

Comunicação Oral

## O INTELLECTUAL MUSEU ÀS VOLTAS COM SEUS OXIMOROS

Luiz C. Borges - MAST

### Resumo

Trataremos o museu na categoria gramsciana de intelectual e, com isso, procuraremos analisar sua função/atuação na sociedade a partir dessa posição. Definir o museu como intelectual significa igualmente evidenciar a seu ser social como um aparelho ideológico da sociedade, cuja missão é essencialmente participar do processo formativo-educativo. A partir da perspectiva teórico-metodológica da análise de discurso, o intelectual museu é examinado em suas relações internas (por exemplo, o papel da exposição) e externas (por exemplo, ser agente catalisador de desenvolvimento). Finalmente, procuraremos responder se, em seu papel de intelectual, o museu é também um meio para alcançar a autonomia.

**Palavras-chave:** Museu. Intelectual. Ideologia. Sociedade. Autonomia.

### Abstract

We deal with the museum as an intellectual, according to the gramscian category, and, in doing so, we will analyze its function/action in society accordingly to that position. To define the museum as an intellectual also means to depict its social being as an ideological apparatus of the society, whose prior mission is to be part of the formative-educative process. Since the theoretical-methodological perspective of the discourse analysis, the intellectual museum is examined in its internal relations (i.e. the role of exhibitions) and external (i.e. to be a catalyst agent for the development). Finally, we will try to answer if, in its role of intellectual, the museum is also a means to reach autonomy.

**Keywords:** Museum. Intellectual. Ideology. Society. Autonomy.

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho responde, de maneira parcial e ainda pouco satisfatória, a uma série de desafios teóricos dos quais vêm resultando algumas reflexões sobre esse objeto singular, o museu<sup>1</sup>, e as quais são motivadas por dois propósitos fundamentais. De uma parte, procurar compreender – qual seja, dar conta e razão, a partir dos marcos filosófico-políticos e teórico-metodológicos aos quais me filio – o museu, seu funcionamento e singularidades (suas relações intrínsecas e intrincadas com as sociedades nas quais atua), enquanto um dentre os muitos

---

<sup>1</sup> O uso de termos como cidade, museu, sujeito, no singular não significa tomar esses termos como entidades únicas e bem definidas, mas, sim, como um recurso teórico para tratar de questões que abrangem um conjunto amplo, diversificado e complexo de fenômenos sociais, históricos e culturais.

aparelhos ideológicos de sociedade (AIS). De outra, compreender a dinâmica específica de um campo intelectual, técnico-político e disciplinar, nos marcos instituintes e regulatórios do capitalismo, entendido como determinante, tanto das condições materiais de existência, quanto do imaginário social e, por conseguinte, das relações sociais, em potência e em ato; bem como suas relações tensas e desiguais com o arquivo e, por extensão, com o patrimônio.

A proposição fundamental, e que sustenta o que se seguirá, toma o museu como um intelectual (sujeito) coletivo, de acordo com a concepção e terminologia de Gramsci (2000). Esta proposição leva em conta, de um lado, o campo teórico-metodológico da Análise de Discurso (AD) e, em consequência, do materialismo histórico, que embasam tanto esse ponto de partida quanto a reflexão subsequente. E, de outro, o *logos*, *tekné* e *práxis* do museu, tal como se realizam na estrutura histórica ainda hoje dominante.

Temos de considerar, inicialmente, que todo modo de produção hegemônico é também um modo de formação/formatação de sujeitos (*paidéia*). Isso significa que, além de serem resultados de processos histórico-sociais, os sujeitos são também determinados pelo estar-em-sociedade e pelo modo particular de ser e funcionar de cada sociedade. Por extensão, os aparatos sociais, culturais e políticos disponíveis em qualquer sociedade – e não há sociedade sem esses aparatos ou funções pelas quais as sociedades geram/formam seus sujeitos perfeitamente adequados – são igualmente afetados e coextensivos à base histórico-social de existência dominante em uma sociedade. Marx (2004) expressou essa relação constitutiva ao afirmar que não é a consciência que precede e determina a existência, mas ao contrário, é a existência historicamente concreta que determina a consciência. Sendo essas as condições fundamentais que, por sua vez, constituem o ser social.

