

A experiência museológica: Conceitos para uma fenomenologia do Museu¹

The museological experience: Concepts for a museum phenomenology

Bruno C. Brulon Soares*

Resumo: Este trabalho investiga a base ontológica da museologia, ou seja, a ‘essência’ de seu objeto, segundo os teóricos mais disseminados do campo. Essa ‘essência’ tem a sua gênese no âmago do indivíduo humano e transparece em suas relações. Considerando algumas das manifestações modernas do *Museu*, bem como o movimento ideológico conhecido como Nova Museologia, torna-se possível perceber que a experiência humana é e sempre foi o legítimo e verdadeiro objeto do Museu. Conceber uma museologia como uma ciência humana com objeto de estudo próprio implica em inseri-la em um quadro epistemológico particular. No quadro destas ciências que estudam elementos do humano – este objeto complexo – e suas relações com o mundo, a museologia descobre no fenômeno Museu, e na experiência museológica que o define como tal, o objeto que lhe faz um campo disciplinar entre as ciências contemporâneas.

Palavras-chave: Museu. Museologia. Experiência. Fenômeno. Ciência.

Abstract: This paper investigates the ontological base of museology, the ‘essence’ of its subject, according to the ideas most disseminated in this field of knowledge. This ‘essence’ has its genesis in the core of human individual and reflects its relationships. Considering a few of the modern manifestations of the *Museum*, as well as the ideological movement known as New Museology, it’s possible to perceive that the human experience is and has always been the legitimized and true object of the Museum. To conceive a museology as a human science with its own subject of study implies inserting it in a particular epistemological framework. In the framework of these sciences that study the elements of the human being – this complex subject – and its relationships with the world, museology finds in the phenomenon Museum, and in the museological experience that defines it as such, the subject that makes it a disciplinary field among the contemporary sciences.

Keywords: Museum. Museology. Experience. Phenomenon. Science.

¹ Este artigo é a versão revisada do texto originalmente publicado, em inglês, no *ICOFOM Study Series (ISS)*, n. 38, em 2009, e foi escrito como uma contribuição para o simpósio do Comitê Internacional de Museologia do ICOM, que teve como tema “*Museology: back to basics*” (“Museologia: de volta às bases”).

* Doutor em Antropologia. **E-mail:** brunobrulon@gmail.com.

“A melhor coisa, porém, naquele museu era que tudo sempre se mantinha exatamente onde estava. Ninguém teria se movido. Você poderia ir lá cem mil vezes, e aquele esquimó estaria ainda acabando de pescar aqueles dois peixes, os pássaros ainda estariam a caminho do sul. [...] A única coisa que estaria diferente seria você.”
(J. D. Salinger – The Catcher in the rye.)

1 Considerações iniciais

Os museus são usados pelas pessoas. Como um serviço social idiossincrático que fornece uma experiência particular, o museu não é apenas um espaço para a contemplação de algo mais. Ele funciona como a experiência de nós mesmos em uma arena humana determinada. O conceito de Museu, construído principalmente no decorrer do século XX, com base nas transformações inerentes a instituições museais desde o final do século XVIII, culminou com as ideias da Nova Museologia bem como com a perspectiva científica sobre o campo, desenvolvida, sobretudo, pelo Comitê Internacional de Museologia do ICOM² (ICOFOM), a partir da década de 1970. Tal perspectiva – à qual aqui nos voltaremos particularmente através do enfoque na produção de teóricos desse comitê – nos leva a compreender uma museologia que tem o humano como objeto e que está sujeita a toda complexidade da vida social. Pensar essa (nova) museologia como uma ciência humana que começa a nascer, é, talvez, a principal consequência trazida pela noção recente do Museu, que aqui buscamos investigar.

Todos os olhares que se apresentam hoje sobre o ser humano – e que se atrevem a chamar-se ‘ciência’, quando ainda estão longe de conhecer a fundo o seu objeto –, como formas de perceber o humano na medida em que ele vive, em que fala, em que produz (FOUCAULT, 2007) e em que experimenta o mundo, se veem em projeto. E, por isso, como constatou Michel Foucault, toda a representação, no contexto dessas ciências, depende impreterivelmente da relação, ou se resumiria à pura apresentação (FOUCAULT, 2007). Não se pode olvidar, porém, como foi evidenciado por Scheiner (2007) no contexto museológico, que se trata aqui de uma epistemologia do impreciso, caracterizada por Abraham Moles (1995), fundada a partir dos chamados conceitos fluidos ou imprecisos (*fuzzy concepts*) - tal como proposto por ZADEH, em 1965 - que, permanecendo perfeitamente operacionais no nível do pensamento e da criação, possuem definições bastante vagas, não sendo útil que sejam precisados abusivamente, pois uma definição demasiado estreita e rígida esvazia o seu valor heurístico. As “ciências do impreciso” tentam saber como o ser pensa imediatamente, sem que tenha recorrido à “força opressora do raciocínio”

² Conselho Internacional de Museus.

(MOLES, 1995, p.113), e, certamente, pagando essa liberdade com o risco permanente do erro. Porém, por outro lado, como é possível ser completamente preciso quando se trata do humano em sua complexidade? O ser humano, afirma Moles, não é um ser racional e a razão não basta para dar conta da totalidade de fatos e atos de nossa vida (MOLES, 1995). Não há, com efeito, um prisma único que dê conta de analisar o humano sem apelar para as fronteiras tênues onde há o encontro de ciências distintas.

Tratar da museologia, portanto, é pisar em solo flutuante, é deslizar sobre gelo prestes a afundar, é mergulhar no turbulento mar das ciências contemporâneas. Campo do saber ainda em constituição, não há como estabelecer seguramente os seus limites. Nesse cenário incerto, é somente em casos muito raros que nos confrontamos com variáveis exatas e de pouca ambiguidade (MOLES, 1995). Situações variáveis, coisas imprecisas, fenômenos vagos, devido a estes objetos incertos, Moles atribui a existência de “ciências do impreciso” que os acompanham.

