

# PATRIMÓNIO, MUSEU E DIALOGIA

por

**Paulo Castro Seixas\***

**Abstract:** Museological narratives are analysed through key concepts of postmodern epistemological framework. An historical construction of Heritage and Museum ideas is presented together with their processes of poetical representation and political legitimation. Contemporary meanings of Heritage and Museum are conceived as a result of historical narratives, anthropological narratives and communicational narratives. Types of Museum representation, “Classical Museology” and “New Museology”, are analysed bearing in mind the meanings referred to. A dialogical paradigm is presented as an emergent perspective in museology. The dialogical museum is the one where each social group in our multicultural world could find a place to voice his heritage.

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Este texto foi construído em função da influência exercida pela reflexão epistemológica recente em Antropologia (cf. Seixas, 1996). À medida que aprendia, num Seminário de Etnomuseologia, as diversas museologias, apercebia-me que os processos de crise de representação e de crise de legitimação sobre os quais a reflexão pós-moderna incidiu poderiam rever-se nas diversas narrativas museológicas e nas suas dinâmicas.

Perpassam-se aqui, assim, várias narrativas museológicas procurando-se os principais vectores de sentido, os seus caracteres representacionais e as suas legitimações. Nas narrativas museológicas deste século atentar-se-á na “museologia clássica”, na “ecomuseologia” e na “museologia de ruptura” e procurar-se-á analisar de que forma estas duas últimas museologias representam ao mesmo tempo a consciência de uma crise de representação e de uma crise de legitimação das narrativas museológicas e a tentativa de fórmulas de resolução dessas mesmas crises.

---

\* Universidade Fernando Pessoa, Porto.

<sup>1</sup> Agradeço aos colegas e amigos Sérgio Lira e Álvaro Campelo a leitura crítica e a discussão de ideias que possibilitaram o enriquecimento do texto que agora se apresenta.

Argumentar-se-á ao longo do artigo que, apesar das novas narrativas museológicas terem ensaiado várias formas de resolução do problema da representação, os sujeitos representadores e a sua legitimação foram sempre o último reduto a ultrapassar. A narrativa museológica interactiva ou dialógica, dos objectos sentidos, das linguagens múltiplas e dos sujeitos activos é aqui apresentada como aquela que, levando mais longe o princípio da desconstrução da representação e da legitimação, não deixa que tal desconstrução derive em negativismo mas, muito pelo contrário, se transforme num princípio construtivista. Considera-se, finalmente, que este princípio do jogar o jogo dos jogos museológicos sendo construtivista pode e deve ser crítico.

## 1. ACERCA DAS NARRATIVAS HISTÓRICAS DE PATRIMÓNIO E DE MUSEU

O museu na representação quotidiana é ainda muitas vezes entendido como um lugar para objectos já em desuso em que impera um tempo que é o da espécie de *eternidade presente* dos velhos muito velhos; dos sótãos, garagens, arcas ou simples gavetas onde se esquecem as memórias familiares; das bibliotecas e cemitérios onde se esquecem as memórias colectivas das almas e dos corpos. Shelton (1992) identifica os museus, no esteriótipo popular inglês, como «cavernas escuras e poeirentas nas quais objectos identificados por rótulos amarelados e enrugados se amontoam em pequenos e obscuros gabinetes vitorianos». Esta imagem dos museus parece não ser apenas inerente a uma Weltshaung popular, pois como refere Shelton artistas e críticos partilham-na descrevendo os museus como «os sepulcros de família das obras de arte» (Adorno, cit in Shelton: 1992); como existindo algures entre cemitérios e lojas comerciais onde as coisas estão ou enterradas ou para venda ou como “twilight zones” cujas montras de naturezas mortas combinam maravilha e terror (cf. Shelton: 1992). Esta representação crítica do espaço museológico enquanto lugar de sobreposições e paradoxos tende a caracterizar o património e sua musealização inscrevendo o museu numa procura. As narrativas de sentido que ao longo do tempo caracterizaram o lugar do património e do museu na sociedade ocidental dar-nos-ão pistas para a compreensão desta procura.

Bazin (1991: 768) refere que o “gosto da colecção” remonta provavelmente ao Paleolítico. Na civilização Egípcia e na Antiguidade Clássica é uma preocupação com o além que se torna fonte de colecção. Com a época helenística, são os príncipes da Grécia oriental que começam a reunir obras (livros, esculturas...) intencionalmente, e com os romanos é o saque que surge como origem de muitas colecções. Mas, seguindo Pomian (1990), é com o declínio do império romano

que uma primeira imagem de património pode ser considerada importante para a forma como actualmente o entendemos.

A **conservação de um mundo perdido** parece ser a imagem primeira que, nos destroços da civilização romana, quer conquistadores quer conquistados atribuíram entre o século XII e XIV ao que hoje queremos chamar de Museu e Património. Pomian confere uma importância pioneira na constituição da noção de património aos tesouros pagãos (civilização romana) e cristãos (civilização eclesiástica) que no período das invasões bárbaras foram institucionalmente preservados quer por principados, reinos e impérios, quer por capelas, abadias e mosteiros, tendo estas últimas por vezes (visitas de peregrinos e ocasiões festivas) o papel das nossas colecções públicas:

«Ao lado das scriptoria e das bibliotecas monásticas, capitulares e episcopais, ao lado também dos depósitos de actas das diversas chancelarias, os tesouros sagrados e profanos, dos quais alguns sobreviveram até aos nossos dias, foram então, na Europa cristã, os primeiros e durante muito tempo os únicos lugares onde se conservava deliberadamente o que se queria ou o que se acreditava dever transmitir à posteridade. Cada um desses lugares estava ligado não a uma pessoa física, mas a uma instituição. Uma capela ou uma abadia podia ser possuidora de um tesouro tanto como uma dinastia de príncipes, real ou imperial.» (Pomian, 1990:181)

Assim a prática da qual emergirá a noção de museu e de património parece poder ser explicada historicamente por um choque de culturas em que pela primeira vez os vencedores se tornam herdeiros culturais dos vencidos. Para além disso, é de notar que essa “herança paterna” é constituída ao nível das elites, correspondendo assim o poder cultural herdado a um poder socio-político exercido. O património constitui-se assim como uma espécie de testemunho civilizacional portador de uma autoridade que legitima o poder exercido, quer ele fosse sagrado ou profano. Os objectos e documentos surgem como representações míticas de um mundo completo, acabado e perfeito e cujos rituais presentificadores se traduzem numa linguagem de repetição, quer através dos copistas, quer através dos diálogos silogísticos.