Desse modo, o museu, o todo do museu, objetiviza-se como condição suficiente e necessária, entre (e enquanto tal) as formas ideológicas da sociedade. De uma parte, o museu é produtor de signos e, de outra, o museu é permanentemente atravessado pelos signos, ao inscrever-se na ordem simbólica e no sistema de produção/acumulação de bens e capital simbólicos. Em sua plenitude, o signo, como afirma Bakhtin (1979), se constitui numa arena da luta ideológica, tanto quanto os aparatos socioculturais (sejam artísticos, científicos ou ritualísticos), que são postos a serviço da organização e da autorrepresentação social. É justamente nessa condição e nesse espaço de significação que se atua o museu, e a partir do qual intervém na sociedade.

Tal qual os demais aparatos sociais, o museu integra a estrutura ideológica da sociedade – na qual, de acordo com Marx (2004), também se encontram as artes, as ciências, o jurídico etc. - e tem por função criar e manter a “organização material voltada para manter, defender e desenvolver a ‘frente’ teórica e ideológica” (GRAMSCI, 2000, p. 78). Neste sentido, a função educativa dos museus, que é primária e primordial, se refere a “elevação e educação da *pólis*, de direção intelectual, portanto, como função de hegemonia” (GRAMSCI, 2000, p. 162), afinal,

[...] toda geração educa a nova geração, isto é, forma-a; e a educação é uma luta contra os instintos ligados às funções biológicas elementares, uma luta contra a natureza, a fim de dominá-la e criar o homem ‘atual’ à sua época. [...]. formando-se critérios a partir destas fontes ‘extra-escolares’ muito mais importantes do que habitualmente se crê (GRAMSCI, 2000, p. 62-63).

No que tange à posição/situação do museu no campo social da produção cultural, devemos levar em conta que

[...] a reprodução da força de trabalho requer não apenas uma reprodução de sua qualificação, mas também, ao mesmo tempo, uma reprodução de sua submissão à ideologia vigente, para os trabalhadores, e uma reprodução da capacidade de manipular corretamente a ideologia dominante, para os agentes da exploração e da repressão, a fim de que também eles assegurem a dominação [...] (ALTHUSSER, 1996, p. 108).

Isso significa dizer que, em qualquer sociedade, “todos os agentes da produção, da exploração e da repressão, para não falar nos profissionais da ideologia (Marx), devem, de um modo ou de outro, estar ‘impregnados’ dessa ideologia, a fim de cumprir ‘conscientemente’ suas tarefas [...]” (ALTHUSSER, 1996, p. 108). De outra parte, e de suma importância para os argumentos a seguir, devemos considerar que, assim como o inconsciente, só existe ideologia pelo e para o sujeito. Em vista disso, devemos concordar com Althusser (1996) quando diz que é a ideologia que interpela os indivíduos em sujeitos.

Isso posto, vemos que os museus, junto com outros aparatos ideológicos, exercem um papel importante na formação dos sujeitos enquanto cidadãos local e globalmente adequados. Assim, do ponto de vista gramsciano, qualquer museu pode ser identificado como um intelectual coletivo que desempenha uma função organizativo-educativa. Na condição de intelectual coletivo, o museu opera colegiadamente para a ordenação, organização e direcionamento da vida cultural. Isso nos leva a entender que a função diretiva-educativa do/no museu como instituinte, isto é, como dada desde sempre, enquanto marco característico e fundamental desse tipo de instituição.

Uma das características dos AIS é se configurarem como horizontes difusos, semoventes, que nos circundam, delimitam, conformam e determinam as possibilidades do dizer, do gozar e, em fim, do existir sócio-histórico. Uma vez que perpassam todas as relações sociais, os AIS, segundo Althusser (1996), contribuem, cada um de acordo com sua competência, para o mesmo fim: reprodução das relações sociais de produção e de existência.

## **2 O MUSEU-INTELECTUAL E SUAS CONTRADIÇÕES**

O campo da produção cultural, como qualquer outro campo, configura-se como uma estrutura de relações objetivas, isto é, aquelas que derivam das relações histórico-sociais vigentes em uma sociedade e, por conseguinte, referem-se às posições sociais que os sujeitos (coletivos ou individuais, privados ou públicos) ocupam (BOURDIEU, 2009). Assim, o campo da produção cultural, e o museu, como integrante desse campo, pertencem ao conjunto das formas ideológicas da sociedade.