De acordo com a matriz de pensamento dita ocidental, pensar racionalmente é desviar-se das ideias vagas, dos conceitos fluidos, “abandonando tudo isso a uma família de disciplinas mal separadas ainda da filosofia-mãe que as engendrou” e que se classifica sob o nome impreciso de “ciências humanas” ou “ciências sociais” (MOLES, 1995, p.17). As matrizes de pensamento, paradigmas³ ou pressupostos filosóficos tão rígidos que, ao serem aceitos por uma comunidade científica, fundam o estudo de um campo disciplinar, caracterizam na museologia os chamados novos sólidos⁴, que surgem a partir da dissolução de alguns antigos. Estes são paradigmas ainda em formação, resultados de uma revolução que originou as discussões entre uma comunidade científica recém-nascida, que passa a pensar os seus limites como ciência – e os limites aqui são necessários para que ela possa existir.

Em meio às imprecisões de seu próprio objeto, a museologia vem se legitimando como uma dessas ciências em transição; e de outra forma não poderia ser. Para uma ciência que já entende o humano como *ser* em movimento, o Museu é, com efeito, aquilo que fazemos dele, e, portanto, é em si um ato inacabado. E aqui o pensar sobre as coisas, atos e museus, é muito mais do que possuí-los no desenho das pesadas linhas das definições. Considerada como “móvel do universo” (HEIN, 2000, p. vii), uma coisa é o que quer que entendamos que seja. As coisas são o que

³ É o estudo de Thomas Kuhn, “A estrutura das Revoluções Científicas”, o texto que disseminou o uso do conceito de paradigma nos anos 1970 e 1980, aplicado à história do fazer científico.

⁴ Consideramos aqui a contraposição metafórica, utilizada por Zygmunt Bauman, entre uma modernidade líquida e a criação de ‘novos sólidos’ em detrimento da ‘dissolução’ de outros que já estão em desuso. Ver BAUMAN (2001).

fazemos delas. Por vezes caracterizadas como verbos em vez de substantivos, elas funcionam como nossos reflexos; elas *são* nossos usos, pensamentos, atos e conceitos.

2 Ontologia instável

Segundo a ontologia parmenidiana, tudo aquilo que se apresenta é essencialmente múltiplo. Mas o apresentado é, ao mesmo tempo, essencialmente um. Segundo Leibniz, “o que não é *um* ser não é um *ser*” (apud BADIOU, 1988, p.29, grifos do autor). Mas, se o ser é um, argumenta Badiou, chega-se à conclusão de que o que não é um, ou seja, o múltiplo, não é ou, nos termos de Parmênides, configura-se como um não-ser. Opondo-se a tal afirmativa, Badiou admite que a única fórmula possível, portanto, é a que enuncia que o um *não* é. Mas lembra que este um, que não é, existe somente como operação, não é jamais uma apresentação: o múltiplo, de que a ontologia faz situação, só se compõe de multiplicidades. Sendo assim, não há um. Todo múltiplo é um múltiplo de múltiplos.

O humano e a realidade social no contemporâneo requerem que sejam entendidos em complexidade e subjetividade. Se já é possível considerar que o fundamento ontológico da museologia está intrinsecamente ligado à percepção das diferentes realidades sociais, tem-se que a cada modelo de real, expresso por diferentes sociedades, corresponderá um diferente modelo de Museu (SCHEINER, 1999). Neste sentido, pode-se acrescentar ainda que cada museu será diferente para cada indivíduo que o experimenta. As ciências humanas já constataram que o real está dentro de nós. Ele é fluido e infinito, e em nenhum momento está parado. É múltiplo, pois múltiplo é tudo o que o compõe. É, portanto, contemplando as relações humanas com esse real múltiplo que a museologia passa a se caracterizar como uma ciência humana.

A abordagem filosófica passa a fazer parte do arcabouço teórico da museologia, formulado a partir do final da década de 1970 e início de 1980, pelos teóricos que contribuíram com as primeiras reflexões do ICOFOM, notadamente com o objetivo de conferir, ao corpo de conhecimento (disperso) existente, um caráter científico. Sem dúvida, a necessidade de reconhecimento no seio do sistema universitário influenciou na escolha desses pensadores pela opção mais “científica”, uma vez que o estatuto de pesquisadores lhes era inviável nessa época. Um dos pontos considerados era o fato de a museologia ser muito frequentemente percebida

como um “trabalho prático” no seio do museu, trabalho sobre o qual apenas uma formação prática – aplicada – era contemplada. O esforço de teorização encontra, desde o início dessa reflexão, a dificuldade de se estabelecer um objeto sobre o qual se iria teorizar (MAIRESSE, 2011).

Para Anna Gregorová, que tenta definir a museologia como disciplina independente, seu objeto de estudo é, “ao mesmo tempo um aspecto da existência material do mundo e de suas relações e fenômenos” (GREGOROVÁ, 1981, p. 34). Em relação à definição do objeto ontológico desta ciência, a autora propõe uma definição do Museu como instituição que aplica e realiza a relação específica homem-realidade (GREGOROVÁ, 1981). Considera, portanto, que a missão social dos museus é sua função principal, em cada sociedade. Gregorová parte dessa definição vasta, e ao mesmo tempo relativamente exata, para estabelecer o lugar da museologia em relação com as outras disciplinas científicas. A autora explica que a museologia pertence às ciências humanas ou sociais que têm como objeto a relação do humano com a realidade, de tal forma que sua classificação é estabelecida também a partir dessa relação concreta, e ao mesmo tempo *específica*, com a realidade. A natureza múltipla dessas interações deve ser analisada por um instante.