A **aquisição de um mundo virtual** parece ser a imagem do património e do museu que se começa a constituir com a Idade Moderna. As colecções particulares surgem em meados do século XIV na Itália do norte, entre Avinhão e Veneza, e no século XVI elas já estavam difundidas em quase todos os países da Europa:

«Nascidas no norte de Itália, entre Avinhão e Veneza, as colecções particulares propagam-se, no espaço de um século, a toda esta região: desde a primeira metade do século XV, encontram-se coleccionadores em Veneza, Florença, Génova, Nápoles e Roma. Depois eles aparecem nas cidades

flamengas, em França e na Alemanha do sul; a partir do século XVI o seu número começa a crescer rapidamente em todos os países da Europa ocidental. Nos séculos XVI-XVIII, período de apogeu das colecções particulares, raras eram as cidades de alguma importância que não tinham pelo menos um coleccionador.» (Pomian, 1990:183).

As colecções particulares tal como as dos Papas de Roma, dos Médicis de Florença, dos Habsbourg de Viena e Madrid (cf. Bazin, 1991:768) distinguem-se dos tesouros da Idade Média: 1) pela ênfase na personalização -sendo obra da determinação de um indivíduo e desaparecendo com a sua morte- face à institucionalização; 2) pela ênfase principalmente nas antiguidades e quadros modernos face à joalheria e ourivesaria; 3) pela ênfase dada ao trabalho ao qual os objectos devem a sua forma e não já à matéria que eles incorporam; 4) pelo facto de representarem apenas uma riqueza virtual e já não uma riqueza efectiva. O património constitui-se assim como uma invenção cultural permanentemente associada à própria invenção social da burguesia enquanto estrato social. A ênfase nos quadros e esculturas como elementos patrimoniais traduz bem a procura, por parte da burguesia, de uma legitimação social e política do seu poder económico pela invenção da tradição que os quadros e as esculturas possibilitam ao refletirem de uma forma reificadora e atemporal o seu próprio mundo. O património é assim concebido como o lugar em que o sonho social e político de um grupo social se pode tornar realidade. As musealizações particulares não são senão a invenção cultural que torna virtual esse sonho pois se os reflexos se acreditassem como reais, sê-lo-iam nas suas consequências. O património é assim a legitimação de um mundo virtual que se inventa continuamente pelo rito do mecenato a montante e pelo rito da colecção particular e suas visitas a jusante.

A **representação de um mundo conseguido** parece ser a partir do século XVIII o paradigma dominante de perspectivação do património e do seu lugar. É a civilização<sup>2</sup> da Razão, a civilização iluminista do século XVIII que enciclopediza a humanidade e trata todas as suas obras como produto de uma razão universal e una que vê surgir a Museologia com o Tratado Museographia de um mercador de Hamburgo, Caspar F. Neickel, cuja versão francesa foi utilizada até à 2ª Grande Guerra (Bazin, 1991:768). A civilização do progresso e da ciência, da obsessão histórica e da globalização do todo pelas suas semelhanças, são subprodutos ideológicos do iluminismo e que influenciam ainda hoje a forma como vemos o património e a forma como o representamos num museu. O património constitui-se assim como o lugar de uma civilização conseguida. Os “gabinetes de

---

<sup>2</sup> O próprio termo “civilização” apenas se difunde na passagem do séc. XVIII para o séc. XIX (Lamaison, 1985:434).

curiosidades” podem ser vistos como a espacialização da Enciclopédia em que, pela representação do Outro como curiosidade efémera de um mundo parado no tempo, se legitima cientificamente a acção política, social e cultural ocidentalo-cêntrica. O museu e, paralelamente, a ciência antropológica funcionam como *looking-glass-selves*: a efemeridade do Outro que eles representam não é senão o reflexo da perenidade do Eu ocidental e a legitimação da racionalidade universal das suas acções políticas nacionais e coloniais.

Mas a civilização conseguida é também a das culturas nacionais do século XIX, é a civilização do sentimento, a civilização romântica que defende as diferenças face a um arbitrário universalismo. A civilização abre-se às culturas e a cultura torna-se um importante instrumento legitimador da acção social e política. Na construção das culturas, museu e ciência encontram então razões que se inter cruzam. Na transição do séc. XVIII para o XIX surgem os termos “Etnologia” (1787), “Etnografia” (1810 e vulgarizado em 1826) e “Antropologia”, utilizado pelos filósofos do séc. XVIII (Pascal, Blumenbach, Kant...) (cf. Thomas, 1983: 113). Por outro lado, o termo inglês “Folklore” e o termo alemão “Volkskunde” surgem em meados do séc. XIX (cf. Lamaison, 1985: 434). Como Lamaison refere, Etnografia, Etnologia e Antropologia, por um lado e Folklore e Volkskunde por outro evidenciam duas construções da alteridade: o “selvagem” e o “povo”. O “povo” é construído na Europa ao longo de todo o séc. XIX em “imagens contrastadas” tal como o é em Portugal (Leal, 1995). Filósofos, músicos e romancistas nuns países, folcloristas noutros e estudiosos do *volkskunde* noutros oscilam entre uma representação monumentalizadora-romântica e desmonumentalizadora-iluminista<sup>3</sup> do povo, respondendo a uma legitimação da construção ou da problematização, re-construção ou desconstrução da Nação (cf. Leal, 1995: 125-144). A noção de património acompanha esta oscilação entre a idolatria do Outro tradicional, entendido em dissolução e que “é urgente salvar”, legitimando a identificação de uma nação, e a noção de um mundo europeu que se entende como civilização universal. Estas noções de património simbolizadas por um lado nos “museus de ar livre” e nos museus etnográficos (Maure, 1993) e, por outro lado, nas exposições universais, se se podem entender como imagens contrastadas têm também que ser entendidas como imagens complementares. Uma antropologia europeia de urgência associada a uma museologia etnográfica surgem não só porque legitimam a construção das nações mas também porque antecipam a construção da Europa como noção política.

---

<sup>3</sup> Para uma melhor compreensão dos termos monumentalização e desmonumentalização, confrontar o estudo de O’Neil sobre Malaca na *Revista Lusitana*, N°13, 1995.

