura), v.1. São Paulo : Paz e Terra, 1999
- CAVALCANTE, B. et al.(2002) Modernas tradições: percursos da cultura ocidental –[Séculos XV – XVII]. Rio de Janeiro : Access.
- CERÁVOLO, Suely Moraes (2004). Da palavra ao termo: um caminho para compreender a museologia. Tese de doutorado. USP/ECA. São Paulo.
- CHARTIER, R. (1994). A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília, Ed. Universidade de Brasília.
- \_\_\_\_\_ (1998). A aventura do livro. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Unesp.
- CHARTIER, R. (2002) Langues, livre et lectures, entre l'imprimé et le numérique. conferência realizada no ciclo "*l'avenir du livre en sciences humaines*" realizada em 12 de novembro de 2002 na Université de Genève, a Faculté des lettres et la Faculté de théologie. Genève. Consultado em junho/2004. [http://www.unige.ch/lettres/colloques/Roger\\_Chartier-12-11-2002.pdf](http://www.unige.ch/lettres/colloques/Roger_Chartier-12-11-2002.pdf)
- CHAUÍ, Marilena de Souza (1974) Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles, v. 1. São Paulo: Brasiliense.
- CHAUÍ, Marilena (1979). Introdução. Leibniz. Os pensadores. São Paulo. Abril Cultural.
- CHAUÍ, Marilena et al. (1985). Primeira filosofia: lições introdutórias. São Paulo. Brasiliense.
- CHAUÍ, Marilena (2000) Brasil – Mito fundador e sociedade autoritária. Coleção História do Povo Brasileiro. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- CONSERVATOIRE NUMÉRIQUE DES ARTES & MÉTIERS (Le). Disponível em: <http://cnum.cnam.fr/CGI/gpage.cgi?p1=249&p3=8XAE55%2F100%2F492%2F491%2F492>. Consultado em maio de 2006.
- COSTA, Cristina. (2002b) As formas narrativas em mídias eletrônicas. Acessado em abril/2003. <http://www.eca.usp.br/narrativas/>

- COUCHOT, Edmond (1993) Da representação à simulação. Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: Ed. 34
- \_\_\_\_\_ (1997) A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. A arte do século XXI: a humanização das tecnologias. Diana Domingues, organizadora. São Paulo: fundação Editora da UNESP.
- \_\_\_\_\_ (2002). O tempo real nos dispositivos artísticos. Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras
- D'ALEMBERT, Jean Le Rond (1751) Discours préliminaire de l'Encyclopédie. Consultado em julho/2004. <http://art-bin.com/art/oalembert.html>
- DELEUZE, Gilles (1984) Francis Bacon: Logique de la sensation I. La vue de texte: collection dirigée par Henry Jancovici. Paris: Editions de la différence.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1992). *O que filosofia?* Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- DELOCHE, Bernard (2002). El museo virtual. Colección Biblioteconomía y Administración Cultural-81. Gijón, Astúrias: Ediciones Trea.
- DESVALLÉES, André (2001) Que futuro para os museus e para o patrimônio cultural na aurora do terceiro milênio. Conferência proferida durante o encontro do APOM, Casa da Eletricidade, Funchal. Publicado em *Lugar em Aberto*, Revista da APOM, n.1, Outubro de 2003, pp 46-74. Consultado em 25 de março de 2005. [http://www.dhis.uevora.pt/cursos/mest\\_pos/mp\\_mus\\_doc/hismus\\_t1\\_tmr.pdf](http://www.dhis.uevora.pt/cursos/mest_pos/mp_mus_doc/hismus_t1_tmr.pdf)
- DIAS, Maria Helena Pereira (2000). Hipertexto - O labirinto Eletrônico: uma experiência hipertextual. Tese de doutorado apresentada à UNICAMP. Acessado em maio/2003. <http://www.unicamp.br/~hans/mh/> -.