2.1 Origem

As revoluções, como lembra Hannah Arendt (1990), são os únicos eventos políticos que nos confrontam, direta e inevitavelmente, com o problema do começo. Revoluções não são meras mudanças, elas sempre envolvem a ‘revisão’ da ‘essência’ do objeto que estará sendo revisto ou repensado a partir de novos conceitos e visões. O começo é o todo, que retornou a si mesmo de sua sucessão no tempo e de sua extensão no espaço. O mudar é uma mediação entre a origem e o porvir. É por essa razão que pode ser difícil pensar sobre as cambiantes formas do Museu atual sem que se compreenda a ‘origem’ que lhe é mais comumente atribuída.

Tem-se notícia de que a gênese do Museu encontra-se na Grécia, no templo das musas. No entanto, antes mesmo da existência do templo, as musas já eram celebradas na Grécia antiga, como se pode constatar em alguns momentos da história grega. Os historiadores gregos Pausânias e Estrabão situam o nascimento do culto das musas em Pieria, no interior da Tessália e da Macedônia, onde eram honradas sob a forma primitiva de ninfas das montanhas (SCHAER, 2007). Mairesse lembra que no século IV a.C., em Crotona, lugar onde nasce o pitagorismo, o museu era o espaço

onde “se degustava o banquete cotidiano das disciplinas da filosofia” (MAIRESSE (2007, p. 23). Foi inspirado nos pitagoristas que Platão fundou sua Academia. O culto das musas era perpetuado entre os peripatéticos, e assim o foi até aproximadamente 319-316 a.C. Mairesse afirma, ainda, que para Platão a verdadeira origem do ensinamento provinha do Museu (MAIRESSE, 2007). De acordo a documentação disponível, foi da palavra grega **μουσείον** – *museion* – que se originou o termo museu (GOB & DROUGUET, 2006). Ela designa “lugar sagrado dedicado às musas”, companheiras de Apolo, protetoras das artes, sendo, ou não, este lugar um templo no sentido clássico. É a partir da influência grega que é criado o *Mouseion* de Alexandria, em cerca de 306 a.C., instituído por Ptolomeu Sôter, rei do Egito. Este complexo, entretanto, não consistia num museu no sentido moderno da palavra. Mas o termo, entre as variações semânticas que apresentou nos 1500 anos que se seguiram, aparece no século XV, na sua forma latina (*museum*) e italiana (*museo*) para se referir a coleções (GOB & DROUGUET, 2006). Desde então, na história, desenvolveu-se o modelo clássico de museu, que hoje é representativo da cultura europeia.

Atuando no limiar entre fantasia e verdade, ilusão e realidade, o Museu em sua origem se caracteriza por uma face dual. Scheiner chama a atenção para o caráter deambulatório do Museu (SCHEINER, 1999). Caráter este que dá a ele a poderosa capacidade de atuar na relação, invadindo a alma humana e desvelando a realidade que pertence a cada indivíduo, a cada coletividade, e, ao mesmo tempo dando asas a todas as fantasias e ilusões, permitindo-nos um mergulho profundo para dentro de nossa própria humanidade, para além do espaço e do tempo.

2.2 Encantamento

O museu, em seu conceito clássico, forjado pelo pensamento europeu moderno, no final do século XVIII, tem que responder, pela primeira vez, a questões sociais. A abertura do Louvre, em 1793, traz uma mudança radical na concepção de público, ao abrir as portas para a entrada das massas populares no antigo palácio real (MAIRESSE, 2005). Desde então, os 125 anos que se seguem à abertura do Louvre representam, na Europa, o período de uma criação explosiva de novos museus, inclusive o aparecimento de novos modelos conceituais que se diferenciam do museu tradicional ortodoxo (tal como definido por SCHEINER, 1998). A primeira grande mudança foi de ordem espacial. A ideia de se criar, num parque ao ar livre, um tipo especial de museu, foi proposta pela primeira vez, ainda em 1790, pelo cientista suíço Charles de Bonstetten. Mas é somente a partir do final do século XIX que os museus a

céu aberto passam a ser criados na Escandinávia. Artur Hazelius, sueco dedicado ao trabalho com museus, cria, em 1872, o primeiro *Folk Museum* da Europa, o *Nordiska Museet*, em Estocolmo (CLAIR, 1976). Desde o início, Hazelius planejou o museu como um parque popular, que atrairia o público geral numa escala jamais alcançada pelos museus tradicionais. A visita ao museu a céu aberto adquire importância, na medida em que combina a experiência educacional com a recreativa: ali o público podia adicionar à visita um passeio ao ar livre nos bosques que o permeavam.

O que se percebe, a partir de então, é que cada vez mais, nos museus dos últimos dois séculos, a coleção, como principal objeto, dá lugar às experiências humanas no espaço musealizado e, logo, passa-se a valorizar mais as interações humanas com os objetos e os meios do que os objetos em si mesmos. É, portanto, nesses novos modelos que irá se expressar a mudança de sentido pela qual passa o Museu que, antes, era orientado para o objeto e agora se volta para a sociedade, caracterizando o que alguns chamaram de “museu social” (SCHEINER, 1999). Não demoraria para que mais alguns passos fossem dados e se chegasse a modelos mais ousados, como o do ‘ecomuseu’. Segundo Jean Clair (CLAIR, 19763), o ecomuseu prolonga e reforça as diversas formas de atividade museológica, acrescentando-lhes uma abertura original nunca vista antes. O museu se manifesta na própria comunidade, que passa a ser ela mesma o Museu manifestado através das relações que esta estabelece com o real, preservando a memória, os valores e as experiências de forma integral e democrática. Contemplando as ditas ‘novas’ ideias, surge uma Nova Museologia, como um fenômeno histórico que se formou objetivamente. Ela é a expressão da mudança prática no papel social do museu, sendo também uma estruturação de valores – sustentada, notadamente, pelo Movimento Internacional para uma Nova Museologia, o MINOM⁵. Para Maure (1995), a Nova Museologia é a expressão de uma ideologia específica, instaurada como paradigma dos anos 1980 e definida, pela maioria dos seus adeptos, como uma “museologia de ação”. O novo Museu proposto se coloca como um fenômeno social, ampliando a sua ação que não se restringe mais à esfera da preservação da cultura, e se tornando, igualmente, gerador de conhecimento (SCHEINER, 2000); comprometido com o desenvolvimento social, ele ganha a forma e a face de seus usuários. Até o presente, tais ideias acerca