A tensão entre o iluminismo e o romantismo resolvida, por vezes, pela dissolução no *pastiche* é o lugar da vivência do património e do museu neste século não sendo senão uma outra forma de compreender a (des)construção do património enquanto mundo perdido, conseguido ou virtual. Os tipos-ideais que configuram o museu deste século, museu clássico, ecomuseu e museologia de ruptura evidenciam ainda esse mesmo jogo. O lugar do museu aparece-nos assim como um processo, uma procura. Não pelo sentido pejorativo que lhe seja atribuído ou por uma perda ou ausência de sentido mas, como que acompanhando *L'aire du temps*, por um sentido demasiado, por uma polissemia saturante que tendem a adquirir todos os lugares e todos os papéis sociais. Devido a esta epidemia de simultaneidade em processo qualquer definição se torna obsoleta no próprio acto sendo a única metodologia aceitável a da indiciação dos limiares, isto é, dos lugares de intercâmbio, de sobreposição, enfim de simultaneidade activa e em processo. As definições de museu adoptadas por diversas Associações de Museus<sup>4</sup> no mundo evidenciam esta pluralidade de sentidos, este jogo de espelhos constante entre cultura e representações de cultura:

- “a) A museum is an institution which collects, documents, preserves, exhibits and interprets material evidence and associated information for the public benefit;
- “b) A museum is an organized and permanent non-profit institution, essentially educational or esthetic in purpose, with professional staff, which owns and utilizes tangible objects, cares for them and exhibits them to the public on some regular schedule;
- “c) Museums collect, they preserve and study what they collect and they share both the collections and the knowledge derived therefrom for the instruction and self-enlightenment of an audience;
- “d) 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 man and his environment.”

O museu aparece-nos assim entre o armazém; a galeria de arte; o centro científico; a escola; o centro comercial e a sala de espectáculos, sem nunca o esquecer enquanto lugar do património. Assim, o museu ao mesmo tempo que (des)constroi o património pelo jogo das suas imagens-valor históricas, (des)constroi também os campos patrimoniais da sociedade actual ao transformá-los continuamente pela via dos jogos representacionais.

---

<sup>4</sup> As definições que de seguida se apresentam são respectivamente a) Museums Association de Inglaterra (1984); b) National Museums of Canada (1981); c) American Association of Museums (AAM); d) International Council of Museums (ICOM) (1974).

## 2. PATRIMÓNIO E MUSEU ETNOLÓGICO - REPRESENTAÇÃO DE CULTURA E CRISE DA REPRESENTAÇÃO

### A) Significados de património

A (des)construção das narrativas museológicas históricas possibilita-nos uma noção de património que continuamente circula entre um mundo perdido, derivado de um meta-relato de degenerescência; um mundo conseguido, derivado de um meta-relato do progresso e um mundo virtual, derivado de um meta-relato de invenção cultural. À circulação contínua entre estas noções de património e a sua consagração museológica sobrepõe-se a colagem que a noção de património efectua no nosso século aos diferentes campos do real (económico, político, científico, educativo, artístico...) pela via essencialmente de uma perspectiva antropologizante que identifica património e cultura, tornando todo o real patrimonializável e logo musealizável. A (des)construção das narrativas patrimoniais e museológicas históricas e a (des)construção do património e do seu lugar museológico contemporâneo pela diluição em si de todos os campos do real cultural parece ter como corolário a noção de património como jogo de linguagens. Mas para se compreender o património como jogo comunicacional para além de o compreendermos enquanto representações, temos também que o pensar como lugar de sujeitos catalogadores/representadores e de sujeitos representados/produtores de cultura e de sujeitos representatários/destinatários.

O museu como lugar de comunicação não é de todo um sentido novo do termo. Segundo Bazin (1991:768) o termo grego “mouseion” ou o latino “museum” quando não se referiam a um templo consagrado às musas, referiam-se a uma espécie de universidade ou colégio de sábios consagrado a discussões filosóficas. A comunicação museológica parece ter gradualmente descido do céu à terra, do além a uma cultura de elite (filosófica, artística ou outra) e desta a uma cultura antropológica. A tensão entre estas duas últimas noções de comunicação museológica parece ainda bastante presente na noção de património e, por inerência, no seu lugar museológico. Nos autores que procuram definir património parece podermos distinguir duas posições. Uma noção que faz corresponder o património com a realidade cultural. Património e cultura identificam-se. Trata-se assim de uma definição empiricista, cujo valor analítico e operacional nada acrescenta às cerca de 500 definições de cultura existentes e que faz prevalecer a dicotomia antropológica entre natureza e cultura, dicotomia essa que se tinha possibilidades de ultrapassar ao incluir a natureza humanizada como uma forma de património. Uma segunda noção faz corresponder património com uma representação específica e explicada culturalmente da realidade cultural. Trata-se assim de uma noção assumidamente representacional.

Em relação à primeira perspectiva ela parece bastante bem expressa na noção analítica, operacional e programática de património etnológico que a Delegação Geral de Pesquisa Científica e Técnica (D.G.R.S.T.) de França propôs num programa para a definição de uma política do património, o qual se apresenta em 1979:

«O património etnológico de um país compreende os modos específicos de existência material e de organização social dos grupos que o compõem, os seus saberes, a sua representação do mundo, e, de maneira geral, os elementos que fundam a identidade de cada grupo social e o diferencia dos outros.» (Chiva, 1991:236)

Para Pomian, seguindo a segunda perspectiva, Património é um sistema de semióforos<sup>5</sup> resultante da passagem do sistema de coisas<sup>6</sup> do circuito utilitário, quando neste perdem a função, para o circuito semiótico. As excepções inclusas na noção são os produtos da natureza e os elementos que sempre foram semióforos, sofrendo ainda assim modificações de significação e de finalidade:

«A constituição do património cultural consiste portanto numa transformação de certos desperdícios em semióforos e uma transformação análoga de certos corpos naturais e numa mudança de finalidade e de significação de certos semióforos.» (Pomian, 1990)

Estas duas perspectivas colocam-nos questões que nos parecem relevantes: se património etnológico é tudo o que nos rodeia, quem é que pode ser o catalogador? E como se justifica a existência dos museus? Se, por outro lado, o património é representação de cultura quem representa o quê, porquê e para quê?

Estas perguntas parecem-nos revelar a dificuldade de sair da relação comunicacional positivista sujeito-objecto, estando assim a noção de património reduzida ao objecto pela vinculação à *catalogação* (património natural; cultural; local; regional; nacional; internacional; etc) ou aos sujeito/s pela vinculação à *representação* (semioforização ou museologização) de uma realidade-objecto omnipresente. No entanto, estas noções ao evocarem a realidade cultural por um lado e os representantes da mesma por outro esquecem os destinatários dessas representações: isto é, o cidadão ou é património catalogado quantas vezes sem direito de expressão (1ª perspectiva), ou é um intruso sem direito de menção (2ª perspectiva). A análise das concepções de património levanta assim a questão do lugar do cidadão e do lugar das suas particulares musealizações (catalogações e representações). Coloca-nos também a questão, por derivação, da legitimidade/

---

<sup>5</sup> O autor define "sémiphore" como todo e qualquer objecto susceptível de receber significações.