- DIDEROT, Denis (1750). Propectus. Consultado em 26/07/2004. <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/prospectus.html>
- DOMINGUES, Diana (org.) (1997) A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo. Fundação Editora da Unesp, 2ª. reimpressão.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_ (1986). Lector in fabula. São Paulo: Perspectiva
- \_\_\_\_\_ (1996) From Internet to Gutenberg. A lecture presented by Umberto Eco at The Italian Academy for Advanced Studies in America (November 12, 1996). Consultado em junho de 2004. <http://www.hf.ntnu.no/anv/Finnbo/tekster/Eco/Internet.htm>
- \_\_\_\_\_ (2001) A busca da língua perfeita na cultura européia. Bauru, SP. EDUSC.
- ENCYCLOPÉDIE (1751). Cabinet d'Histoire naturelle (Page 2:489). Daubenton|Diderot.. Disponível em: [http://portail.atilf.fr/cgi-in/getobject\\_?a.12:368:1./var/artfla/encyclopedia/textdata/IMAGE/](http://portail.atilf.fr/cgi-in/getobject_?a.12:368:1./var/artfla/encyclopedia/textdata/IMAGE/) . Consultado em maio de 2006
- FARIAS, Agnaldo. (2000). Design é arte? <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp024.asp> , consultado em 18 de abril de 2004
- FEATHERSTONE, Mike. (1987) O desmanche da cultura. São Paulo : Studio Nobel, SESC.
- FERIN, Isabel. (2002) Comunicação e culturas do quotidiano. Lisboa: Quimera Editores.
- FÓRUM PERMANENTE: museus de arte, entre o público e o privado (2004). Desafios para museus face à diversidade cultural. Resumo de Paula Braga. Mesa de debates com Helmut Friedel (Alemanha), Stijn Huijts (Países-Baixos) e moderação de Martin Grossmann. Jornada de debates com artistas e comissários da 26a Bienal de São Paulo. <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/palestras/document.2004-09-30.8808751706/view?searchterm=Stijn%20Huijts>. Consultado em maio de 2006.
- FOUCAULT, Michel. (1987) A arqueologia do saber. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Forense.
- \_\_\_\_\_ (1966). As palavras e as coisas. São Paulo: Ed. Martins Fontes.

- FOUCAULT, Michel. (1977). *Fantasia of the Library. Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Edited by Donald F. Bouchard. Translated by Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, New York: Cornell University Fantasia of the Library:92. Consultado em agosto/2004.  
<http://www.fims.uwo.ca/people/faculty/frohmann/LIS602/Fantasia1.pdf>
- \_\_\_\_\_ (1986) *Text/Context of other space*. Summarized by Jerry Shih-chieh Liang.  
[http://www.eng.fju.edu.tw/Literary\\_Criticism/postmodernism/postmo\\_urban/foucault-heterotopia-summary.htm](http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/postmodernism/postmo_urban/foucault-heterotopia-summary.htm) Consultado em junho/2003.
- \_\_\_\_\_ (2000) *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Ditos e Escritos II*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2003). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.
- GOMES, Maria Nélide (2004) *Gonzáles. Novas fronteiras tecnológicas das ações de informação: questões e abordagens*. Revista Ciência da Informação. IBICT. V. 33, n.1.
- GRASSKAMP, Walter (1994) *Reviewing the Museum - or: The Complexity of Things*. Nordisk Museologi. N.1: 65-74. <http://www.nordiskmuseologi.com/EngArt/Grasskamp.html> Consultado em março de 2005.
- \_\_\_\_\_ (2005) *The Museum and other Success Stories in Cultural Globalisation*. CIMAM 2005 Annual Conference. Consultado em março de 2006.  
[http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event\\_pres/encontros/relatos/sessao2](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/encontros/relatos/sessao2).
- GREENBERG, R. at al. *Thinking about exhibitions*
- GROSSMANN, Martin. (2001). *O Hipermuseu: a arte em outras dimensões*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP. (Tese de Livre Docência)
- GROSSMANN, Martin. (2005). *O museu de arte hoje*. Fórum permanente: museus de arte entre o público e o privado. Consultado em março de 2005.  
[http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/o\\_museu\\_hoje](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/o_museu_hoje)
- GUATTARI, Félix. *Caosmose, um novo paradigma estético*. São Paulo : Editora 34, 1992.
