

OS OBJETOS DE MUSEU, ENTRE A CLASSIFICAÇÃO E O DEVIR

Bruno Brulon*

RESUMO

Introduz uma reflexão sobre os enquadramentos tradicionalmente impostos aos objetos de museu questionando a sua sustentação empírica na contemporaneidade. Chama atenção para uma mudança de percepção sobre os musealia em função principalmente de dois fenômenos distintos, quais sejam: (1) o novo sentido conferido ao objeto artístico pela arte contemporânea atuando na reordenação dos enunciados sobre os objetos e os valores neles investidos; e (2) o advento dos ecomuseus, que relegam ao segundo plano do discurso museal os objetos materiais se voltando para a musealização das relações do humano com o seu meio. Destaca que, em ambos os casos, as categorias classificatórias que comportam os objetos nos museus tradicionais são perturbadas levando à concepção de uma nova categoria de pensamento que propomos chamar de objeto-devir. Discute a especificidade dos objetos musealizados a partir de diferentes correntes de pensamento que tangenciam a teoria do objeto, como se dão os processos de produção de sentido e de valores quando um objeto entra na cadeia museológica.

Palavras-chave: Museologia – Informação. Objetos de museu (*musealia*). Museologia - Categorias classificatórias. Museologia - Objeto-devir.

* Doutor em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense, Brasil. Professor Adjunto no Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: brunobrulon@gmail.com.

I INTRODUÇÃO

Objeto, ou mais precisamente o objeto de museu, no campo das ciências contemporâneas¹, costuma ser remetido, no olhar do cientista, a um sistema de informações socialmente instituído para agrupar entidades individualizadas e lhes dar sentido. Um objeto pode ser um elemento de coleção, ou parte de um conjunto sistemático mais amplo em vias de constituir um museu. Segundo Mairesse e Deloche (2011, p.389), se o 'objeto' se refere a um conjunto organizado, a 'coisa' é percebida, em

geral, como 'o mesmo elemento em seu contexto natural'. É possível entender, como outros estudos já demonstraram (BONNOT, 2002, 2004; APPADURAI, 2008; MILLER, 2013), que uma 'coisa' pode adquirir diferentes estatutos por meio de sua circulação entre e nas sociedades e de acordo com os diferentes sistemas de valores que atravessa. Neste sentido, uma coisa se torna objeto na medida em que se insere em um sistema classificatório específico.

Para que a 'coisa' ganhe o estatuto de 'objeto', ou para que um 'objeto de coleção' passe a ser pensado como 'objeto de museu' ou '*musealia*'², um tipo de conversão deve

1 Pensadas aqui no sentido proposto por Abraham Moles, como ciências que apresentam fronteiras permeáveis e não se baseiam em variáveis exatas na construção de objetos conceituais. Essas ciências contemporâneas passam a considerar, segundo Moles, situações variáveis, "coisas imprecisas" e fenômenos vagos, configurando assim "ciências do impreciso". (MOLES, 1995, p.15).

2 O termo "*musealia*" para designar "objetos de museu" foi introduzido na museologia por Zbyněk Stránský, pensador tcheco, em meados dos anos 1960. A partir de sua difusão na Europa ocidental, o termo passou a ser adotado por diversas correntes da museologia contemporânea. (VAN MENSCH, 1992).

ser operado pelo processo em cadeia da musealização. O objeto de museu – que não significa meramente o objeto *em* museu – como objeto musealizado, passa a adquirir um estatuto museológico. Tal conversão do contexto ordinário da coisa ao universo simbólico do museu implica um processo corolário de ressignificação para que o objeto ou coisa detentor de sentidos em seu contexto precedente não museal adquira sentido no contexto museal em que adentra.

Tudo se passa como se a vida anterior à musealização deixasse de existir para que o objeto de museu pudesse ‘renascer’ para um novo universo de significações. Nessa nova fase de sua existência são alterados, para além de sua função essencial que deixa de ser utilitária passando a ser interpretativa, os seus modos de se relacionar com os outros objetos e com os seres humanos que lhes dão sentido. O objeto não perde a sua funcionalidade e nem mesmo é possível afirmar que ele ‘morre’ para o mundo do qual fazia parte anteriormente, no entanto, ele deixa de exercer as suas funções tradicionais para ser interpretado como símbolo ou signo (PEARCE, 2006) de realidades sociais específicas (reais ou imaginadas).

Essa vida museal do objeto, que acontece dentro ou fora das instituições formais, é produtora de diferentes enquadramentos classificatórios e informacionais que por vezes os fixam, congelam, estigmatizam, ligando-os às categorias criadas socialmente e que são cada vez mais percebidas como transitórias, imprecisas e suplantáveis pelas ciências contemporâneas. A problematização do objeto teve como antecedentes fenômenos que levantam questões e propõem uma reconfiguração da forma pela qual os museus e os cientistas que neles atuam pensam as classificações. A *démarche* da arte contemporânea, por exemplo, questionadora da própria ontologia da ‘obra de arte’, por um lado, e o advento dos ecomuseus, apresentando novos entendimentos sobre a musealização *in situ*, por outro, podem ser apontados como responsáveis por abalar as estruturas do sistema de significações em que os objetos de museus são comumente inseridos.

Sendo assim, como pensar a existência social desses objetos na atualidade sem considerar a acelerada transformação dos quadros classificatórios utilizados para localizá-los como entidades que não existem à parte, mas

apenas ligados a um todo conceitual e restrito, cuja perenidade necessita ser revista?

O presente texto pretende introduzir uma reflexão sobre os enquadramentos tradicionalmente impostos aos objetos de museu questionando a sua sustentação empírica na Contemporaneidade, e propor um outro olhar sobre eles a partir de lentes renovadas que enxergam a relativização do conhecimento e da sua classificação. A breve análise do campo museal aqui apresentada tem por finalidade discutir a especificidade mesma dos objetos musealizados, e entender, a partir de diferentes correntes de pensamento que tangenciam a teoria do objeto aplicada à museologia, como se dão os processos de produção de sentido e de valores quando um objeto entra na cadeia museológica.

2 A CLASSIFICAÇÃO MUSEOLÓGICA: OS OBJETOS EM DISPUTA

Durante o vasto período em que os museus tradicionais na Europa estabeleciam para quase todo o mundo um padrão para a organização do conhecimento produzido pelas disciplinas científicas estabelecidas, a entrada de um objeto na cadeia museológica³ (BRULON-SOARES, 2012) representava inevitavelmente a sua afiliação a uma ou outra corrente disciplinar. Tal conexão visceral do objeto à disciplina-mãe responsável por sua coleta, interpretação e documentação propicia a sua “consagração mágica”, nas palavras de Bourdieu (2009, p.123), que lhe confere efeitos simbólicos no contexto museal.