⁵ Em 1983, um grupo de teóricos do ICOM, reunidos em Londres durante a Conferência Geral do ICOM, faz um pronunciamento público que já previa a organização de um movimento que partia de membros daquele Comitê. Em 1984, a Declaração de Quebec dá força às novas ideias, criando o Movimento Internacional para uma Nova Museologia. Em 1985, no II Atelier da Nova Museologia, em Lisboa, o Movimento seria oficializado. Tomando por princípios básicos aqueles traçados anteriormente em Quebec, e tendo como premissa a ideia do *Museu Integral* proposta na Mesa Redonda de Santiago, o MINOM torna ainda mais evidente o processo de transição que já vinha, de fato, acontecendo nos museus, e traz para a cena da Museologia internacional o que foi chamado de uma ‘Museologia social’; ou seja, a transição para um Museu mais aberto às sociedades humanas e às relações com o real (BRULON SOARES, 2008).

do museu na contemporaneidade ainda colocam questões quanto a como os teóricos do campo podem defini-lo como o objeto de uma ciência. No seio do ICOFOM, a produção de reflexões sistemáticas sobre este objeto e seus desdobramentos sociais vem sendo a via mais produtiva encontrada para pensar o Museu, sem a necessidade de uma definição normativa, na forma que é preferida pelo ICOM.

2.3 Desmistificação

Não se pode deixar de mencionar, entretanto, que as transformações que caracterizaram, no final do século XX, o objeto da museologia tiveram outros antecedentes históricos. O processo que levou à formação de uma ideologia do Museu e do pensamento museológico já se desenvolvia desde o final do século XIX, e este teve o seu reconhecimento pleno apenas cem anos depois com a Nova Museologia e o entendimento, no ICOFOM, do Museu como um fenômeno social. Há aí uma mudança de atitude que faz com que os museus deixem de olhar apenas para dentro de suas coleções e passem a ver o que está do lado de fora: as pessoas. No entanto, esta nova postura do Museu se viu em experiências práticas diversas, que nem sempre são lembradas na historiografia do seu desenvolvimento.

Embora já existissem antes e tenham se desenvolvido principalmente na Europa, no decorrer do século XIX, é em meados do século XX, no pós-guerra, que ganham importância os museus locais em todo o mundo. O papel social dos museus se define partindo do propósito de reerguer as sociedades devastadas pela guerra⁶. Neste momento, destacam-se não apenas os grandes museus das metrópoles, mas todos os pequenos museus voltados para comunidades menores e dedicados à preservação do patrimônio de um território limitado. Diversos e complexos, estes museus sofriam com a falta de recursos e estavam sujeitos a problemas – comuns hoje nos ecomuseus – tais como recorrentes disputas de poder e o controle por parte das autoridades locais. É, por outro lado, como uma evolução dos museus tradicionais nos Estados Unidos, que se desenvolvem nos guetos os *neighborhood museums* – ‘museus de vizinhança’ –, cujas funções tradicionais passam a estar voltadas para a vida das pessoas da vizinhança, de forma que expliquem quem elas são, de onde vêm, o que conquistaram, quais são seus valores e suas necessidades (KINARD & NIGHBERT, 1972). A apresentação da história, num museu de vizinhança, deve ser

⁶ É neste período que são criados a UNESCO e o ICOM. Em 1947, na Segunda Conferência Geral da UNESCO, no México, afirma-se que todos os tipos de museus podem exercer grande influência na vida social. É no período pós-guerra na Europa que se funda uma perspectiva da função social que seria reafirmada e ganharia força na América Latina a partir da década de 1970.

inovadora e relevante, para ajudar aos moradores a encontrar seu lugar nela. O museu se colocará como centro da vida daquele espaço delimitado e deve se fazer consciente de todos os seus aspectos.

É também nos Estados Unidos que surgem os primeiros *Children's Museums*, que se desenvolveram durante todo o século XX. Os museus para crianças não estão voltados prioritariamente à preservação de coleções materiais – quando as possuem – ; seu objetivo é o de evocar alguns tipos de experiências com o público jovem (HEIN, 2000). Eles constituem um lúdico espaço de ensaio com o propósito de introduzir as crianças à cultura a qual estão destinadas, e cultivar nelas a visita ao museu como hábito cultural. Nunca houve dúvida, para estes museus, que a sua função era a de ensinar, dando subsídios para a passagem das crianças à vida adulta. Como outros museus, eles tiveram que ajustar sua expectativa de um público de ‘observadores’ para um de ‘atores’ (HEIN, 2000), e para atrair o público infantil o museu precisou se reinventar, aprender uma nova linguagem para poder ensinar.