- GUNDER, Anna (2001). *Hyperliterary Narration: Narrative Structures and Ergodics in some Hyperworks*. Acessado em maio/2003. <http://www.hb.se/bhs/ith/23-01/ag.htm>.
- GUSMÃO, Manuel (s/d) *Anonimato ou alterização?* Revista Semeiar, n.4. Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Consultado em março de 2005. [http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem\\_18.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_18.html)
- GUTIÉRREZ, Antonio Garcia (2002). *La memoria subrogada: mediación, cultura y conciencia en la red digital*. Granada: Universidad.
- HALL, Stuart (2002). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- HARVEY, David (2002). *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola
- HISTORY OF WORLD EXPOSITIONS (The): *The London World Exposition 1851, Review*. Consultado em abril de 2006. Disponível em:  
[http://www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa\\_id=1&lang=1&s\\_typ=15](http://www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=1&lang=1&s_typ=15)
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (2003). *El museo como espacio de comunicación*. Colección Biblioteconomía y Administración Cultural-16. Gijón, Asturias: Ediciones Trea
- HOOPER-GREEHILL, Eileen (1995) *Museums and the shaping of knowledge*. London; New York: Routledge.
- ICOM. [http://icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://icom.museum/hist_def_eng.html). Consultado em 16 de março de 2005
- INFO SCIENCE. Disponível em: <http://www.infoscience.fr/histoire/biograph/biograph.php3?Ref=75>. Consultado em julho de 2006. Tradução livre.
- IPPOLITO, Jon. (1998) *The museum of the future: a contradiction in terms?* Artbyte 1, n.2. June-July, p. 18-19. New York. [http://three.org/ippolito/writing/wri\\_cross\\_museum.html](http://three.org/ippolito/writing/wri_cross_museum.html). Consultado em fevereiro de 2005

- JAMESON, F. Postmodernism or the cultural logic of late capitalism. *New Left Review*, n. 146, p.52-92, 1984
- KEEP, Christopher, MCLAUGHLIN, Tim, PARMAR, Robin (1993). *The Electronic Labyrinth* - University of de Virginia/Institute for Advanced Technology in the Humanities(IATH). Acessado em 18/maio/2003. <http://www.iath.virginia.edu/elab/hfl0155.html>.
- KÉDROV, Bonifati M. (1974). *Clasificación de las ciencias*. Moscou:Editorial Progreso/Editorial Ciências Sociais.
- KEEP, Christopher, MCLAUGHLIN, Tim, PARMAR, Robin (1993). *The Electronic Labyrinth* - University of de Virginia/Institute for Advanced Technology in the Humanities (IATH). <http://www.iath.virginia.edu/elab/hfl0155.html>. Consultado em 18/05/2003
- KONGENS KUNSTKAMMER. *The King's Kunstammer*. Dinamarca. Consultado em abril de 2005. [http://www.kunstkammer.dk/H\\_R/H\\_R\\_UK/GBWorm.shtml](http://www.kunstkammer.dk/H_R/H_R_UK/GBWorm.shtml)
- LAGNADO, Lisette. (s/d) *Moda e crise dos museus: entrevista de Jean Galard*. Trópico. Consultado em 18 de abril de 2004. <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1482.1.shl>
- LANDOW, George P. (1992). *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Hypertext 2.0: Being a Revised, Amplified Edition of Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. (Parallax : Re-Visions of Culture and Society). Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- LATOUR, Bruno (2000) *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. Trd. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora UNESP.
- LEÃO, Lucia (1999) *O Labirinto da hipermídia - arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: Iluminuras.
- LE MOS, André L.M. (1999). *Anjos interativos e retribalização do mundo. Sobre interatividade e interfaces digitais*, <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/leamos/interac.html>. Consultado em 12 de maio de 2002.
- LEÓN, Aurora. (1988) *El museo: Teoria, práxis y utopia*. Cuadernos de arte Cátedra. Madrid: Ediciones Cátedra.
- LEVY, Pierre (1991). (1999). *Cibercultura*. São Paulo : Ed. 34.
- \_\_\_\_\_ (1991). *As Tecnologias da Inteligência*. São Paulo : Ed. 34.