<sup>6</sup> O autor define "coisa" como todo e qualquer objecto visível tendo um valor de uso que reside na capacidade de servir à produção de outras coisas ou de ser consumido.



/legitimação de umas catalogações/representações patrimoniais em relação a outras e a questão da legitimidade/legitimação dos próprios catalogadores/representadores.

Os museus terão começado por ser meras catalogações de entradas patrimoniais (estas eram no entanto já seleccionadas no terreno) mas com o acrescido número de entradas tornou-se necessária uma segunda selecção no interior do próprio museu, distinguindo-se entre objectos de reservas e objectos em exposição e criando-se assim uma noção de património enquanto representações de representações. O museu clássico, por diversas razões entrou em crise enquanto lugar da representação do património etnológico ao mesmo tempo que a alternativa do museu de ar livre, depois ecomuseu, começava a ter relevo.

O museu clássico e o ecomuseu dão ênfase a representações diferenciais do património. No primeiro trata-se de dar relevo aos objectos e à linguagem, enquanto recontextualização racional — noção racionalista e iluminista —; no segundo privilegia-se os objectos e a linguagem enquanto contextualização original — noção empiricista e romântica —. E são estas duas vertentes que estão a ser desenvolvidas no que têm de mais significativamente diferente no ecomuseu e no museu clássico e que, desde a década de setenta, se procurou a síntese nos dois modelos propostos por George-Henri Rivière: O “museu do espaço” ou “museu aberto” e o “museu do tempo”, clássico e “fechado” (Desvallées, 1989).

### **B) Museu clássico e Ecomuseu**

Museu clássico e ecomuseu apresentam-se aqui como dois paradigmas, dois modelos, dois tipos-ideais. Nem sempre, por conseguinte, as afirmações que se seguem correspondem a realidades museológicas concretas pois grande parte dos museus que correspondiam a um paradigma clássico incorporaram nas suas práticas museológicas as críticas do programa ecomuseológico, tornando-se assim realidades complexas em que, por vezes, a rotulação não é fácil. Apesar desta precaução, o leitor poderá certamente fazer corresponder as duas imagens modelo que se apresentam a casos museológicos concretos.

- a) O museu clássico é normalmente o museu fechado e cego, o museu-caverna ao contrário do ecomuseu, museu de ar livre, museu do espaço e, por conseguinte, museu aberto;
- b) O museu clássico é o museu dos objectos, o museu-armazém ou/e o museu-laboratório cujas principais funções são a de conservação e de investigação, enquanto o ecomuseu é o museu dos lugares, o museu da população em que as principais funções são as de identificação e divulgação;
- c) O museu clássico põe a ênfase no edifício, na colecção e no público, enquanto o ecomuseu põe a ênfase no território, no património e na po-

pulação;

- d) O museu clássico sacraliza os objectos, dando uma enorme importância à originalidade, à antiguidade e à raridade e colocando os objectos numa estrutura homóloga à das igrejas. No ecomuseu há uma dessacralização, ou pelo menos uma não-sacralização dos objectos e os valores relevantes são os da identidade e os de (último) testemunho;
- e) No museu clássico há uma selecção dos objectos, quer dos que são recolhidos quer dos que são expostos em função de lógicas de qualidade e de quantidade; no ecomuseu a selecção ou não é feita (caso de actos de voluntarismo das populações) como deve acontecer ou, se é feita, é sobre lugares e muito mais aleatória;
- f) O museu clássico responde a uma narrativa iluminista, privilegiando o que somos e o que seremos, associando-se assim ao mito do progresso e a uma “sociedade por contrato”; enquanto o ecomuseu responde a uma narrativa romântica privilegiando o que somos e o que fomos, associando-se ao mito das origens (da decadência?) e a uma “sociedade de génio”<sup>7</sup>;
- g) O museu clássico é o lugar da alienação globalizadora do que pretendemos ser, da perenidade e linearidade de uma personalidade civilizacional única adquirida, enquanto o ecomuseu é o lugar da relativização da disparidade do que somos e fomos e da multilinearidade esquizofrénica das culturas em que vivemos.

### **C) Para além da síntese: A ecomuseologia e a museologia da ruptura**

“Hoje, para além da alienação e do relativismo, nada mais há senão o pastiche” (Rabinow, 1985:101)

A importância de Rivière (1993) está, para além da ideia de ecomuseu, em ter procurado uma certa síntese entre o lugar iluminista do museu clássico e o lugar romântico do museu de ar livre, síntese essa proposta pela dualidade “museu do espaço” e “museu do tempo”. Parece, no entanto, que muitas das iniciativas de criação de ecomuseus têm tendência para privilegiarem uma ou outra das vertentes em detrimento da síntese, aliás deveras difícil!

Para além de Rivière e das sínteses que se poderão fazer entre um museu etnológico clássico, museu-laboratório, normalmente histórico e comparativista, exaltante da civilização contratual e do progresso e um ecomuseu, museu do espaço, local e territorial, exaltante da comunidade de génio e das origens, temos ainda a “museologia da ruptura” e as “exposições coup de poing” de Jacques Hainard (1985, 1989). Para além da alienação globalizante e do relativismo

---

<sup>7</sup> Fazemos aqui referência aos termos usados por Alain Finkelkraut na obra *A Derrota do Pensamento*, Lisboa, D. Quixote, 1988.

localista e de todas as suas possíveis sínteses a fórmula de Hainard é a da invenção da cultura pelo *pastiche* perturbador. A museologia de Hainard faz uso já não apenas dos processos expositivos metonímicos, quer indutivos ou de selecção quer dedutivos ou de demonstração, mas também e principalmente dos processos metafóricos e abdutivos que, conjugando objectos/ideias quotidianos com objectos/ideias longínquos em torno de temas sensíveis, se tornam provocadores da passividade habitual contemplativa do visitante de museus.

Todas estas 3 “fórmulas expositivas” (Bromberger, s/d) parecem contudo não conseguir escapar a uma certa estaticidade representacional da cultura em que, identificando-se primordialmente com os jogos de objectos (museu clássico) ou com os jogos de lugares (ecomuseu) ou com os jogos de linguagem (museologia de Hainard), parecem esquecer-se dos produtores/inventores de cultura que são os sujeitos que em lugares precisos interagem em jogos de linguagem e de objectos. Este esquecimento parece-me fulcral, pois é através dele que os conservadores (que poderemos ver, numa análise marxista, como representantes de determinada classe e ideologia que se quer hegemónica) substituindo-se no lugar dos *originais* produtores de cultura e apropriando-se das suas produções culturais adquirem a legitimação prometaica da sua existência.