O ‘experimental’ (em seu sentido amplo e ilimitado) supera o ‘contemplar’ – que até então vinha sendo percebido como a única experiência possível – no novo museu que nasce a partir das novas formas que se apresentam, principalmente ao longo do século XX. E é o nascimento dos museus exploratórios que coroa essa *(r)evolução*. Embora alguns museus de ciência e tecnologia⁷, além de alguns dos *Children's Museums*, já utilizassem o recurso das exposições interativas e as técnicas de demonstração, estes eram mais simplistas e mais estruturais do que experimentais, e estavam centrados na indústria e na tecnologia, em vez de priorizarem o ensino das ciências. É com o *Exploratorium* de São Francisco, criado pelo físico e educador Frank Oppenheimer, em 1969, que surge verdadeiramente uma nova forma de ensinar as ciências e, acompanhando-a, uma nova maneira de conceber o Museu. Em vez de tentar apresentar todos os aspectos da ciência e da tecnologia com recursos limitados, Oppenheimer traça o curso do *Exploratorium* priorizando a Física, as percepções humanas e as ciências como arte, num ambiente que promove o aprendizado de forma lúdica (DANILOV, 1989). A base filosófica do museu criado por ele é a descoberta. Em vez de simplesmente exibir materiais, o museu dá ao usuário a oportunidade de reagir a eles, explorá-los e manipulá-los. Quando percepção e arte são combinadas, o resultado é uma experiência libertadora. As vitrines praticamente inexistem no *Exploratorium*, não há guardas ou sinais de “não tocar”. Os usuários participam da construção da experiência: interação de variadas formas, manuseiam,

⁷ Entre eles, o *Museum of Science and Industry* em Chicago, o *Franklin Institute Science Museum* na Filadélfia, e o *California Museum of Science and Industry* em Los Angeles (DANILOV, 1989).

escutam, veem, escolhem que caminho percorrer. O atelier do museu encontra-se em espaço aberto para que o desenvolvimento dos protótipos esteja à vista de todos. Não há segredos guardados, a não ser aqueles que o visitante irá descobrir dentro de si mesmo, com a sua percepção do real, a partir das experiências propostas pelo museu.

Pouco a pouco, as novas experiências na museologia passam a ter, como característica, a forma pela qual as instituições se relacionam com a população a qual o museu é destinado. Pode-se dizer que, nessas instituições contemporâneas, o antigo "coração" do museu – a coleção – foi colocado na periferia do sistema para ser substituído pelo humano. Admite-se, pois, que o seu novo e verdadeiro coração passam a ser as *experiências* humanas do real e as dinâmicas que daí resultam.

3 O fenômeno instaurado

Foi, sobretudo na Europa central, que certos acadêmicos começaram a privilegiar uma visão mais ampla e mais teórica da museologia. Nos anos de 1980, com a primeira publicação que pretendia discutir a museologia de forma aberta e democrática, para criar um fórum mundial de debate no campo que se inaugurava como tal, Vиноš Sofka e Jan Jelínek foram os primeiros a levantar abertamente a questão: “museologia, ciência ou apenas trabalho prático do Museu?”⁸ E foi na tentativa de responder a tal pergunta que se formou, a partir de então, talvez a mais relevante discussão travada no seio do ICOFOM até o presente. A partir, nesse momento, das ideias estabelecidas por Gregorová – aqui já citadas – é Stránský quem afirma, rompendo com o paradigma do museu-instituição⁹, uma vez que amplia o objeto de estudo da museologia, que o Museu é possuidor de um caráter fenomênico e que “museologia”, “museografia”, “teoria dos museus”, “museístico”, são termos que reportam ao *fenômeno museu* (STRÁNSKÝ, 1980). Ele lembra que a teoria em si não é ciência, e que a museologia ainda chega à contemporaneidade tendo que lutar por um espaço entre as ciências. Podemos dizer que, de acordo com o pensamento de Stránský, o objeto da museologia não podia mais ser o museu, como ele vinha sendo entendido até aquele momento, mas a “*musealidade*”, termo que seria discutido – pelos autores que seguiriam essa linha de pensamento (ver SCHEINER, 1999, 2000; MAROEVIĆ, 1997) – como o produto de uma relação específica do humano com a

⁸ Ver MUWOP, 1980.

⁹ Este, por sua vez, paradigma ainda em formação entre os pensadores da museologia na época, sendo negado por uns e afirmado por outros ao defenderem uma visão do ‘museu’ especificamente ligada ao modelo ocidental de espaço físico para guardar coleções de objetos materiais.

realidade, de natureza imaterial, contida apenas nesta relação, específica, pois ela depende de uma ideia de museu até então inédita.

Não é que a museologia não possa se fixar nos museus, mas não pode ter como foco as suas coleções. O próprio ato de manusear objetos, nos museus, abrange muito mais do que apenas o trabalho prático. Para Stránský, o fenômeno Museu, considerando os processos de formação da cultura humana, tem, atualmente, o seu lugar na sociedade e também sua missão específica. O termo “museologia” concerne à esfera da atividade de conhecimento específico, orientado em direção ao fenômeno Museu. O autor lembra que é preciso se dar conta de que o museu não é mais do que uma forma histórica de objetivação da relação do ser humano com a realidade. Este não constitui uma estrutura única, mas continuará a sofrer modificações e no futuro, quem sabe, terá a sua definição completamente transformada (STRÁNSKÝ, 1981). É fato que essas discussões iniciais, no âmbito da recém-criada teoria museológica, inauguravam o que hoje podemos perceber desabrochar como uma *fenomenologia do Museu*.

3.1 A semente de Brno

A partir das primeiras publicações desenvolvidas pelo ICOFOM, no início dos anos de 1980, é plantada a semente de uma teoria museológica de base essencialmente filosófica; e a comunidade museológica internacional se depara, pela primeira vez, com uma forma específica de pensar o Museu e a museologia, em grande parte expressa pelos pensadores do Leste europeu. Muito se criticou a terminologia utilizada nestes primeiros trabalhos, devido à utilização de termos até então desconhecidos para a maioria dos teóricos de outras regiões (BURCAW, 1981 apud CERÁVOLO, 2004). Segundo Cerávolo, a utilização, do que ela denomina de um “léxico de Brno” (CERÁVOLO, 2004, p.124), não permite a total compreensão dos temas para aqueles que a este desconhecem. Termos como ‘musealidade’, ‘museístico’, ‘musealium’, entre outros, não eram utilizados no Ocidente, e não apresentavam correlatos na língua inglesa. Acusados de tratar de uma teoria filosófica do Museu ministrada apenas na Universidade de J. E. Purkyne (CERÁVOLO, 2004), em Brno, estes teóricos de fato se referiam às mudanças que se davam nos museus em todo o mundo, e estabeleciam grande parte do que viria a ser, nas próximas décadas, a teoria museológica desenvolvida pelo ICOFOM. A partir, principalmente das ideias de pensadores como Stránský, o Museu passa a ser estudado por grande parte dos teóricos como um fenômeno social dinâmico, o que daria possibilidade à museologia de se tornar uma ciência humana.