- \_\_\_\_\_ (1996). *O que é o virtual*. Rio : Ed. 34,
- LHUSSÀ, Xavier. (2002). *O design do museu na sociedade da informação*. 404nOtF0und, *Ciberpesquisa - Centro de Estudos e Pesquisas em Cibercultura, FACOM-UFBA, ANO 2, VOL 1, N. 17, junho*. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und> . . Consultado em 16 de fevereiro de 2004.
- LUMLEY, Robert, ed. (1992). *The museum tome-machine: putting cultures on display*. London; New York : Routledge.
- LYOTARD, J.F. (1989) *A condição pós-moderna*. 2. ed. São Paulo : Gradiva.
- \_\_\_\_\_ (1986) *O Pós-Moderno*. 2a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio
- MACHADO, Arlindo (1997). *Hipermídia, o Labirinto como metáfora*. In DOMINGUES, Diana, org. *A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora UNESP.
- MACHADO, Arlindo (2001). *Máquina e Imaginário*. São Paulo : EDUSP, 3a. ed.
- \_\_\_\_\_ (s/d) *A ilusão especular: ensaio sobre fotografia*. São Paulo : CETEC, 1983, (ed. mimeografada)
- MAFESOLI, M. (2000) *O tempo das tribos*. São Paulo : Forense Universitária.
- MAIRESSE, François (2004). *Samuel Quiccheberg et le patrimoine immaterial*, in *Anais do International Symposium do ICOFOM: Museology and intangible heritage II*. 2004: 55. Consultado em maio de 2006. Disponível em: [http://www.mpz.bayern.de/icofom/iss33\\_supplement.pdf](http://www.mpz.bayern.de/icofom/iss33_supplement.pdf)

- MALLARMÉ, Stéphane. (2003) Crise de vers. Consultado em março de 2005  
<http://www.mallarme.net/article87.html>
- MALRAUX, André (s/d). O Museu imaginário. Lisboa: Edições 70.
- MARTINS, Francisco Menezes (org.) Para navegar o século XXI. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs. 2000. 2ª. ed.
- MAURIÈS, Patrick (2002). Cabinets of curiosities. New York : Thames & Hudson.
- McEVILLEY, Thomas. (1995). The Exile's return: toward a redefinition of painting for the post-modern era. Cambridge: Cambridge University Press.
- McLUHAN, Marshall (1965). Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo : Cultrix.
- MESA, Andy F. (s/d) The Apple Museum. Consultado em maio/2003.  
<http://applemuseum.bott.org/>.
- MINCHILLO, Carlos Alberto Cortez (s.d.). Literatura em rede: tradição e ruptura no Ciberespaço. Dissertação apresentada ao programa de pós-Graduação em Teoria e História Literária, para obtenção parcial do título de Mestre em Teoria e História Literária na área de Literatura e outras produções Culturais, - Acessado em 17/05/2003.  
<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Teses/index.htm>.
- MOMA (2005). Museum history. [http://www.moma.org/about\\_moma/history/](http://www.moma.org/about_moma/history/). Consultado em março de 2005.
- MORA, J. Ferrater. (1998) Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes.
- MOURÃO, José Augusto (2001) Para uma poética do hipertexto. Em papel: Edições Universitárias Lusófonas, Lisboa. Consultado em março de 2005. <http://www.triplov.com/hipert/autorid.htm>
- MURRAY, Janet H. (2003). Hamlet no holodek: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural, Unesp.
- MUSÉE DU LUXEMBOURG. Une histoire prestigieuse. Disponível em:  
<http://www.museeduluxembourg.fr/>. Consultado em maio de 2006.
- Museum (Texto eletrônico) s/d- <http://applemuseum.bott.org/>  
 21st Century Museum of Contemporary Art. Kanazawa. Consultado em 16 de fevereiro de 2004.  
<http://art.city.kanazawa.ishikawa.jp/e/index.htm>
- NASCIMENTO, C.A.R. (1985) Filosofia medieval. In: Chauí et al. Primeira filosofia, lições introdutórias. 2.ed. Pt. 1, Aspectos da história da filosofia, pp.36–59. São Paulo : Brasiliense
- NEGROPONTE, Nicholas (1995). A vida digital. São Paulo.