Seguindo esta linha de raciocínio a derivação do museu clássico para uma ecomuseologia e para uma museologia da ruptura pode assim tomar o sentido não só de uma *crise da representação* mas também, e em associação, de uma *crise de legitimação dessa representação*. Por um lado, tendo em conta as imagens-valor históricas de que falámos no início deste texto, o museu clássico sucumbe quando um mundo conseguido é posto em causa dando lugar à emergência de uma pluralidade de mundos perdidos ou quase perdidos (do mundo rural dos museus etnográficos ao mundo infantil dos parques temáticos). A fragmentação museológica do mundo conseguido é um processo crítico da modernidade cuja história, cheia de contradições, julgo estar por fazer. Foi esta fragmentação museológica que possibilitou o surgir de uma concepção de museu como lugar de mundos virtuais, ou seja, novos mundos derivados da intertextualização de mundos conseguidos e perdidos, criações de um novo grande interpretador: o museólogo. Por outro lado, tendo em conta uma perspectiva comunicacional que também evocámos neste texto, podemos dizer que num primeiro momento são os objectos que se tornam insuficientes como testemunhos culturais e a eles se associa primeiro uma lógica temporal-histórica, depois uma lógica espacial-etnológica e depois, já numa perspectiva de representação-desconstrução, tomam-se aquelas lógicas como meras linguagens e é a lógica da pluralidade de lógicas que se instaura. Esta trajectória parece-nos o caminho da fragilização do saber representacional e, por conseguinte, da autoridade dos representantes. No entanto, a ecomuseologia e a museologia de ruptura, ao mesmo tempo que eviden-

ciam a crise de representação/legitimação da museologia, procuram apresentar-se como soluções dessa mesma crise.

A derivação ecomuseológica procura resolver a crise de representação e de legitimação ao dar um passo em direcção aos produtores/inventores da cultura, remetendo os objectos para os seus lugares de origem e fazendo a tentativa de uma aproximação da representação museológica, entendida como secundária, à cultura original. As interpretações desta derivação podem ser várias e, para apenas dar algumas pistas, poderíamos invocar um complexo de culpa dos museólogos face à consciência da discrepância entre as representações museológicas clássicas e as realidades culturais que procuravam representar; poderíamos ainda pensar que o ecomuseu para além de ser uma criação com iminentes referências a uma mitologia romântica de século XIX, se inscreve numa ideologia política de exaltação do nacionalismo e dos valores de raiz de cada nação; curiosamente poderíamos defender que com a ecomuseologia se democratizou a representação das realidades culturais e que essa derivação se inscreve no movimento de democratização e de cultura de massas deste século.

A derivação de Hainard procura resolver a crise de representação e a crise de legitimação ao investir o conservador como “vedeta” inventora/produtora de cultura, ultrapassando assim o possível complexo de culpa devido a representações falaciosas ao propôr o conservador já não como representador de uma qualquer realidade cultural originária mas como um criador de cultura. A representação museológica é assim a representação originária e única. Uma possível interpretação desta derivação liga-se à consciência crítica pósmoderna face a qualquer narrativa legitimadora, isto é, a concepção de representação originária é mítica e, por conseguinte, a única legitimação possível é a legitimação pela errância (Lyotard, 1986).

O que falta muitas vezes no museu clássico, assim como nas suas derivações, é um lugar digno para o público/população, enfim para os sujeitos enquanto “prossumidores” (Toffler, 1984) e “emerecs” (Cloutier, s/d) de cultura que não seja o de mero visitante/intruso vs os guardas e o conservador oculto do museu clássico; os turistas culturais vs os guias e os simples indígenas do ecomuseu e o espectador reactivo vs o espectáculo do conservador-vedeta.

O museu, para além dos objectos do museu clássico, da linguagem dos lugares do ecomuseu e da linguagem-espectáculo dos objectos-ideias de Hainard, tem de ser o lugar dos sujeitos e do diálogo entendido como um espaço em que sujeitos se (des)encontram pela linguagem, ou seja, um lugar favorável à partilha de um cruzamento de lógicas entre diferentes sujeitos (cf. a noção de dialogia de Tedlock, 1991:275).

### 3. O MUSEU DIALÓGICO

#### A) Do museu do mundo eleito ao museu do cruzamento de mundos

Um mundo perdido eleito, um mundo conseguido eleito ou um mundo virtual eleito, legitimadores das representações e das acções sociais e políticas de um grupo social eleito do nosso presente tem sido o lugar socio-cultural dos museus na cultura ocidental. A alternativa crítica que concebemos não é completamente utópica pois encontra-se, de certo modo, em concretização mas a realidade museológica é complexa e nada garante que o que concebemos como alternativa crítica venha a prevalecer. Afirmamos, por isso, que o museu deve ser o lugar do cruzamento de mundos, lugar em que se possam reflectir os mundos perdidos, conseguidos e virtuais de cada grupo social da nossa sociedade. Só assim o museu poderá ser o lugar de uma libertação das poéticas representacionais pela constante errância dos seus processos e actores legitimadores. Esta libertação não se propõe, assim, pela via de um distanciamento científico, quer seja histórico, antropológico ou museológico em sentido estrito como até aqui tem acontecido, mas sim pela via da assumpção (des)construtora de todas as poéticas representacionais e de todas as legitimações políticas possíveis. A concretização da dialogia patrimonial em que cada grupo social tem direito à (des)construção do seu próprio património cultural só é possível num museu dialógico que, qual sala de espelhos, possibilite o cruzamento de lógicas culturais num mundo de constante contradição como é o nosso.

#### B) Do museu dos objectos ao museu das linguagens e dos sujeitos

Nos primórdios da museologia etnográfica (finais do séc. XIX e princípios do séc. XX) a obsessão dos conservadores da época era a de expôr todos os objectos: “As vitrinas são repletas a transbordar, as camadas de objectos sobrepõem-se. A ideia de não mostrar uma qualquer remessa de objectos era impensável para os conservadores que pensavam ter o dever de mostrar os troféus aos fiéis. A exposição era de certa forma o depósito, os armazéns do museu;...” (Hainard, 1989: 15 e 16).