Pensar uma fenomenologia do Museu significa pensá-lo em movimento, num constante processo de atualização de si mesmo, pois é assim que se comportam os fenômenos. Este é um processo que acompanha a transformação do próprio ser humano, já que é a ele que o Museu diz respeito. Segundo a fenomenologia de Hegel, o movimento de que falamos não é outra coisa senão um movimento de percepção, no qual ambos os lados – percebente e percebido – “são, ao mesmo tempo, um só e indistinto” (HEGEL, 2007, p. 111). O fenômeno¹⁰, portanto, totalidade do aparecer, é a mudança mesma, ou tem a mudança como essência, e acaba funcionando quase como espelho, no qual percebido e percebente se veem refletidos um no outro, no mundo suprassensível.

3.2 A experiência museológica

Os fenômenos constituem o real como o experimentamos, ao contrário de como ele existe independente de nossas experiências (as *coisas-em-si*). Desta forma, buscamos na fenomenologia a compreensão do próprio processo das experiências humanas, ou seja, da relação humano-realidade que, no Museu, se dá através do que chamarei de *experiência museológica*¹¹.

Em Hegel, a experiência é o movimento dialético que a consciência exercita em si mesma, “tanto em seu saber como em seu objeto, enquanto dele surge o novo objeto verdadeiro para a consciência” (HEGEL, 2007, p. 80). Nesse processo, a partir do verdadeiro, fica determinado para a consciência como é que o seu perceber está constituído, ou seja, não se trata de um puro apreender simples, “mas em ser seu *apreender* ao mesmo tempo *refletido em si a partir do verdadeiro*” (HEGEL, 2007, p. 100, grifos do autor). Em outras palavras, a percepção do real pelo indivíduo humano implica a percepção de si mesmo, inserido nesse real percebido. Essa relação, que constitui a experiência, é determinada pelo próprio agente que experimenta. Quando usamos um museu, portanto, estamos usando a nós mesmos no Museu que nos envolve e com o qual nos relacionamos.

¹⁰ Aqui entendido, a partir da perspectiva filosófica, já explicitada anteriormente.

¹¹ Utilizo aqui o termo experiência museológica já que este, em sua aplicabilidade, prevê a existência de uma museologia como ciência humana e social, notadamente voltada para uma experiência do museu inerente aos indivíduos bem como a todo grupo humano – e, portanto, não deixa de ser uma *experiência museal*, podendo tal variação do termo também ser utilizada. A experiência museológica é a experiência museal na fundamentação deste campo do conhecimento no qual ambos os conceitos (considerando esta pequena variação semântica) atuam. Ao privilegiar a primeira utilização do termo, enfatizo o seu caráter gnosiológico.

A experiência museológica está intrinsecamente presente no indivíduo e é definida por um conjunto de subjetividades que caracteriza essa relação específica do humano com o real. Não se trata, porém, da noção de “fato museológico” desenvolvida por Waldisa Rússio (RÚSSIO, 1981), pois este, derivado do fato social pensado na sociologia por Durkheim¹² e Mauss, previa o museu apenas como espaço institucionalizado, e a relação se limitava ao cenário físico da instituição. Aqui, a “instituição” não está em oposição ao “fenômeno museu”, já que, como Rússio chamava a atenção, aquilo que caracteriza um museu é a *intenção* de sua criação e o *reconhecimento público*; o que o torna, conseqüentemente, uma *instituição* (RÚSSIO, 1981). Portanto, a instituição é, ela mesma, uma das manifestações possíveis do Museu como pensado por autores como Stránský, ou, mais recentemente, por Scheiner – todas elas produtoras de experiências museológicas com amplitudes distintas.

Todavia, se o conceito de fato social – e o de fato museológico que o sucedeu – implica algo absolutamente coletivo que se dá no seio da sociedade, podendo até mesmo se opor às vontades individuais, a experiência museológica diz respeito a algo de natureza diferenciada, a uma relação totalmente espontânea que se inicia no indivíduo humano e, somente a partir de então, pode passar a constituir estruturas coletivas. E se quisermos relacioná-la com algum conceito da sociologia, talvez o mais adequado fosse aquele, desenvolvido por Bourdieu (1980), do *habitus*, como um “sistema de dispositivos duráveis”, “estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes”. Produto da história, o *habitus* se constitui como um conjunto de práticas que se dão individual e coletivamente (BOURDIEU, 1980). Ou seja, como afirma o próprio Bourdieu, o *habitus* garante a existência de experiências passadas que foram depositadas na forma de esquemas de percepção, de pensamento e de ação, que irão assegurar uma constante através do tempo.

¹² O fato social, como define Émile Durkheim (1894), se refere a todos os fenômenos que se passam no interior da sociedade; é um sentimento coletivo que não exprime apenas aquilo que existe de comum entre todos os sentimentos individuais, mas é uma outra coisa, uma resultante da vida comum, um produto das ações e reações que se dão entre as consciências individuais, “é uma vertente de energia especial que se deve precisamente à sua origem coletiva”. Segundo ele, “se todos os corações vibram em uni som”, não significa uma concordância espontânea entre indivíduos, mas a manifestação de um fato social. E, por isso, muitas vezes o fato social pode existir mesmo que contrário à vontade de alguns ou de grande parte dos indivíduos na sociedade.