Diversos são os termos aceitos para se referir à ‘peça individual’ (PEARCE, 2006) ou ao conjunto de peças que compõem o material cultural dos museus. ‘Objeto’, ‘coisa’, ‘espécime’, ‘artefato’ e ‘bem’ (ou ‘bens’)⁴, além dos termos

3 Uma *cadeia museológica* é o enquadramento teórico que podemos dar aos procedimentos organizados em cadeia por meio dos quais se desenvolve o processo de musealização que perpassa os museus mas que não se limita a essas instituições. Podemos considerar que a cadeia museológica tem início no campo, onde os objetos são coletados, abrangendo todos os processos que se seguem de identificação, classificação, higienização, acondicionamento, seleção, exposição, e até a sua extensão sobre os públicos, os colecionadores privados, o mercado de objetos, e os diversos outros agentes indiretamente ligados a ela. (BRULON-SOARES, 2012).

4 Como aponta Susan Pearce (2006), “artefato” quer dizer “feito por arte ou habilidade” e portanto apresenta uma visão estreita sobre o que constitui os objetos materiais, pois como se vê ligado a habilidades ou técnicas particulares, bem como ao termo “artesão”, este pode ser

gerais 'cultura material' e 'patrimônio', fazem parte da terminologia comum ao campo museal. Os termos citados compartilham o fato de se referirem a partes do mundo físico às quais são atribuídos valores culturais específicos (PEARCE, 2006, p. 9). No entanto, as pequenas variações terminológicas denotam diferenças de significados que se dão em função das distintas tradições disciplinares das quais provém cada um dos vocábulos.

Como lembram Mairesse e Deloche (2011, p. 391), a arqueologia e a história da arte desenvolveram um dado número de noções próprias ligadas à sua especificidade, que foram forçadamente aplicadas aos objetos dos museus de arte ou de história. No século XIX todo um vocabulário específico para classificar objetos por essas disciplinas já estava estabelecido no campo dos museus: para além dos termos 'quadros', 'estátuas', etc., outros como 'antiguidade' ou 'obras de arte' ainda são frequentemente utilizados para se referir às obras presentes nos museus desse período. Com efeito, a história da arte se legitimou como disciplina científica por meio da valorização dos objetos pertencentes ao seu domínio de estudos como documentos únicos. A obra e o monumento são, então, admirados por sua unicidade e originalidade, responsáveis por documentarem 'a verdade'. Sujeitos à crítica e a outros tipos de julgamento sobre sua legitimidade, estes deviam ser discriminados para se chegar à verdade como finalidade científica. Logo, a busca pela verdade na arte necessitava de um trabalho fundado sobre a autenticidade dos documentos (MAIRESSE; DELOCHE, 2011, p. 392).

No momento da criação dos primeiros museus de etnografia a partir do final do século XIX e ao longo de grande parte do século XX, a busca por testemunhos materiais do homem e de seu meio desempenhava um papel fundamental no desenvolvimento das pesquisas etnográficas. Na verdade, foi o acúmulo e a organização dos objetos da cultura material de diferentes sociedades nos museus europeus e em alguns museus das colônias que levou a antropologia a se legitimar como disciplina científica reconhecida. O século XIX, na França,

foi marcado, notadamente, pela coleta incessante de objetos para alimentar as instituições recém-criadas de acordo com os critérios estabelecidos por essa ciência em construção. Esses objetos eleitos – supostamente pelos próprios grupos – para serem oferecidos à visão na Europa, dependiam de um olhar treinado dos pesquisadores para que fossem percebidos como partes de 'fatos sociais totais'⁵. Os cursos de etnografia oferecidos por Marcel Mauss tinham a intenção explícita de "[...] ensinar a *observar* e classificar os fenômenos sociais [...]" (MAUSS, 1967 [1847], p.11, grifos do autor), com o objetivo de se constituir um 'verdadeiro arquivo' das sociedades observadas. Nesses museus que guardavam os testemunhos da colonização, a etnologia se baseava na importância da produção documental sistemática por meio da classificação dos 'objetos-testemunho' organizados em séries lógicas e identificados por uma numeração, um título de inventário, uma descrição, desenhos, fotos, função original e os demais dados levantados pelo etnólogo.

Outros tipos de museus ainda apresentavam modelos classificatórios variantes. Por sua vez, a perspectiva dos museus de ciência que se desenvolveu em paralelo às demais, em vez de se ater ao objeto singular ou ao '*unicum*' (MAIRESSE; DELOCHE, 2011, p.389) como no caso das obras de arte, ou ao 'objeto testemunho' como fonte de conhecimento segundo os museus de etnografia, privilegiou a coleta de 'espécimes' para estudar os 'tipos'. Nesse sentido, os métodos de nomenclatura criados e adotados até hoje para classificar certos espécimes biológicos foram formulados por meio da sua seleção e organização em coleções ou museus. Para esses museus, a função de comunicação e de educação assume o primeiro plano na medida em que é ressaltada a importância do acesso às ciências naturais e a sua compreensão.

Essas disciplinas, assim como os museus que abrigavam suas coleções, foram responsáveis não apenas por criar nomenclaturas ou categorias classificatórias no seio das instituições, como também eram elas que criavam os próprios objetos de museu ao nomeá-los e classificá-los. Tal reflexão, permite identificar como as formas

considerado um termo com pouco valor social. Já os termos "bem" ou "bens" provêm dos campos da economia e da teoria da produção e estão relacionados ao valor de mercado atribuído aos objetos materiais, isto é, o seu valor como *commodity* (PEARCE, 2006, p.11).

5 Sobre a noção de fato social total explicada por Lévi-Strauss a partir da obra de Marcel Mauss, ver LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. p.11-46. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

tradicionais de classificar estavam atreladas a uma museologia específica, ligada aos sistemas de organização do conhecimento moderno.

2.1 Classificar como um ato Social

A classificação, ao longo da história dos museus, se impôs como uma prática que tinha como fim a comparação de objetos de natureza ou origem distintas. Sua introdução na cadeia museológica se deu, em um momento inicial, por meio das ciências da natureza. A zoologia e a anatomia macroscópica forneceram os primeiros modelos para o método comparativo nas ciências sociais. Comparar, no século XIX, constituía uma parte necessária do trabalho investigativo nos *muséums* de história natural.