Embora muito já tenha sido dito sobre cultura, cremos que, dado o papel que o museu desempenha na sociedade, justamente a partir do campo cultural, vale, ainda, considerar as seguintes proposições:

existem diferentes culturas, cada uma das quais dá feitiço a uma forma distinta de individualidade. “[...] as culturas ‘funcionam’ exatamente porque são porosas, [...] imprecisas, indeterminadas, intrinsecamente inconsistentes, nunca idênticas a si mesmas [...] [as culturas são] mutuamente opacas [...]” (EAGLETON, 2011, p. 138, 139).

Isso é particularmente importante quando, a partir do museu, consideramos a relação com o outro, e, mais incisivamente ainda, questões referentes à acessibilidade: o chegar ao outro. A barreira principal, nessa relação, é justamente a medida em que o outro se torna, ou não, acessível. Afora, o que já foi mostrado pela psicanálise no que tange à pseudo transparência do sujeito, e a sua constitutiva ininteligibilidade. É isso que leva Eagleton dizer que, “[...] aquilo que faz com o que o outro seja de difícil acesso [...] é o fato de que ele ou ela nunca é completo, nunca é totalmente determinado por um contexto, mas sempre em, em alguma medida, ‘aberto’, ‘fluente’” (EAGLETON, 2011, p. 139). O sujeito, como as culturas e por efeito mesmo da ação inculturativa, não deve ser tratado apenas como dividido, mas como igualmente descoincidente consigo mesmo, ao outro e ao próprio processo social-histórico (ideológico, simbólico, imaginário, consciente e inconsciente) pelo qual foi inescapavelmente capturado. Isto é, pelo qual cada indivíduo, cada vivente, é interpelado em sujeito ou em ser histórico-social que, enquanto

tal, somente pode ter existência em relação a uma determinada posição/situação sócio-histórica-cultural.

No que tange às relações sociais e às divisões de trabalho, podemos afirmar que a cultura é organizada pelos intelectuais. Mas é forçoso reconhecer que, embora seja possível considerar todos os sujeitos como intelectuais, nem todos exercem essa função, ou são assim considerados, na estrutura social. Por isso:

formam-se, assim, historicamente, categorias especializadas para o exercício da função intelectual; formam-se em conexão todos os grupos sociais, mas, sobretudo, em conexão com os grupos sociais mais importantes, e sofrem elaborações mais amplas e complexas em ligação com o grupo social dominante” (GRAMSCI, 2000, p. 18-19).

Para entender melhor essa colocação de Gramsci, especialmente correlacionando-a ao que Althusser, acima, fala sobre a relação entre sujeito e mundo da produção, devemos levar em consideração – e isso tem a ver também com a opacidade cultural de que fala Eagleton – que “a relação entre os intelectuais e o mundo da produção não é imediata [...] mas é ‘mediatizada’, em diversos graus, por todo tecido social, pelo conjunto das superestruturas, do qual os intelectuais são precisamente os ‘funcionários’” (GRAMSCI, 2000, p. 20).

Evidentemente, para o que nos interessa, o campo da cultura e da indústria cultural, as reflexões althusserianas podem ser interpretadas de modo mais geral, isto é, abrangendo o conjunto da sociedade e, em termos históricos, às sociedades em geral, guardadas as suas especificidades, especialmente, no que tange ao modo de produção existente. Disso se conclui que a) toda sociedade tem seus aparelhos de controle e direção; b) que as relações sociais – das quais esses aparatos fazem parte – são determinadas pelas condições materiais de existência de cada sociedade; c) e que é nessas condições que os intelectuais organizam a cultura, isto é, o conjunto da vida simbólica de uma sociedade. Em termos gramscianos, Althusser refere-se, de um lado, ao processo de transmissão, reprodução e manutenção, por introjeção/naturalização, da rede ideológica (e de sua discursividade) que, em cada sociedade, forma a base de condução das matrizes de interpelação dos indivíduos em sujeitos, isto é, conformando-se a um ideal do eu da sociedade; e, de outro, do processo de hegemonização. É justamente a hegemonia que, sendo dominação e condução político-cultural, vai direcionar a atuação dos AIS, nos quais o papel relevante é o intelectual (condução do processo formativo-educativo).