Produtora de musealidade, a experiência museológica tem como base o conceito, originário das teorias do inconsciente¹³ e da ideia de um fluxo mental formado durante a existência do indivíduo, de ‘museu interior’¹⁴, que seria considerado o subsidiário de todos os outros museus criados. Nada disso é metafísico. Desde o Iluminismo, e a proposta de superação da antiga cultura da curiosidade no museu, substituindo-a pela experiência do mundo, sob sua forma organizada (SCHAER, 2007), e, mais tarde, com os museus exploratórios, os museus a céu aberto e, finalmente, os ecomuseus, comprovou-se que o Museu está comprometido e envolvido com a experiência. Ele não faz referência às experiências resultantes das relações humanas com o real, pois ele é a experiência em sua essência (pois aqui consideramos Museu aquilo que *fazemos* dele) – ou não seria um fenômeno. Não são os aparatos interativos que fazem do Museu uma experiência humana, um fenômeno; estes apenas evidenciaram o que já existia. Pois a experiência sempre esteve ali, fosse ela semiótica, filosófica, contemplativa, científica ou inconsciente. Esta é inerente ao humano desde muito antes do *Mouseion*, das musas e do templo (SCHEINER, 1998). O que sempre esteve no centro de qualquer concepção do Museu é a relação, como defende Scheiner (1998), a partir de Stránský e Gregorová. Relação entre o humano e as coisas do mundo; entre ele e seus semelhantes; entre ele e seu inconsciente, no diálogo mais profundo que o Museu pode promover.

Experiências, diferentemente de coisas, não são colecionáveis, são transitórias e elusivas, estritamente localizadas, não no tempo ou no espaço, mas no indivíduo humano somente. A realidade experimental é fenomenologicamente divorciada de suas causas e consequências (HEIN, 2000). A experiência está no aqui e no agora. A visita ao museu nos catapulta em pensamento para novos mundos, oferecendo formas alternativas de pensar e sentir (HEIN, 2000). Para a autora, os museus seriam, assim, avenidas que nos conduzem para fora de nós mesmos, mas, ao mesmo tempo, nos levam a mergulhar para dentro de nossa mais íntima realidade. Assim, podendo ser pensados como plataformas ou pontes, os museus atuam poderosamente nas subjetividades, permitindo o diálogo entre as diferenças, tornando possível o confronto entre diferentes visões de mundo. É evidente que a subjetividade, como base de toda experiência, deve ocupar um lugar proeminente na experiência museal. A capacidade do Museu de produzir experiência – em vez de confirmar a realidade – é celebrada como sua *raison d'être*. E para verdadeiramente ser entendido, passa a ser necessário o conhecimento de seus usuários, mais do que de seu conteúdo.

¹³ Ver JUNG, 2007.

¹⁴ Modelo conceitual de museu com base na psicanálise freudiana. Museu que guarda todas as lembranças, vivências e os elementos inconscientes de cada indivíduo. O museu interior atua tanto no que se refere à psique pessoal quanto à coletiva, ou seja, também se dá na relação indivíduo-sociedade (SCHEINER, 1998).

A pergunta que se coloca, portanto, é o que fazer, então, com os objetos? Qual o papel que eles têm? A luta por objetivar o real sempre esteve presente no museu, que agora descobre um real múltiplo, impossível de ser objetivado na sua totalidade. Uma vez que a experiência é individual e o sujeito é tudo o que resta para o Museu se preocupar, os objetos são importantes suportes na constituição da experiência museológica; no entanto agora, ao invés de buscarmos uma singularidade no real, eles aderem à promoção de uma pluralidade multivalente. Não se trata de uma mudança revolucionária no papel do objeto, foram eles que sempre detiveram tudo o de mais subjetivo que os museus tradicionais do passado tinham para oferecer. A mudança atual diz respeito a uma nova percepção dos objetos pelos museus, que agora os utilizam com o propósito claro de promover a experiência subjetiva. Desta mudança resulta, como explica Hein, “uma nova atitude museológica, mais propícia a gerar perguntas do que respostas”, confrontando-se, por isso, com desafios metafísicos – “o que é o objeto?” – e com questões epistemológicas – “o que é a verdade?” (HEIN, 2000, p. 6). Chega-se, pois, de uma ontologia a uma fenomenologia do Museu, no momento em que o foco passa das coisas para as experiências.

Caracterizando-se também como uma experiência estética – considerando que uma vez que o objeto é retirado ou destacado de seu meio real ele é necessariamente estetizado –, a experiência museológica evidencia que o que era o fardo do conhecimento para o usuário de museus, se traduz apenas por uma necessidade inerente a ele, de tornar o mundo inteligível aos sentidos. A ‘coisa real’ que pode ser encontrada ali, é a experiência museológica em todas as suas possíveis formas, e esta é o que os museus podem oferecer de mais autêntico.

Nasce um Novo Museu, que é novo por ter superado grande parte dos paradigmas que o mantinham como estabelecimento restritivo e elitista no passado. A experiência específica, por ele promovida, que liga humano e real de maneira única, nunca precisou da instituição museu – como a consagramos na modernidade – para existir. A revolução conceitual está na percepção do que o museu é e pode ser, tendo em vista a experiência museal como aquela relação específica antes mencionada pelos primeiros teóricos da museologia. E para que esta nova percepção se desse, o olhar institucional precisou se voltar não para fora, mas para dentro, e para aquele que sempre forneceu ao museu suas bases e fundamentos, o próprio indivíduo humano, que escapa a modelos, mas oferece ao olhar e à percepção formas transitórias de existir; que é produto da cultura, assim como esta é produzida por ele; que ao invés de reagir a coleções e objetos, tem a capacidade inerente de experimentar fenômenos.