Nos museus de etnografia, a comparação seria introduzida por influência das ciências naturais, e, como lembra Barth (2000, p. 188) as primeiras comparações etnográficas procuravam imitar essas condições o mais fielmente possível: “[...] duas coleções de museu de ‘cultura material’ de duas regiões diferentes podiam ser colocadas em uma mesa, uma ao lado da outra, e comparadas, item por item, característica por característica”. Atualmente, no caso dos museus em que comparações ainda são realizadas entre objetos da cultura material estas acabam tendo cada vez menos validade empírica considerando tratar-se de comparações subjetivas entre interpretações.

Em geral, os objetos da cultura material representam um fragmento do meio ambiente humano que é “[...] intencionalmente moldado pelo homem segundo um plano cultural determinado” (DEETZ, 1977, p.7 apud PEARCE, 2006, p.9). Esse processo intencional, como ressalta Pearce (2006, p.10), pode transformar objetos ‘naturais’ em peças da cultura humana. Tal afirmação significa, para os estudos de cultura material, que mesmo uma coleção de história natural em um museu pode ser estudada nos termos da disciplina e entendida como cultura. Para a museologia, ela implica na compreensão da musealização, e dos enquadramentos classificatórios que ela abarca, como um processo social e culturalmente determinado.

Buscando ampliar essa reflexão, cabe apontar que os sistemas classificatórios são o resultado de acordos sociais e disputas por

controle sobre as classificações. Oliveira (1983) lembra que, para Durkheim, “[...] um conceito não pode ser meu conceito [...]” (DURKHEIM, 1968 apud OLIVEIRA, 1983), posto que este tem que ser comum a outros homens e, como tal, comunicar, uma vez que a conversação ou o comércio intelectual é um intercâmbio de conceitos; “[...] sua natureza é ser uma representação essencialmente impessoal, a rigor, uma representação coletiva [...]” (OLIVEIRA, 1983, p.131). Logo, as categorias classificatórias são o esboço dos campos formados pelas disputas intelectuais. Elas são instituídas por meio de ‘magia social’ que estabelece a diferença entre as partes e opera como um ato de comunicação de espécie particular (BOURDIEU, 2009).

Mais ainda, se percebidas como sociais, as classificações que criamos estão constantemente sujeitas a serem alteradas pelas diferentes sociedades e seu desenvolvimento no tempo. Estas devem ser constantemente submetidas ao teste para comprovar a sua validade empírica nas comparações que fazemos. Uma vez que não podemos comparar os objetos que estudamos, mas apenas suas descrições ou até mesmo nossas representações sobre elas, o método comparativo adotado pelos museus ao buscarem obter a ‘verdade’ sobre os objetos merece ser questionado. Desta feita, os museus e a museologia se veem diante de uma mudança de paradigma estrutural para o campo museológico que deixa de ver objetos como portadores da “verdade” sobre realidades ausentes para configurar um campo investigativo sobre os diferentes prismas de interpretação desses objetos.

2.2 Classificação, Informação e Transbordamento

A realidade empírica dos objetos classificados pelos museus por muito tempo deixou de considerar as constantes transformações no campo do observado, priorizando as concepções criadas na mente do observador. Atualmente, o processo de desmaniqueização da realidade social decorrente da própria redefinição das ciências sociais ganha força e se espalha entre as demais disciplinas que povoam os museus. No entanto, aqui podemos questionar até que ponto os museus no presente vêm assimilando a relativização dos

sistemas cognitivos produtores das categorias que utilizam, e até que ponto essas instituições continuam a reproduzir modelos classificatórios que percebem os objetos meramente como portadores de informações objetivas reduzindo a gama de significados culturais que lhes podem ser socialmente atribuídos.

O primeiro pensador da museologia a definir o objeto de museu foi Zbyněk Stránský (1970 apud MAROEVIĆ, 1994) ao afirmar que um objeto mantido na realidade de um museu deve ser considerado um documento da realidade da qual foi retirado. A partir das considerações de Stránský sobre o valor documental do objeto ao qual ele atribuiria o termo musealidade – entendida como a qualidade atribuída ao objeto de museu – diversos autores dos países do leste e da Europa central, a partir das últimas décadas do século XX, passam a perceber a museologia como uma corrente teórica no interior das ciências da informação. Para Maroević (1983, p. 43) a museologia é uma disciplina científica que faz parte das ciências da informação e que estuda a musealidade por meio dos *musealia* ou objetos de museu. Seu entendimento da disciplina iria ser compartilhado por outros autores, que ampliariam ainda mais o seu escopo investigativo. Šola (1992) defendia uma perspectiva patrimonial que abarcasse os objetos de museu alargando ainda mais o campo investigativo da museologia. Seria, então, com Mensch (1992), que certos modelos teóricos diretamente inspirados em modelos provenientes das ciências da informação passariam a ser usados para elaborar uma estrutura de análise dos objetos de museu (MAIRESSE; DELOCHE, 2011, p. 389). Mensch concebe o objeto de museu como suporte de informação limitando a sua percepção ao conjunto dos momentos que definem a sua história a partir de sua concepção (sua identidade conceitual) até os nossos dias (sua identidade atual).

Considerando os museus como instituições sem autonomia própria, mas atravessados pelas disciplinas científicas que os legitimaram no Ocidente, a perspectiva informacional que se atém restritivamente à dimensão factual dos objetos musealizados vem se mostrando insuficiente para explicar as categorias e classificações utilizadas para organizá-los em conjunto. Contudo, por vezes ela deixa de considerar o caráter sociocultural das categorias construídas nos processos de musealização bem como o seu entendimento como enunciados

performativos (BOURDIEU, 2009), o que permite a compreensão da sua eficácia simbólica.

Como já demonstrado, as categorias que permitem a distinção entre objetos ou coleções no interior de um museu são construídas por critérios estabelecidos de acordo com a cultura de quem detém o poder sobre a classificação. Neste sentido, a definição das fronteiras classificatórias e os limites que determinam a distinção se dão por meio de um discurso performativo, que tem em vista impor como legítima a classificação. A criação de uma categoria e a implementação de um sistema classificatório, no entendimento das trocas linguísticas propostas por Bourdieu (2009), aspiram alcançar o limite de todos os enunciados performativos. A categoria faz existir aquilo que anuncia, e, neste sentido, é a classificação que cria a classe e não a informação.

Tal abordagem torna evidente, através de uma sociologia das classificações, a natureza social dos rótulos e indexadores dentro de um museu. Em meio ao ritmo real das disputas simbólicas, as lealdades são construídas nas narrativas museológicas, e confusões epistêmicas e práticas começam a tomar forma quando os objetos musealizados se mostram *'vivos demais'* para os conceitos que os abrigam, e, por meio das mais variadas negociações, alteram as próprias categorias em que habitam. É então que certas fraturas aparecem para deflagrar a inconstância do mapa classificatório antes traçado como um mosaico estável, e que agora é cenário de ilimitados transbordamentos. De repente não há mais espaço para os traços e contornos, pois as enchentes – que de alguma forma ali já estavam, mas só agora são percebidas aos olhos do investigador – propõem uma nova forma de olhar o mundo e a sua representação.