- NELSON, Theodor H. (1993). Literary Machines 93.1: The Report on, and of, Project Xanadu Concerning Word Processing, Electronic Publishing, Hypertext, Thinkertoys, Tomorrow's Intellectual Revolution, and Certain Other Topics Including Knowledge, Education and Freedom. Sausalito, Ca.: Mindful Press. (Citado por GUNDER, Anna (2001).
- \_\_\_\_\_ (1965a) Entrevista concedida a Laurie Wedeles. VASSAR MISCELLANY NEWS February 3, (1965): Professor Nelson Talk Analyzes P.R.I.D.E. Consultado em 17/abril/2003 [http://iberia.vassar.edu/~mjoyce/Ted\\_sed.html](http://iberia.vassar.edu/~mjoyce/Ted_sed.html)
- \_\_\_\_\_ (1965b). A File Structure for the Complex, the Changing and the Indeterminate. In: Proceedings of the ACM 20<sup>th</sup> National Conference 1965. New York: ACM Press, 1965, p. 96. Citado por GUNDER (2001)
- \_\_\_\_\_ (s/d) Ted Nelson e o projeto XANADU. Consultado em setembro de 2003.  
<http://www.uni-giessen.de/faq/archiv/xanadu.faq.etx/msg00000.html>
- O'DOHERTY, Brian. (2002). No interior do Cubo Branco, a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes.
- ORTIZ, Renato (1994) Mundialização e cultura. São Paulo: Brasiliense
- OTLET, Paul (1935). Traité de documentation: lê livre sur le livre. Théorie et pratique. Bruxelles, 1934.

- PARENTE, André (1993). (org.) Imagem maquina: a era das tecnologias do virtual. São Paulo. Ed. 34.
- PARIS, 1900. disponível em: <http://netrover.com/~berta/paris00.html>. Consultado em maio de 2006.
- PEDROSA, Mário (1995) Política das Artes/Mario Pedrosa ; organização e apresentação de Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: EDUSP
- PIGNATTI, Franco. RAI International Online. Disponível em [http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole\\_chiave/schede/gioviopaolo.htm](http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole_chiave/schede/gioviopaolo.htm). Consultado em julho de 2006. Tradução livre.
- PINNA, Mário (2001). Conrad Gesner e a sistemática biológica: Ciência Hoje, São Paulo, v.30, n. 178, dez. 2001. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/biologia/bio16b.htm>.) Consultado em julho de 2006.
- PLAZA, Julio e TAVARES, Monica. Processos criativos com meios eletrônicos. Poéticas Digitais, São Paulo : Editora Hucitec, 1996
- POMBO, Olga (2002a). Enciclopédia e Hipertexto: Da enciclopédia ao hipertexto. Consultado em maio de 2003. <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/>
- \_\_\_\_\_ (2002b). Da classificação dos seres à classificação dos saberes. Consultado em maio/2004. <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/opombo-classificacao.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2002c) Para uma história da ideia de enciclopédia. Alguns exemplos A "Enciclopédia". Consultado em julho/2004. <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/cap2p5/enciclopedie.htm>
- \_\_\_\_\_ (2002d) O hipertexto como limite da ideia de enciclopédia. Acessado maio de 2006. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/plano-livro.htm>
- \_\_\_\_\_ (2002e) Enciclopédias filosóficas: Leibniz. Acessado em maio de 2006. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/cap3p5/en-leibniz.htm>
- PRADO, Gilberto (1994). As redes artísticas telemáticas. Imagens, no.3, pp. 41-44, dezembro.
- \_\_\_\_\_ (1997a). Estudo e criação de sites e arte na rede Internet. In: Anais do IX Encontro Nacional da ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, São Paulo, vol. 1, pp. 296-304, Outubro.
- \_\_\_\_\_ (1997b). Cronologia de experiências artísticas nas redes de telecomunicações. Trilhas, no.6, vol.1, pp. 77-103, julho/dez.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Experimentações artísticas em redes telemáticas e Web*, in Arte Brasil, Pós-Graduação do Instituto de Artes, Unesp, n.1, ano1, pp42-47, agosto.