Esta representação objectal em extensão, ou petrificou, pela inexistência de novas entradas de objectos, ou se tornou inoportável e foi substituída por uma representação objectal por selecção. É esta representação por selecção que vai conceder aos objectos (ou a alguns objectos) uma mais valia, um maior estatuto museológico enquanto “objectos-testemunho” ou “objectos-verdade” (Hainard, em referência a Gabus, 1989: 17), portadores de um significado quer denotativo, quer conotativo ou simbólico. Assim, se esta selecção vai dar estatuto ao objecto é ela também que vai abrir uma brecha na representação objectal e abrir o objecto a

representações comunicacionais diversas.

O museu-armazém vai dar lugar a uma imagem de museu mais específica, assimilando características do mundo científico aproxima-se deste no museu-laboratório e assimilando características do mundo educativo aproxima-se deste no museu-educativo ou museu-didático. Não é também de descurar a sempre-presente preocupação estética, aproximando o museu da galeria de arte. Para além destas linguagens muitas outras foram ocupando o museu como veremos no ponto seguinte.

Mas para além dos objectos e das linguagens são os sujeitos que têm de ocupar um lugar preponderante no espaço museológico. O ecomuseu deu uma certa relevância (pelo menos nos princípios propostos) às populações que vivenciam a cultura; a museologia de ruptura deu relevância aos representantes da cultura (conservador e sua equipa) como criadores. Foram os visitantes que foram esquecidos e, mais do que isso, o diálogo entre populações, representantes e representatários foi sempre descurado em função de uma monologia museológica. É tempo de uma museologia dos objectos que não oblitere as linguagens culturais e a polifonia dos sujeitos, quaisquer que eles sejam.

O museu deixa de poder ser encarado como um sistema fechado processador de uma informação que é a dos objectos em que se inscreve a memória para passar a ter que ser percebido como um sistema aberto e de comunicação múltipla. Da substantivação da cultura pelos objectos passamos a uma verbalização da mesma pela linguagem; de uma factualização científica, objectiva e mormente histórica passamos a uma poética de interpretação polifónica.

O museu torna-se linguagem quando, qual gigantesco “chip”, a gestão dos códigos semióticos que se sobrepõem é mais importante do que o sentido que qualquer daqueles confere aos objectos. Num primeiro momento do museu moderno (séc. XIX) o código semiótico científico torna-se a linguagem museológica por excelência gerindo-se assim o lugar dos objectos em função desse código e com privilégio para a sua vertente histórica, sendo o museu uma espécie de grande monografia em loco. Mas ao longo do século outros códigos começam a invadir o espaço museológico. Por um lado, e a montante do código científico monográfico, surge o código científico laboratorial; por outro e a jusante surgem os códigos educativo, estético, comercial e do espectáculo. O museu actual é/deve tornar-se uma babel, o lugar de todos esses códigos.

Esta polissemia semiótica não deve nem ser considerada como accidental, nem ser considerada como uma questão opcional; abdicar de um dos códigos ou não incorporar um novo código social representativo é desvirtuar o museu enquanto lugar do património. Cada código é um património de sentido e que dá sentido aos demais. O museu deve ser assim um microcosmos em que se gerem linguagens e sempre aberto e heurístico das novas linguagens que se vão dese-

nhando no macrocosmos cultural.

Esta preocupação com a simultaneidade dialogante dos vários códigos, que é afinal o que aqui se preconiza deve revelar-se não apenas ao nível da unidade museológica, mas também ao nível da unidade expositiva e ao nível das extensões museológicas noutras instituições sociais pois se a cada grupo social o museu pode dar voz, os espaços institucionalizados podem ser palcos privilegiados desta polifonia.

Ao nível da unidade expositiva aproximamo-nos do contributo que a “museologia da ruptura” de J. Hainard já deu ao propôr que o papel do museu seja o de “...propôr conotações que se abram a outras significações procurando restituir ao objecto descontextualizado um máximo de sentido...” (Hainard, 1989: 25). Assim Hainard afirma “A exposição é antes de mais uma linguagem...” (ibid: 25). Não partilhamos no entanto da necessidade de “uma teoria elitista da exposição” que exija obrigatoriamente um esforço e um conjunto de competências do visitante no sentido de compreender o tema e as narrativas propostas assim como não partilhamos da ideia de que uma exposição se articule apenas sobre 3 linguagens, a ideia, o objecto e a decoração (ibid: 24-25). Também aqui continua a ausência do lugar dos sujeitos!.

Lavado (1988), depois de percorrer descritivamente as várias linguagens museológicas expositivas (museu-armazém; museu-vitrina; museu-holográfico; museu conceptual; museu-móvel; museu-gabinete e pacotes didácticos), afirma que o museu deve ser vivo, utilizando os sistemas expositivos como linguagens para essa conversão:

“O museu que denominamos vivo é um museu que permite a aventura e a imaginação e (...) procura outras alternativas para o contacto com os objectos e obras fechados atrás das vitrinas, assemelha-se a ambientes e sítios que permitem uma mais fácil comunicação, tem lugar para qualquer processo conceptual e aí reside a sua comunicação, aproxima-se a todos os ambientes e problemas através dos *museus-móveis* e *pacotes-didácticos*<sup>8</sup>, da mesma forma que experimenta novos processos criativos e expressivos.” (Lavado, 1988: 303).

Assim, o museu deve também encontrar o lugar do património, das suas linguagens e dos seus sujeitos enquanto extensão noutras instituições. O museu como sistema de comunicação não pode ser visto apenas como um incorporador/processor de códigos semióticos mas também como um criador/divulgador desses mesmos códigos. Elisabeth Orna (1993) diz-nos por exemplo que as exposições e kits do Glasgow’s Open Museum surgem nos mais diversos lugares como livrarias, centros de dia, escolas, hospitais, lugares de culto, clubes de jovens,

---

<sup>8</sup> Estes tipos de pacotes didácticos existem já em Portugal, podendo-se dar o exemplo das “malas didácticas” do Museu Alberto Sampaio de Guimarães.

criando novos públicos e promovendo um sentido mais lato da posse de colecções museológicas. O museu deve assim fazer recriar noutros espaços sociais os códigos que lhe são próprios, chamando à atenção não apenas no museu mas em diversos espaços para a sociedade museológica em que vivemos. Devemos assim pensar nos núcleos museológicos escolares, empresariais, de vizinhança e outros.