3 O OBJETO DE MUSEU COMO OBJETO-DEVIR

Os objetos de museu escapam sensivelmente às categorias que lhes são impostas pela museologia tradicional. Em diversos aspectos, os museus e a museologia do presente já não são os mesmos que construíram uma imagem estigmatizada da instituição e dos seus objetos (materiais ou imateriais, virtuais ou atuais) no passado. Definidos, no bojo do Iluminismo, pelo paradigma Newtoniano-Cartesiano que compartimentou o

conhecimento, os museus do passado se apresentavam de acordo com modelos conceituais bem definidos, determinados em grande parte pelas disciplinas que neles habitavam e às quais eles ajudavam a legitimar.

Hoje, segundo uma perspectiva relativista sobre as ciências, nenhum museu pode ser definido apenas pelo conhecimento transmitido por suas coleções ou pelo modo adotado para organizá-las e apresenta-las a um público determinado. O campo museal não se vê mais fragmentado ou compartimentado cartesianamente, mas integrado segundo uma cadeia de apropriações sobre objetos e discursos que leva alguns autores a pensarem em ‘canibalismos disciplinares’ (DUFRENE; TAYLOR, 2009) no seio dessas instituições.

Ao reconhecerem em suas coleções ou nas próprias formas de apresentação dos objetos uma possível relativização da disciplina-mãe que os reuniu, os museus do presente se veem diante do impasse de serem seduzidos pela linguagem da neutralidade estética, por meio da qual diversas apropriações disciplinares são possíveis, ou, em uma abordagem simetricamente diferente, pela contextualização integral de seus objetos, mantendo-os em seu contexto original para que continuem a agregar sentidos e significados de maneira ampla. Nos dois casos, as diferentes disciplinas antes bem organizadas em vitrines complexas, se canibalizam umas às outras para produzir um discurso acessível a diversas visões de mundo.

Progressivamente, os sistemas de classificação vêm sendo alterados em benefício das relações possíveis que um mesmo objeto pode estabelecer com diferentes disciplinas ou abordagens museológicas. Uma parte da arte moderna, depois de Marcel Duchamp, por exemplo, se estruturou em reação às noções – já mencionadas como legítimas nos museus do século XIX – de ‘obra’ e ‘obra de arte’ a tal ponto de descreditar esses rótulos libertando a arte do presente. A capacidade de uma “obra” de transitar simultaneamente no universo museal e em diversos outros universos sociais – como o utilitário ou o ritual – faz com que objetos que integram uma coleção possam facilmente retornar ao circuito de que faziam parte antes à musealização, colocando em questão as teorias muito rígidas sobre a passagem à arte, ou a passagem à *musealia*, como aquela desenvolvida por Pomian (1984), que pretendia que um objeto religioso, para se tornar objeto de arte, devesse

necessariamente perder toda a significação ritual. O ‘semióforo’, como o objeto cuja única função é a de servir ao olhar, neste sentido, também não seria um tipo de objeto – como pensava Pomian, ao lançar essa ideia – mas um estado que o objeto pode adquirir ao ser musealizado.

O campo da arte não demorou a reconhecer que os objetos, ao passarem pela musealização, não se encontram necessariamente cristalizados ou reificados em seu novo estatuto, podendo ser muito facilmente remobilizados nos dispositivos culturais (NOTTEGHEM, 2012, p.59). O mesmo pôde ser constatado, na museologia dos últimos anos, com os ecomuseus, ou os museus comunitários – em que a comunidade é museu –, onde se instaura um tipo de musealização que permite que os objetos do cotidiano pertençam simultaneamente a dois mundos. Ao colocarem em prática um tipo de musealização dos contextos e não só dos objetos, os museus comunitários estabelecem uma concepção do objeto para além das fronteiras classificatórias. Nos museus ditos tradicionais, uma vez fechados em vitrines, os objetos são momentaneamente solidificados, fixos, assentados sobre um quadro específico de significações. Nos ecomuseus, tipo específico de museu comunitário, o objeto de uso, que se manipula, se quebra, é recuperado e passa a fazer parte de um ritual; ele é apreendido e apropriado segundo a noção de *objeto-devir* que aqui iremos propor para romper com a unidade simbólica do objeto, percebida como a base lógica de alguns museus.

3.1 De Documento a Devir

Atualmente podemos inferir que o culto à ‘documentalidade’, identificado a partir dos anos 1960 por autores que pensavam a museologia pelo viés da ciência da informação (MAROEVIĆ, 1983; ŠOLA, 1992; VAN MENSCH, 1992), deixou de constituir a *raison d’être* do culto aos objetos de museu. Em parte, tal mudança que toca diretamente o coração da relação sujeito-objeto fundadora dos museus ocorreu devido à transformação na gramática museológica, que tradicionalmente colocava em primeiro plano as próprias coleções e seu valor documental e agora passa a privilegiar o valor das experiências humanas a partir das diversas possibilidades interpretativas sobre os objetos.

Progressivamente a museologia contemporânea esgotou as suas formas objetivas

buscando explorar na subjetividade dos visitantes a sua principal instância de atuação. A transição a que nos referimos se deu principalmente por dois fenômenos distintos que se desenvolveram em paralelo na história contemporânea dos museus, quais sejam: (1) o novo sentido conferido ao objeto artístico pela arte contemporânea atuando na reordenação dos enunciados sobre os objetos e os valores neles investidos, sobretudo nos museus não introduzidos à linguagem artística clássica; e (2) o advento dos ecomuseus, que, em particular na França, a partir da década de 1970, se propõem a relegar ao segundo plano do discurso museal os objetos materiais e se voltam para a musealização das relações do humano com o seu meio. Em ambos os casos, as categorias classificatórias que comportavam os objetos nos museus são por completo perturbadas.

Com base em estudos voltados para a sociologia dos valores investidos à arte, é possível afirmar que a arte contemporânea representa a estruturação de um novo paradigma para o campo artístico. Segundo Heinich (2014, p. 15), a arte contemporânea hoje já pode ser percebida como formadora de um mundo altamente coerente, mas em ruptura radical com as formas de arte familiares ao grande público e mesmo ao público cultivado. Em particular, a discussão sobre o estatuto da obra e sua classificação como arte fazem parte do domínio da arte contemporânea, desde que esta passou a ser concebida, rompendo com os padrões das artes clássica e moderna⁶.