- \_\_\_\_\_ (2000). Desertesejo: um projeto artístico de ambiente virtual multiusuário na Internet. Cadernos de Pós-Graduação, Instituto de Artes da Unicamp, Vol 4, no.1, pp. 40-53
- PRIMO, A. (1999). Explorando o conceito de interatividade: definições e taxonomias. <http://www.nuted.edu.ufrgs.br/nuted/index.html>. Consultado em julho de 2003
- QUÉAU, Philippe (1993) O tempo do virtual. Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: Ed. 34
- RAYWARD, W.Boyd (1994). Visions of Xanadu: Paul Otlet (1868-1944) and Hypertext. Consultado em junho de 2003. <http://alexia.lis.uiuc.edu/~wrayward/otlet/xanadu.htm>.
- \_\_\_\_\_ (s/d) H.G. Well's idea of a world brain: a critical re-assessment. [http://www.lis.uiuc.edu/~wrayward/Wellss\\_Idea\\_of\\_World\\_Brain.htm](http://www.lis.uiuc.edu/~wrayward/Wellss_Idea_of_World_Brain.htm). Consultado em maio/2003. Publicado originalmente no *Journal of the American Society for Information Science* 50 (May 15, 1999): 557-579
- RENAUD, Alain. (1997) L'image: de l'analogique au numérique (enjeux philosophiques). Institut National de l'audiovisuel/Collèges iconiques. <http://www.ina.fr/inatheque/activites/college/college-n.fr.html>, consultado em janeiro de 2006.

- RIBEIRO, José Carlos S. e JUCÁ, Vlândia Jamile (s/d). Hipertextualidade e cultura contemporânea, Consultado em abril de 2003. <http://www.facom.ufba.br/hipertexto/cultura.html>.
- RILF, Bill (1998). Media Lullabies: The reinvention of the World Wide Web. [http://www.firstmonday.dk/issues/issue3\\_4/hilf/index.html#author](http://www.firstmonday.dk/issues/issue3_4/hilf/index.html#author). Consultado em maio de 2003
- ROBREDO, Jaime (2003) Da Ciência da Informação revisitada aos sistemas humanos de informação. Brasília: Thesaurus; SSRR Informações.
- ROLNIK, Suely (2002) Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras
- ROSENFELD, Louis & MORVILLE, Peter (1998). Information architecture for the World Wide Web. O'Reilly Online Catalog.
- ROSSI, Paolo (1992). A ciência e a filosofia dos modernos: aspectos da Revolução Científica. São Paulo: UNESP.
- SALA, Mauro (1999) Creazione, arte e tecnologia in André Malraux. Consultado em março de 2005. <http://www.tesionline.it/default/tesi.asp?id=1182>
- SAN PAYO, Patricia (s/d). A Máquina-Literatura. Consultado em abril/2003. <http://www.educ.fl.ul.pt/hyper/resources/psanpayo/index.htm>.
- SANTOS, Luis Alckmar (1997). Textualidade literária e hipertexto informatizado. Comunicação apresentada nos Anais do V Encontro Nacional da ABRALIC. . Acessado em março/2003 <http://www.cce.ufsc.br/~alckmar/texto1.html>.
- SANTOS, Laymert Garcia dos (2003). Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética. São Paulo: Ed. 34.
- SARACEVIC, T. (1995) Interdisciplinarity nature of Information Science. Ciência da Informação, Brasília,
- SCHMILCHUK, Graciela. (s/d). Venturas y desventuras en los estudios de públicos. Consultado em 18 de abril de 2004. [http://museosdevenezuela.org/Documentos/3Publicos/MuseosyPublico006\\_1.shtml](http://museosdevenezuela.org/Documentos/3Publicos/MuseosyPublico006_1.shtml)
- SALZSTEIN, Sônia. (2001). Uma dinâmica da Arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. Arte Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos
- SHAW Jeffrey. Disponível em: <http://www.jeffrey-shaw.net>. Consultado em maio de 2005.