### **C) Da visualidade objectal e solitária à polifonia interactiva**

O museu que reduz o indivíduo à visualidade silenciosa dos objectos é o museu do cansaço e do aborrecimento em que o interesse dos visitantes faz uma curva logarítmica, decrescendo sempre após um apogeu inicial:

“Ao início sentem-se plenos de força e com ânimo suficiente para ler todos os rótulos que lhes apareçam, ver todos os audiovisuais existentes e copiar toda a informação possível”. (Lavado, 1988: 294)

Após este interesse inicial podemos “...ver visitantes derreados nas zonas de descanso do museu e grupos tremendamente aborrecidos perante a saturação de objectos e obras...” (ibid: 294). Este cansaço e aborrecimento deve-se às linguagens institucionalizadas no espaço museológico: 1) A visualidade silenciosa e atenta dos objectos, a que se acrescenta, por vezes, o bloco de notas e a esferográfica. 2) A visualidade silenciosa e atenta dos objectos, com complemento auditivo (por parte de um guia), sem dispensar o bloco de notas e a esferográfica e com a possibilidade de sistematização informativa pelo mecanismo de perguntas/respostas. A primeira linguagem é resultado da projecção do papel de cientista no público museológico e é a expectativa de papel que o espaço museológico proporciona, principalmente para o visitante solitário; a segunda linguagem, a jusante da primeira é o resultado da projecção do papel de professor no público e é a expectativa de papel principalmente para grupos, sendo que, alguns reproduzem automática e espontaneamente essa expectativa enquanto outros requerem o guia museológico por ausência de autoridade competente interna ao grupo.

Esta visualidade silenciosa cientista ou/e professoral e, por conseguinte, bastante solitária tende a ser substituída por uma polifonia interactiva, por um Museu Dialógico em que os objectos estimulam todos os sentidos dos sujeitos e são abertos às mais diversas linguagens interpretativas, em que as linguagens são criadoras de novos objectos e de novos públicos e em que os sujeitos são descobridores/inventores de novos objectos e linguagens.

## **CONCLUSÃO**

Procurou-se aqui percorrer as imagens-valor que património e museu foram evidenciando. Propositadamente, tentou-se que essa (des)construção não tivesse



como corolário um manifesto niilista que evidenciasse o grau zero do património e do museu. A alternativa crítica que se atingiu implica, de certo modo, em síntese uma “paralogia” representacional na “errância” legitimacional como definição do museu que apelidamos dialógico. A crítica fez-se sempre no sentido de uma construção que continuamente se põe em causa e abre brechas para novas construções. É neste espírito (des)construtivista que terminamos apresentando alguns dos sentidos que um museu dialógico tem tal como o concebemos, sabendo que esta utopia se vai construindo em alguns museus reais.

### **1. O museu dialógico é um museu dos objectos para além da vitrina**

O museu sem sentido de uma visualidade distanciada, pretensamente neutral e racional dará lugar ao museu dos sentidos em que ver, ouvir, tocar, saborear e cheirar são chamados a tomar parte em todo um mundo de realidade virtual que o museu pode vir a ser. Os museus etnográficos têm sido anémicos como refere Kenneth Hudson pois “they are at best two-sense places and often only one-sense, whereas we all know perfectly that life is a five-sense affair.” (1991:461). No entanto, os sentidos estão já a ser despertados em diversos museus como os museus-diorama que levam a visualidade à terceira dimensão como o Museu da Cidade de Nova-York; os museus de ciência em que é proibido não tocar (Please Touch) e não experimentar como no Museu de Ciência de Boston ou no Exploratorium de S. Francisco e (entre outros) os museus do cinema, como o Museu da Imagem em movimento de Londres: o Momi. O património só se tornará musealizável de uma forma dialógica quando as ambições, os medos, a pobreza, a doença, o clima, a crueldade, a brutalidade, as satisfações e os sofrimentos actuais das culturas expostas transpuserem a impassibilidade fria e abstracta dos objectos que pretendem ser evidências de uma “cultura tradicional” que não é senão uma invenção ideológica dos antropólogos, mistificadora das culturas representando-as sem lhes concederem verdadeira voz (cf. Hudson, 1991:458).

### **2. O museu dialógico é um media interactivo**

O museu dialógico enquanto museu dos sentidos deve utilizar todas as linguagens mediáticas ao seu alcance:

“...a concepção mais moderna de um museu (...) é a de o tornar um *sistema de comunicação de massa*, o que quer dizer, não apenas estabelecer um lugar de comunicação entre o museu e cada um dos seus públicos mas também, criar os

mecanismos para um diálogo bilateral, interactivo e dinâmico.” (Rocha-Trindade 1989: 731).

A autora refere ainda que “Não é um desafio fácil de vencer: impõe a diversificação dos “discursos” de comunicação (icónica, audio, video, scripto e informática) dirigidos a cada nível de idade ou de maturidade científica ou estética; as facilidades multimédia tais como as “vitrinas falantes” em uso em muitos museus (os auscultadores distribuídos ao público são activados pelos emissores colocados em certos pontos estratégicos dos percursos); os terminais informáticos onde informações detalhadas são acessíveis aos visitantes; ou finalmente, o video interactivo (.../...)” (Rocha-Trindade 1989: 731). A realização da polifonia não passa necessariamente pela tecnologia mediática interactiva nem esta é condição suficiente para uma libertação dos sentidos e do sentido. Pelo contrário, uma determinada aplicação da tecnologia pode mesmo não ser senão um novo totalitarismo do sentido. A tecnologia não é senão uma possibilidade, como aliás já dissemos noutra local a outro propósito (Seixas, 1990), a forma positivista ou humanista, destruidora ou criadora de sentidos que a mesma possa ter depende da utilização da mesma por nós. O maior desafio do Museu enquanto media interactivo, pela via tecnologizante ou não, é a de uma verdadeira emancipação dos discursos patrimoniais que implica a relativização do discurso museológico enquanto tal pelo movimento de dar voz a outras vozes.

...

### 3. O museu dialógico é um lugar de interacções

No real museu das interacções, talvez *o mais utópico*, os produtores da cultura representada, os representadores e os representatários ocupam um mesmo espaço falante que, ao ser palco de uma troca contínua de representações acerca dos objectos-ideias, se torna um espaço de criação em que todos se tornam “emerecs”, “prossumidores” de cultura. O princípio do “do it yourself” instaurado no Open Museum de Glasgow leva talvez a interacção a um extremo como nos afirma Elisabeth Orna (1993) pois os “membros do público podem seleccionar e organizar as suas próprias exposições a partir das colecções do Museu de Glasgow”. Assim, o museu interactivo será o museu do efémero dos “nós” possíveis e não o museu da perenidade do Eu (local, ocidental ou outro) ou o museu da efemeridade do Outro.