Entretanto, dentro das fronteiras do campo estruturado da arte contemporânea esta é reconhecida pela falta de limites para os materiais empregados, a forma da produção artística, a experiência subjetiva que ela promove ou a área do conhecimento a que se irá recorrer para classificá-la. Esse alargamento das fronteiras da arte permitiu à arte contemporânea se alastrar pelos museus de história, os de etnografia e, em particular, naqueles museus que exibem coleções etnográficas à luz de uma linguagem estetizante

e não exclusivamente documental. Desde que a linguagem artística ocupou o seu lugar de prestígio nos museus que guardam objetos etnográficos, notadamente a partir do final do século XX, mais e mais os antropólogos – que, em sua maioria, só se preocupavam com a função ritual, social e política desses objetos – passaram a considerar a capacidade da arte a transmitir mensagens não comunicáveis por outros meios e de se dirigir diretamente ao inconsciente dos espectadores (DERLON, 2007, p. 126). Esses autores, atualmente, se distanciam do campo do simbólico para pensar os objetos dentro de um campo da ação (GELL, 1998).

Essa intercessão entre perspectivas disciplinares sobre os objetos etnográficos levanta um dos pontos críticos para os museus do presente que diz respeito ao tratamento dado por essas instituições ocidentais aos objetos de culturas não europeias. Ainda que se possa reconhecer a presença de objetos que podem ser comparados à noção de ‘arte’ nas mais diversas sociedades, entre elas aquelas que foram pensadas como ‘primitivas’, a maneira pela qual as pessoas classificam a arte e se relacionam com ela difere de um contexto a outro. O papel da antropologia é o de recusar o julgamento das culturas que ela compara e contrasta com o fim de produzir conhecimento sobre elas, o que a posiciona firmemente contrária ao projeto estético do Ocidente moderno (GOW, 1996, p.219). Vale ressaltar que o próprio uso da arte como instrumento de ‘liberdade’ para englobar diferentes culturas em um mesmo discurso é um artifício criado no Ocidente e é uma característica da arte moderna que se desenvolveu principalmente na Europa – já que em outros momentos ou em contextos particulares a arte foi utilizada como instrumento diferenciador marcando as relações de poder e as diferenças sociais.

Se por um lado a artificação (HEINICH; SHAPIRO, 2012) de objetos etnográficos ‘autênticos’ contribuiu para a ruptura da crença na verdade sintética dos museus científicos do passado, e abalou até mesmo as noções de verdade artística e o paradigma ocidental da “obra de arte”, por outro foi o surgimento dos ecomuseus que permitiu a musealização integral dos objetos de museu e dos valores que lhes são atribuídos pelas pessoas, promovendo a manutenção das relações sociais de que fazem parte.

6 Ainda segundo propõe Heinich (2014, p.32), dessa repartição genérica entre arte clássica, arte moderna e arte contemporânea decorre uma divisão do mundo lexical dos acadêmicos. Se é comum tratar da arte clássica por meio dos termos “obras”, “pinturas” e “esculturas”, e frequentemente o discurso sobre a arte moderna faz uso das noções de “moderno” e de “expressões”, a arte contemporânea como uma terceira “classe” é revelada pelo discurso marcado por termos como “produção”, “experiências” e “criações”. Ao precisar a terminologia específica de uma classe artística, os agentes do campo delimitam fronteiras específicas dentro das quais a “obra” artística contemporânea deve se encontrar.

Nesses museus cujo foco está nas relações sociais e no meio ambiente integral em que os objetos e as pessoas se inserem, não há uma aceção disciplinar única possível e os modelos preconcebidos são substituídos pelo conjunto de questões e problemas dos quais tanto as pessoas quanto os objetos são testemunhos. Na maioria dos museus ditos 'comunitários' ou ecomuseus, ou museus de território em geral, a relação com o meio e os interesses da população irão determinar que disciplinas e que formas de conhecimento serão utilizadas e transmitidas pelo grupo. O processo de criação dos ecomuseus tratou de um alargamento progressivo do campo nocional dos objetos do patrimônio avaliados e/ou valorados pelas populações como 'objeto de museu'. Na maior parte dos casos, o trabalho dos ecomuseus tratou de permitir aos habitantes locais deixarem de interpretar os seus próprios bens a partir de um sistema de valores disseminado pelas elites das metrópoles culturais, para interpretá-los de acordo com os seus próprios valores e a sua *auto avaliação* mediada pelos agentes do museu.

Essas experiências museais que subvertem a relação tradicional entre o objeto observado e o olhar do observador já povoam o imaginário do público e geram problemas incontornáveis para os pesquisadores que as investigam. Somos levados a reconhecer, como sugere Heinich (2009, p. 135), que mais do que qualquer outra ação, o 'olhar' não é, ele mesmo, observável a olho nu, e só se permite ser abordado por meio da sua verbalização. O objeto olhado é continuamente prisioneiro das palavras que o descrevem ou que o interpretam, constituindo simultaneamente documento de si mesmo e devir. Para melhor explorar tal ideia no âmbito dos objetos de museus, podemos remeter à noção de *devir*, na concepção disseminada por Deleuze e Guattari (2009), que se refere às relações estabelecidas entre subjetivações, totalizações, ou unificações que são produzidas a partir de multiplicidades. Logo, falar em objeto-devir significa fazer referência não mais ao objeto em si, mas às relações que configuram sua existência social.

Na prática dos processos de musealização, tal perspectiva implica em perceber a informação cultural não como ligada à classe de informação científica. Mas, entendendo a informação como demasiadamente variável, ela aparece e desaparece de acordo com o sistema de valores ao qual está vinculada (MAROEVIĆ, 1997).

O objeto de museu ou *musealia*, assim, é uma 'permuta de significados', e, nesta perspectiva, o trabalho sobre as coleções em um museu só tem sentido se colocado em relação com o campo de pesquisa, onde o objeto constitui o pré-texto (JAMIN, 1984). Ele é, de fato, a base do que irá se escrever como discurso, e a sua contextualização depende, em primeiro lugar, da contextualização dos múltiplos conceitos produzidos sobre ele.