4 Em terra firme

*Musée: y a t-il des limites ?*¹⁵ É a pergunta que se fizeram os teóricos da museologia mundial na Conferência Geral do ICOM, em Québec, em 1992. Existem limites para o Museu? É preciso fazer essa pergunta para poder compreender o que levou o Museu e a museologia a se transformarem, ao longo dos anos, tomando novas formas e produzindo novos conceitos e abordagens. O desafio maior para os teóricos consiste justamente na falta de limites, essa instabilidade que qualquer um que se debruce sobre o turbulento campo da museologia irá enfrentar. O mergulho, inevitavelmente caótico, permeia todos os sentidos e nos leva em direção ao inexplorado; pode parecer escuro lá embaixo, onde a terra firme é completamente distante, mas as descobertas serão surpreendentemente palpáveis.

Referências

- ARENDDT, Hannah. **Da revolução**. São Paulo: Ática, 1990.
- BADIOU, Alain. **O ser e o evento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **Le sens pratique**. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- BRULON SOARES, Bruno C. **Quando o Museu abre portas e janelas**. O reencontro com o humano no Museu contemporâneo, 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008.
- CERÁVOLO, Suely Moraes. **Da palavra ao termo** – um caminho para compreender a museologia. 2004. Tese (Doutorado em Biblioteconomia e Documentação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2004.
- CLAIR, Jean. As origens da noção de ecomuseu. **CRACAP Informations**, n. 2-3, p. 2-4, 1976.
- DANILOV, Victor J. The Exploratorium of San Francisco twenty years later. *Museum*. **Museum at forty**, n. 163, v. XLI, n. 3, 1989.
- DAVALLON, Jean; GRANDMONT, Gerald e SCHIELLE, Bernard. **L'environnement entre au Musée**. Collection Muséologies. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992.
- DURKHEIM, Émile. **Les règles de la méthode sociologique**. Chicoutimi: Université du Québec, 1894.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GREGOROVÁ, Anna. [During the recent years of my work with the Slovak National Museum...]. **MUWOP** - Museological Working Papers/DOTRAM. *Museology - Science or just practical museum work?*, v. 1, p. 19-21, 1980.
- GOB, André; DROUGUET, Noémie. **La muséologie**. Histoire, développements, enjeux actuels. Paris : Armand Colin, 2006.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- HEIN, Hilde S. **The museum in transition**. A philosophical perspective. Washington: Smithsonian Books, 2000.

¹⁵ Existem limites para o Museu? (PORTES, 1992 - tradução nossa)

KINARD, John R.; NIGHBERT, Esther. The Anacostia Neighborhood Museum, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Museum, v. XXIV, n. 2, 1972.

MAIRESSE, François. La Notation de Public. In: VIEREGG, Hildegard K. (Org.). **Symposium Museology and Audience** – Museología y El Público de Museos. Munich: ICOM, 2005. p. 7-25. (Annual Conference of the International Committee for Museology/ICOFOM, 27. Calgary/Canada, June/July 2005. ICOFOM Study Series, n. 35, 2005)

_____. Thesaurus. In: MAIRESSE, François; MARANDA, Lynn; DAVIES, Ann (Dir.). **Defining the museum**. ICOM: International Committee for Museology – ICOFOM. Morlanwelz: Paris: Harmattan, 2007.

_____. Musée. In: DESVALLÉES, André ; MAIRESSE, François (Dir). **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris : Armand Colin, 2011. p. 271-320.

MAROEVIĆ, Ivo. The role of museality in the preservation of memory. In: ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY/ICOFOM, 19 -. Symposium Museology and Memory. **ICOFOM Study Series, ISS 27**, 1997.

MAURE, Marc. A Nova Museologia: o que é? In: **ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY/ICOFOM**, 17 - Symposium Museum and Community II. Stavanger, Noruega, jul. 1995.

MOLES, Abraham A. **As ciências do impreciso**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

MUWOP - Museological Working Papers/DOTRAM. Documents de Travail en Muséologie. Museology – Science or just practical museum work? Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of National Antiquities, v. 1, 1980.

PORTES, Elisabeth des. Préface. In: DAVALLON, Jean; GRANDMONT, Gerald e SCHIELLE, Bernard. **L'environnement entre au Musée**. Collection Muséologies. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992. p. 9.

RÚSSIO, Waldisa. [This text is a resumé of a short seminary...]. **MUWOP** - Museological Working Papers/DOTRAM - Interdisciplinarity in Museology, v. 2, p. 56-57, 1981.

SALINGER, J. D. **The catcher in the rye**. Boston: Little, Brown Books, 1991.

SCHAER, Roland. **L'invention des musées**. Paris: Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2007.

SCHEINER, T. C. **Apolo e Dionísio no templo das musas**. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. 1998. Dissertação (Mestrado em comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 1998.

_____. As bases ontológicas do Museu e da Museologia. In: **SIMPÓSIO MUSEOLOGIA, FILOSOFIA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA E CARIBE**. ICOFOM LAM, Coro, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p.133-143, 1999.

_____. Muséologie et philosophie du changement. In: **ICOM STUDY SERIES**, Paris, n. 8, 2000.

_____. Museum and museology – definitions in process. In: MAIRESSE, François; MARANDA, Lynn; DAVIES, Ann (Dir.). **Defining the museum**. ICOM: International Committee for Museology – ICOFOM. Morlanwelz, Belgique. Paris: Harmattan, 2007.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. [On the initiative of the representatives of ICOM...]. **MUWOP** - Museological Working Papers/DOTRAM, Museology – Science or just practical museum work?, v. 1, p. 42-44, 1980.

_____. [Questions are gates leading to the truth]. **MUWOP** - Museological Working Papers/DOTRAM - Interdisciplinarity in Museology, v. 2, p, 19-21,1981.

Recebido em 21.06.2102

Aceito em 26.03.2013