Em jeito de conclusão reticente o museu dialógico será o lugar de interacções, das imagens, da fala, do processo e não apenas dos objectos, da escrita e da estrutura; o museu dialógico será o dos consensos possíveis na maximização de cada um dos diferendos e, enfim, o museu interactivo será a mimesis inventiva do nosso fabuloso real e não o lugar de um qualquer passado real ou mítico. A

adesão à lógica da interactividade não nos deve impedir, porém, uma atitude crítica pois a fragilidade dos saberes que ideologicamente essa lógica assumidamente possibilita tem em si mesma consequências sociais e políticas não menosprezáveis. A lógica da interactividade e da dialogia parece-nos, nesta nossa época, uma atitude quase auto-legitimável, capaz mesmo de se transformar num dogma. Mas não tem que o ser, porque a interactividade total é um mito, uma utopia do final do século, pois se por um lado os mecanismos de revelação polissémica implicam sempre a utilização de novos mecanismos de ocultação, por outro lado a interactividade e a dialogia podem apresentar-se como alibi que esconde um novo tipo de exploração e não propriamente uma maior libertação. Em suma, e por fim, a interactividade e a dialogia, mesmo não sendo uma ideologia da “falsa consciência”, enquanto cruzamento da diversidade de saberes não impede o jogo da diversidade de poderes pelo que o que mais podemos esperar do museu é muitas vezes um jogo de possibilidades entre sístoles e diástoles. Umhas vezes património e museu serão lugares mais de abertura e de cruzamento de lógicas, outras vezes serão antes lugares de legitimação de uma ou algumas lógicas dominantes. Ainda que assim seja sempre, que sejam maiores as diástoles!

## BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, GERMAIN. 1991, “Muséologie” in *Encyclopedia Universalis*, Vol. 15.
- BROMBERGER, CHRISTIAN. s/d “Ecomusées et espaces bâtis: Des formes architecturales aux significations culturelles”.
- CHIVA, ISAAC. 1991, “Le Patrimoine Ethnologique: L'exemple de la France”, in *Encyclopedia Universalis*, vol. Symposium, Paris.
- CHIVA, ISAAC; BROMBERGER, C. ET AL. 1992, *Territoires de la Memoire -Les Collections du Patrimoine Ethnologique dans les Écomusées*, Paris: ed. de L'Albaron.
- CLOUTIER, JEAN. s/d, *A Era de EMEREC*, Lisboa: Ed. Instituto de Tecnologia Educativa
- DESVALLÉES, ANDRÉ. 1989, “L'Anthropologie donnée à voir...et à Comprendre”, in *Bulletin de L'Association Française des Anthropologues*, nº 39.
- GABUS, JEAN. 1965, “Principes Esthétiques et Préparation des Expositions didactiques” in *Museum*, vol xviii, 1: pp1-59; 2: pp 65-97.
- HAINARD, JACQUES e KAEHR, ROLAND (ed.). 1985, *Temps Perdu, Temps Retrouvé -Voir les Choses du Passé au Present*, Neuchatel: Musée d'Ethnographie.
- HAINARD, JACQUES. 1989, “Objects En Dérive Pour “Le Salon de L'Ethnographie”, in Hainard, J. et al. *Le Salon de L'Ethnographie*, Neuchatel, Musée d'Ethnographie.
- HUDSON, KENNETH. 1990, “ Misleading Ethnographical Museums” in Karp and Levine (Eds.) *Exhibiting Cultures -The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington: Smithsonian Institution Press.
- LAMAISON, PIERRE. 1985, “L'Anthropologie des Sociétés Européennes” in *Encyclopedia Universalis*, pp. 434-438.
- LAVADO, PEDRO J. 1988, “Un Museo No Tiene Que Ser Aburrido”, Comunicação do 1º Encontro das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola do Conselho Inter-

- nacional dos Museus*, 24-26 de Maio de 1988, Vila Viçosa.
- LEAL, JOÃO. 1995, "Imagens Contrastadas do Povo" in *Revista Lusitana*, Nova Série, 13-14, pp. 125-144.
- LEON, AURORA. 1990, *El Museo -Teoría, Praxis y Utopia*, Madrid, Ed. Cátedra.
- LYOTARD, JEAN FRANÇOIS. 1986, *O Pós-Moderno*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- MAURE, MARC. 1993, "Nation, Paysan et Musée -La naissance des Musées d'Ethnographie dans les pays scandinaves (1870-1904)" in *Terrain*, nº20 pp. 145-157.
- ORNA, ELISABETH. 1993, "Interaction: Liberation or Exploration" in *Museums Journal*, vol 93, pp. 27-29.
- POMIAN, KRZYSZTOF. 1990, "Musée et Patrimoine" in Jeudy, Henri Pierre (dir.), *Patrimoines en Folie*, Paris, Maison des Sciences de L'Homme.
- RABINOW, PAUL. 1985, "Fantasia dans la Bibliothèque- Les Représentations sont des Faits Sociaux: Modernité et Post-Modernité en Anthropologie" in *Études Rurales*, Janv./Juin.
- RIVIÈRE, GEORGES HENRI. 1993, *La Museología -Curso de museologia/Textos e Testimonios*, Madrid, Akal.
- ROCHA-TRINDADE, MARIA BEATRIZ. 1989, "Le Musée D'Aujourd'Hui: Un Systhème de Communication Multimedia" in *Estudos em Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*, Lisboa: I.N.I.C./C.E.E. pp. 725-734.
- SEIXAS, PAULO CASTRO. 1990, "O Computador como Símbolo -O Sistema Ausente" in *O Professor*, Novembro 1990, Nº 11 (3ª série).  
1996, "A Antropologia Pós-Moderna" in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Vol. 36, pp. 11-27.
- SHELTON, ANTHONY. 1992, "The Recontextualization of Culture in U.K. Museums" in *Anthropology Today*, vol. 8 nº 5.
- TEDLOCK, DENNIS. 1991, "Preguntas Concernientes a la Antropología Dialógica" in Geertz, C. e Clifford, J. et al *El Surgimiento da la Antropología Posmoderna*, 1991, Barcelona: Ed. Gedisa: pp. 275-296.
- THOMAS, LOUIS-VINCENT. 1983, "A Etnologia, Mistificações e Desmistificações" in Chatelet, François (Dir.) *História da Filosofia -A Filosofia das Ciências Sociais de 1800 aos nossos dias*, Lisboa: Publicações D. Quixote.
- TOFFLER, ALVIN 1984, *A Terceira Vaga*, Lisboa: Livros do Brasil.