3.2 Desafiando os Limites da Classificação

O conceito proposto de objeto-devir se prova pertinente para a presente análise na medida em que torna evidente o fato de os museus serem agentes responsáveis por construir os significados sobre os objetos, a partir de apropriações específicas da realidade e dos diferentes modos de enquadramento operados por seus atores. Assim, a perspectiva sociológica aqui apresentada exclui a possibilidade de uma crença ingênua na imparcialidade e na objetividade dos museus. Constatamos, logo, que os museus atuam sobre os mundos sociais que apresentam e não apenas se alimentam deles. Isto não significa que as instituições do presente são levadas a abandonar progressivamente todas as formas sociais de classificação; o que elas colocam em prática é uma mudança no sistema de valores no qual as classificações são construídas. O campo museal atravessa uma transformação axiológica, o que quer dizer que os critérios elencados para levar um objeto a ser reconhecido como "objeto de museu" estão sendo revisados. Mesmo com a invenção subjetiva da experimentação "livre" da obra de arte colocada em prática pelos agentes da arte contemporânea não se pode perder de vista a *historicidade* desta experiência (BOURDIEU, 1998, p.466, grifos do autor).

Ao ser comentada por críticos e entrar para um museu, a arte que 'liberta' é instituída e normatizada:

Le musée, qui isole et sépare (*frames apart*), est sans doute le lieu par excellence de l'acte de *constitution*, continûment répété, avec la constance inlassable des choses, à travers lequel se trouvent affirmés et continûment reproduits et le statut de sacré conféré

aux œuvres d'art et la disposition
sacralisante qu'elles appellent.
(BOURDIEU, 1998, p.478, grifos do
autor.)⁷

A exposição de objetos em um museu de arte, neste sentido, é uma forma de controle e retenção do poder neles investido. A arte ocidental é levada, então, a servir como ferramenta para tratar coisas diferentes de igual maneira. E é assim que ela vem sendo usada, por exemplo, nos museus que expõem arte primitiva no Ocidente. Uma exposição no *Musée Dapper*, em Paris, em 2011, demonstrou como a arte permite unir objetos distintos em um mesmo espaço, inseridos em uma mesma linguagem e evocando uma mesma 'crença'. A exposição denominada '*Mascarades et Carnavals*'⁸ organizada pelo museu, mistura objetos rituais, adereços de carnavais e objetos de arte popular, sem fazer nenhuma distinção entre estas que seriam categorias antropológicas por excelência.

"Quais são os laços entre as máscaras da África subsaariana e as produções carnavalescas das sociedades caribenhas?"⁹ - a pergunta colocada no texto escrito para o folheto de divulgação não tem outra resposta exceto a da "arte" como categoria englobante. Ao colocar uma grande alegoria de carnaval representando a figura do Vaval, popularmente conhecido como o rei do carnaval na Martinica, de frente para um altar de vodú (que não é descrito como altar e nem como alegoria), os idealizadores da exposição deixam claro que está sendo priorizada a construção estética a partir desses objetos. Usando uma linguagem expositiva que trata de maneira análoga ritos de iniciação e festas populares, o museu ressalta as características artísticas dos objetos apresentados, tanto da África quanto da América, sem deixar de fazer referência (através de vídeos etnográficos ou textos breves) aos seus usos - mas explicitando que não é deles que se trata aquela *mise en scène*.

A possibilidade da entrada de artistas indígenas dos países colonizados para o universo seletivo dos artistas contemporâneos reconhecidos pelos museus e pelo mercado só foi possível graças à especificidade mesma da arte contemporânea, em relação aos outros períodos que organizam a arte do Ocidente. Como aponta Moulin (2003), a expertise das obras de arte contemporânea não se reporta à autenticidade da obra como a comprovação da relação com o seu verdadeiro autor ou com uma origem, mas à autenticidade de sua existência enquanto arte no presente, a qual não é independente do reconhecimento social do seu autor enquanto artista (MOULIN, 2003). É o estatuto do artista que está em jogo em sua obra, e os agentes que arbitram sobre ela - o mercado, as galerias, os colecionadores e os museus - têm a autoridade de decidir quem tem o direito de entrar ou não no mundo da arte.

Ainda que se apresente uma crise das fronteiras historicamente construídas pelos museus para organizar os seus objetos, não se pode deixar de notar que as novas categorias classificatórias adotadas resultam de disputas simbólicas que já não são as que levaram à constituição dos museus de arte clássica ou dos de etnografia. Estamos diante de um novo terreno de negociações em que os objetos do passado precisam ser ressignificados para adquirir valor no presente. Tais disputas, entretanto, não são em geral sobre o que será representado, mas sobre quem controla os meios de representação (KARP; LAVINE, 1991). Os embates e lutas para se impor uma visão de mundo estão tão presentes nos grandes museus de arte da Europa quanto nos museus comunitários desenvolvidos por habitantes que não compartilham dos códigos culturais das elites cultivadas.

Os ecomuseus também foram responsáveis por abalar as concepções construídas histórica e socialmente sobre a axiologia dos *musealia*, ao demonstrarem que os objetos de um museu também circulam e ao circularem agregam novos valores sem necessariamente perder os valores agregados nos outros sistemas de trocas que compõem a sua biografia. Ao analisar esse processo de "valorização das sobras" da indústria na região do Creusot, Bonnot (2002) chama a atenção para a transformação pela qual atravessaram os objetos banais das indústrias na França a partir dos processos de musealização

7 "O museu, que isola e separa (*frames apart*), é, sem dúvida, o lugar, por excelência, do ato de *constituição*, continuamente repetido, com a constância incansável das coisas, através do qual elas se encontram declaradas e são continuamente reproduzidas e o estatuto de sagrado é conferido às obras de arte assim como a disposição sacralizante que elas demandam." (tradução nossa).

8 "Mascarados e carnavais", exposição organizada dentro do quadro do ano 2011, Ano do Além-mar na França.

9 Folheto da exposição "Mascarades et Carnavals", Musée Dapper, 2011.

que tiveram início com os ecomuseus da região. Ele aponta que artigos de cerâmica produzidos na usina de Langeron, fechada em 1957, e expostos em 1974, em uma das primeiras exposições do jovem ecomuseu da comunidade *Le Creusot-Montceau-les-Mines* são elevados ao estatuto de elementos do patrimônio, no mesmo título que as cartas medievais, os utensílios arcaicos e outras esculturas (BONNOT, 2002). Esses objetos “banais” eram apresentados sinuosamente, alinhados ou suspensos, iluminados e protegidos por vidros, exibindo-se com legendas nessa exposição que marcava uma mudança simbólica fundamental para o entendimento do campo museal no presente. Eles eram produtos de um passado recente, e representavam a história de uma empresa familiar criada em torno de 1820, e estavam, naquela ocasião, adquirindo o valor de objetos históricos, mas simultaneamente de objetos de arte.