- SHERMAN, D. J. & ROGOFF, I. (ed.) Museum Culture; Histories, Discourses, Spectacles
- SMIT, Johanna (1987). O que é documentação. Coleção primeiros passos. 2ª. Ed. São Paulo: Brasiliense
- SOUZA, Sandra Maria Ribeiro de (1992). Do Conceito à Imagem: fundamentos do design de pictogramas. Tese de doutorado ECA-USP..
- TÁLAMO, Maria de Fátima G. M. (1997). Linguagem documentária. São Paulo: APB (Ensaio APB, n. 45)
- TÁLAMO, Maria de Fátima G.M. et al (2002). Otlet, o criador de estruturas informacionais pela paz mundial. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA, DOCUMENTAÇÃO E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 20, 2002. Fortaleza. Fortaleza: UFC, 2002. 1 CD.
- TEATHER, Lynne. (1998) A museum is a museum is a museum... Or is it?: exploring Museology and the Web. [http://www.archimuse.com/mw98/papers/teather/teather\\_paper.html](http://www.archimuse.com/mw98/papers/teather/teather_paper.html). Consultado em 22 de março de 2004
- TEIXEIRA COELHO, J. (1979). A construção do sentido na arquitetura. São Paulo : ed. Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1997). Dicionário crítico de Política Cultural. São Paulo, Editora Iluminuras.
- \_\_\_\_\_ (2001). Moderno pós moderno: modos & versões. São Paulo: Iluminuras
- TEIXEIRA COELHO, José (1998). Rev. Atrator estranho, no. 28. Centro de Estudos e Pesquisas em Novas Tecnologias, Comunicação e Cultura da ECA/USP.

- THE HISTORY OF WORLD EXPOSITIONS. Disponível em:  
[http://www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa\\_id=1&lang=1&s\\_typ=17](http://www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=1&lang=1&s_typ=17).  
Consultado em maio de 2006
- THE PAPER MUSEUM OD CASSIANO DAL POZZO. Consultado em julho de 2006. Disponível em: <http://www2.sas.ac.uk/warburg/pozzo/intro.html>
- URBIN, Emiliano. (s/d) Trópico na Pinacoteca: o desafio dos museus. Trópico.  
<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1678.1.shl>. Consultado em 16 de março de 2004
- VAGUES: une anthologie de la nouvelle muséologie. (1992) Lyon: Diffusion press universitaires de Lyon; ed WMNES. (Collection Museologia, 1)
- VATTIMO, Gianni. (1990)La société transparente. Paris : Desclée de Brower.
- VERGO, Peter (1993) The reticent object. In: \_\_\_\_\_VERGO, P., ed. *The New Museology*. London : Reaktion Books. Cap. 3, p. 41-59.
- \_\_\_\_\_ (1994) The rhetoric of display. In: \_\_\_\_\_MILES, R. & ZAVALA, L., ed. *Towards the Museum of the future: new european perspectives*. Londo; New York : Routledge. Part 3, Cap. 10, p. 149-160.
- VIRNO, Paolo (2003). Gramática da multidão: Para uma Análise das Formas de Vida Contemporâneas.
- CATANZARO, Italia. Pubblicazione italiana: Rubbettino Editore. Tradução para o português: Leonardo Retamoso Palma. Setembro de 2003. Consultado em maio de 2006. Disponível em: [http://br.geocities.com/autoconvocad/gramatica\\_da\\_multidao.html](http://br.geocities.com/autoconvocad/gramatica_da_multidao.html)
- WALSH, Kevin (1995). The representation of the past: museums and heritage in the post-modern world. Londres: Routledge
- WEIL, Stephen E. (1990) Rethinking the museum and others meditations. Washington. Smithsonian Institution Press.
- WERTHEIM, Margareth (2001) Uma história do espaço: de Dante à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- WILSON, Gillian. (2004) Multimedia Tour Programme at Tate Modern. Tate Modern, United Kingdom . Consultado em 10 de setembro de 2004.  
<http://www.archimuse.com/mw2004/papers/wilson/wilson.html>
- YAMAMOTO, Patricia. Os museus de Arte Moderna e Contemporânea na WWW: novas formas de ampliação do acesso intelectual. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2001 (Tese de Mestrado)