A significação do objeto é uma das noções colocadas em causa pela perspectiva biográfica adotada por Bonnot (2004, p.151). Segundo o autor, mais do que o objeto em si mesmo, é evidentemente o seu estatuto social e simbólico e a interpretação de seus manipuladores que se enriquecem e se adicionam às representações das quais ele foi suporte a partir da sua produção física. Nessa abordagem dos objetos que entram para a cadeia patrimonial é impossível pensar em cristalização ao se evidenciar o caráter processual dessas significações, e a ilusão do objeto como entidade fixa. Pensar os objetos de museu em função de suas biografias implica considerar que cada objeto é dotado de um estatuto social que varia de acordo com as etapas de sua existência biográfica e que ele nunca será em si “a coisa ela mesma” que se apresenta ao observador fora de todo sistema de representação (BONNOT, 2004, p.157). Ao entrar em um novo quadro de valores, o objeto adquire uma *mais-valia simbólica* que passa a caracterizá-lo, entre outras coisas, como objeto do desejo de colecionadores e amantes das artes. Segundo Bonnot,

La biographie d'une chose est en fait l'histoire de ses singularisations successives, et des classifications et reclassements qu'elle subit. Les constructions sociales qui peuplent la vie des individus sont également mises à contribution dans la production, l'échange et la consommation des

choses, et donc dans l'organisation de la société englobant humains et non-humains, pour reprendre le terminologie de Bruno Latour. (BONNOT, 2004, p.158)¹⁰

Os ditos museus de sociedade¹¹, que constituem uma das vitrines da etnologia e dos quais essa disciplina configura um dos pilares epistemológicos, têm o papel de interrogar os objetos na sociedade, e não somente como ‘utensílios’, ou como ‘produtos’, ou ainda como ‘obras’. O objeto não é somente mediador na difusão de conhecimento pelo museu – ‘objeto-testemunho’ – ele o é igualmente na interação social cotidiana. O que se propõe é a concepção dos objetos de museus como portadores de ‘socialidades’, o que permite considerar que as diversas categorias atribuídas a eles não passam de rótulos momentâneos que refletem um estado do objeto, mais do que a sua ontologia.

A ecomuseologia não pretendia simplesmente que as coisas fossem mantidas ‘em seus lugares’, mas que os contextos fossem mantidos às coisas, ou que as coisas fossem mantidas vivas nos contextos. Nesse sentido, pouco importa se estamos falando de objetos de arte ou de monumentos históricos – pois um objeto no seio de uma comunidade é simultaneamente obra de arte, testemunho histórico, objeto etnográfico e, logo, *objeto-devir*. Trata-se de manter os objetos atrelados àquilo que lhes dá sentido – seja a mão de um trabalhador, ou o olhar contemplativo do grupo social. O ecomuseu cria a representação sem gerar a separação (física e simbólica) entre as coisas do real vivido e o museu vivo. Sendo assim, a performance museal é vivida pelo grupo como parte do real e como experiência sensível do social.

10 “A biografia de uma coisa é, de fato, a história de suas singularizações sucessivas, e das classificações e reclassificações que ela sofre. As construções sociais que povoam a vida dos indivíduos contribuem igualmente na produção, na troca e no consumo das coisas, e, portanto, na organização da sociedade que engloba humanos e não humanos, para usar a terminologia de Bruno Latour.” (tradução nossa).

11 O termo francês “museus de sociedade” (*museés de société*), por sua vez, foi a partir de meados do século XX usado para ressaltar a especificidade de certos museus que não se caracterizavam como museus de arte e que não tinham coleções de Belas Artes, isto é, museus etnográficos, museus de história e de civilização, museus de território e ecomuseus.

4 CONSIDERAÇÕES: O OBJETO-DEVIR E A ESPECIFICIDADE DO OBJETO DE ESTUDO DA MUSEOLOGIA

Na realidade atual do campo museal, o fato de um objeto fazer parte de uma coleção de museu não significa que ele será facilmente identificado como obra de arte, 'objeto-testemunho' ou 'espécime' científico. Ainda que as categorias classificatórias não tenham se tornado obsoletas, seu uso passa a ser relativizado de acordo com as culturas de onde o objeto provém, a intenção dos seus produtores ou os interesses daqueles que lhe atribuíram valor. Tal relativização dos processos classificatórios permite aos museus 'brincar' com os seus próprios enunciados e produzir novos efeitos simbólicos a partir dos mundos de significação e interpretação.

Uma mesma exposição em um museu, como aquela já citada concebida pelo *Musée Dapper*, pode incitar atribuições diversas de significados sobre os mesmos objetos. No caso das "artes primeiras" expostas por esse museu e por tantos outros, somos constantemente confrontados com as manifestações daqueles que defendem a perspectiva etnográfica documental sobre os objetos e os que defendem a sua concepção como objetos de arte. Ambos os lados concordariam que um objeto é definido pelo uso que se faz dele. Mas esta polarização das partes nas disputas classificatórias que envolvem esses objetos é um sintoma da incapacidade dos agentes dos processos de musealização de notar que ambas as classificações não se excluem uma à outra.

Segundo o conceito proposto por Bazin (2008, p.522-3), estes seriam 'objetos disponíveis', uma vez que estão à disposição daquilo a que servem. A discussão então seria sobre qual é o 'bom uso' dessas peças. Ou, qual é a classificação legítima? Aquela dos indígenas e dos crentes, como relatada pelos etnógrafos, ou a dos amantes da arte primitiva? Se pensados - de forma não tão óbvia quanto nos ecomuseus - como *objetos-devir*, tal discussão é invalidada já que o que importa são as relações possíveis de se estabelecer com eles, e não há, neste caso, relação ilegítima.

Se consideramos o objeto como uma unidade, como objeto de arte em um museu ou como objeto ritual, enquanto o objeto de arte

opera, com a sua estética, na sensibilidade do espectador, podendo ser considerado belo ou não, o objeto de culto possui um poder, e supõe-se dele que é um *objeto mágico*. Dele se espera uma ação, um resultado, como no ato mágico. Ao se interrogar sobre o estatuto ontológico daqueles objetos que denominou de 'coisas-deus' (BAZIN, 2008, p.523), isto é, objetos rituais que apresentam um sentido divino, o autor afirma que se todo ato religioso realiza uma mediação entre os universos, essencialmente distantes, do humano e do divino, o objeto de culto seria instrumento dessa mediação. Mas o que representaria ela quando este se encontra isolado em uma vitrine laica em um museu? Nesse contexto, o objeto de culto irá funcionar como o signo, remetendo àquilo que ele não é mais, ou que continuaria a ser apenas no olhar de alguns fieis.

Em ambos os casos, nos museus de arte onde se impõe a neutralização das vidas progressas dos objetos, ou nos ecomuseus onde a musealização implica na manutenção das relações sociais em contexto, o museu realiza um ato de consagração, ao 'sancionar e santificar' (BOURDIEU, 2009, p.123) um estado de coisas, uma dada ordem sobre a realidade musealizada. Podemos defender que a consagração museal não limita a 'representação objetiva' (BOURDIEU, 2009, *passim*), mas, segundo a axiologia vigente, ela liberta o objeto das classificações tradicionais para torna-lo disponível às múltiplas interpretações do museu e seu público. Na prática, é a documentação museológica que ganha ênfase, cabendo a ela o papel de documentação histórica e sociológica, registrando todos os estados do objeto e as relações estabelecidas em sua biografia.

Como consequência desse olhar livre sobre o objeto que é devir, hoje cabe à museologia não apenas se voltar aos objetos e à informação atribuída a eles (seja ela artística, histórica, etnográfica ou científica), mas dedicar parte da pesquisa museológica ao estudo dos sistemas culturais em que os sistemas de informação estão inseridos. A museologia, então, tem o seu objeto de estudo radicalmente ampliado, passando do que há de intrínseco aos objetos precisamente classificados, ao que há de devir nas múltiplas interpretações lançadas sobre eles.

MUSEUM OBJECTS, BETWEEN CLASSIFICATION AND THE BECOMING

ABSTRACT The text introduces a reflection on the frameworks traditionally imposed to the museum objects questioning their empirical value in contemporary times. The life of the museum object that happens both inside and out of the formal institutions produces different classificatory and informational frames. The paper calls attention to a change of perception on the *musealia* due to two different phenomena, which are: (1) the new meaning attributed to the artistic object by contemporary art acting in the reorganization of the discourse on these objects and the value invested in them; and (2) the enterprise of ecomuseums, that put on the background of museum discourse the material objects prioritizing the musealization of the human relations with the social environment. In both cases, the classificatory categories inhabited by museum objects were disturbed, which leads to the conception of a new category of thought that we propose to call the object-becoming. This brief analysis of the museum field aims to discuss the specificity of the musealized objects and to understand, from the different thinking strands related to the theory of the object, how the processes of meaning and value production are conceived when an object enters the museological chain.

Keywords: Museology - Information. Museum objects (*musealia*). Museology - Classificatory categories. Museology - Object-becoming.

Artigo recebido em 08/12/2014 e aceito para publicação em 29/01/2015

REFERÊNCIAS

- BARTH, F. Metodologias comparativas na análise dos dados antropológicos. In: LASK, Tomke. (org.) **O guru, o iniciador, e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000. p.187-200.
- BAZIN, J. Des clous dans la Joconde. In: _____. **Des clous dans la Joconde**. L'anthropologie autrement. Toulouse : Anacharsis, 2008.
- BONNOT, T. Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre. **L'homme**, n.170, 2004, p.139-164.
- BONNOT, T. **La vie des objets**. D'ustensiles banals à objets de collection. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.
- BOURDIEU, P. **Ce que parler veut dire**. L'économie des échanges linguistiques. Paris: Fayard, 2009.
- _____. **Les règles de l'art**. Genèse et structure du champ littéraire. Paris : Éditions du Seuil, 1998.
- BRULON-SOARES, B. C. **Máscaras guardadas: musealização e descolonização**. 2012. Tese (Doutorado em antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.
- DERLON, B. Des « fetiches à clous » au Grand Verre de Duchamp. Une nouvelle théorie anthropologique de l'art. **Le débat - Histoire, politique, société**. n. 147, p.124-135, nov./déc. 2007,
- DUFRENE, T. ; TAYLOR, A. C. (org.). **Cannibalismes disciplinares**. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent. Paris : Musée du quai Branly - Institut national d'histoire de l'art, 2009.

- GELL, A. **Art and agency**. An anthropological theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GOW, P. Aesthetics is a cross-cultural category. Against the motion (2). In: INGOLD, Tim (ed.). **Key debates in anthropology**. London & New York: Routledges, 1996.
- HEINICH, N. **Le paradigme de l'art contemporain**. Structures d'une révolution artistique. Paris : Éditions Gallimard, 2014.
- _____. **La fabrique du patrimoine**. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.
- HEINICH, N. ; SHAPIRO, R. **De l'artification**. Enquêtes sur le passage à l'art. Lassay-les-Châteaux : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.
- JAMIN, J. Aux origines du Musée de l'Homme; la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti . **Cahiers Ethnologiques**. La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. Université de Bordeaux II, n. 5, 1984.
- KARP, I.; LAVINE, S. D. (ed.). **Exhibiting cultures**. The poetics and politics of museum display. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, C. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosacnaify, p.11-46, 2005.
- MAIRESSE, F. DELOCHE, B. Objet [de musée] ou muséalie. In : DESVALLÉES, A. ; MAIRESSE, F. **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris : Armand Colin, 2011, p. 385-419.
- MAROEVIĆ, I. The role of museality in the preservation of memory. **ICOFOM Study Series**, n. 27, p.120-125, 1997.
- _____. The museum object as a document. **ICOFOM Study Series**, n. 23, p. 113-120, 1994.
- _____. Museology as a part of information sciences. **ICOFOM Study Series**, n. 5, p. 43-46, 1983.
- MAUSS, M. **Introducción a la etnografía**. Madrid: Ediciones ISTMO, 1967 [1847].
- MILLER, D. **Trecos, troços e coisas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MOLES, A. A. **As ciências do impreciso**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- MORPHY, H. Aesthetics is a cross-cultural category. For the motion (1). In: INGOLD, Tim (ed.). **Key debates in anthropology**. London & New York: Routledges, 1996.
- MOULIN, R. **Le marché de l'art**. Mondialisation et nouvelles technologies. Paris : Flammarion, 2003.
- NOTTEGHEM, É. Frontières et franchissements. Les objets du culte catholique en artification. In : HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. **De l'artification**. Enquêtes sur le passage à l'art. Lassay-les-Châteaux : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012, p.47-62.
- OLIVEIRA, R. C. de. As 'categorias do entendimento' na formação da antropologia. In: **Anuário Antropológico 81**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983, p.125-146.
- PEARCE, S. M. Objects as meaning, or narrating the past. In: _____(ed.). **Interpreting objects and collections**. London and New York: Routledge, 2006.
- POMIAN, K. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**. Memória-História. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p.51-86.
- ŠOLA, T. **A contribution to a possible definition of museology**. Paris, 1992. Available at:< www.heritology.com>. Consulted in March 8, 2014.
- VAN-MENSCH, P. **Towards a methodology of museology (PhD thesis)**. University of Zagreb, 1992.