É razão dessas considerações que consideramos que a díade, ou a proposição, que se enuncia com base na relação discursiva entre museu e desenvolvimento mostra-se bastante difícil

de ser sustentada, qualquer que seja o ângulo em que se a enquadre, essa relação encontra-se resguardada, ou mostra-se exequível. Considerando que nem mesmo no processo de produção-circulação-consumo vigente, o desenvolvimento, face às frequentes de sequenciais crises do capitalismo, se sustenta quer teórica, quer efetivamente. Por causa da aura mágica em que esse termo é envolvido, como avatar do período econômico e ideológico criado pelo mundo do pós-guerra, evocá-lo parece ser a chave que abrirá todas as portas. E, por ter-se tornado “tanto um *slogan* quanto um tema da ideologia oficial e ‘profissional’” (CASTORIADIS, 1987), desenvolvimento atua em nosso imaginário social associado a algo que, enfim, realizar-se-á. Em termos mais amplos, desenvolvimento “é o processo de efetivação do virtual, da passagem da *dunamis* à *énergéia*, da *potencia* ao *actus*” (CASTORIADIS, 1987, p. 142). Ora, afirmar o desenvolvimento de x é o mesmo que dizer que há, no interior de x algo que se efetivará, que deixará de ser potência para ser em-ato: realização de um *télos*. E, ainda que tal proposição possa ser aplicada ao modelo econômico, definindo-o de uma maneira absolutamente restritiva (e idealizada), ainda assim o entendimento possível do seja desenvolvimento ficará abstrato, caso não sejam respondidas as seguintes perguntas: o que se deve entender por desenvolvimento?; por que evocar-se o desenvolvimento?; desenvolvimento de quê, em relação a que e em que direção?

Diante disso, o máximo de credibilidade que pode ser dado a essa relação consiste em entendê-la como um recurso lingüístico com vista a um efeito retórico. Em suma, trata-se de um oximoro, isto é, de uma figura de linguagem em que se combinam palavras de sentido oposto e que se excluem mutuamente, qual seja, todo oximoro é uma espécie de paradoxismo. O mesmo se agrava quando aos dois termos acrescenta-se um terceiro que, nos enunciados contemporâneos, é frequentemente evocado: sustentável (sustentabilidade). Outra vez, para dar a esse conjunto sígnico “museu-desenvolvimento-sustentável”, qualquer aparência de credibilidade, é preciso restringir o campo semântico dos termos e das relações o máximo possível, de acordo com o campo discursivo do capitalismo. Somente um reducionismo idealista (do qual o movimento histórico é foracluído) é capaz de tornar essa relação e suas acepções macro e micro-econômicas, bem como sócio-políticas, sintática e semanticamente inteligíveis ou interpretáveis. Essas contingências não implicam apenas no funcionamento tecno-intelectual dos museus, mas principalmente na sua formação enquanto intelectual coletivo.

Levando ainda mais adiante o princípio gramsciano, não será difícil entender que o museu, assim como a *mídia*, faz-se um partido. Ora, essa função-partido do museu – na

condução/transmissão/manutenção da hegemonia – torna-se bastante evidente diante da relação mostrada entre os museus e as políticas de transnacionais de expansão, dominação e hegemonização do modelo capitalista de existência. Isso é particularmente auto-evidente no projeto internacional patrocinado pelo Comité Internacional de Museus (ICOM), em consórcio com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), denominado “Heritage, museums and museology for cultural and environmental transition”, ligado ao movimento internacional “da opressão à democracia”, mediante o qual o museu, na qualidade de “uma agência de formação e transformação” (SCHEINER, 2008), atua com o fito de assegurar, pela ação educativo-formativa, a transição dos ex-países socialistas (lugar da opressão) para o capitalismo (lugar da democracia<sup>2</sup>), segundo o discurso dessas duas agências internacionais. Octavio Ianni (2004) ressalta justamente esse papel condutor da ideologia desempenhado por inúmeras agências transnacionais, por ex., a Organização das Nações Unidas (ONU), o Fundo Monetário Internacional (FMI), a Organização Mundial de Saúde (OMS), a Organização Mundial do Trabalho (OMT) etc., cuja função política é assegurar planetariamente a hegemonia econômico-socio-política e simbólica. Resumidamente, o que se pode afirmar é que, no campo discursivo do capitalismo, os termos desenvolvimento e sustentabilidade são, de fato, espectros, entidades supostas e elusivas; meio que não pode, efetivamente, ser percorrido; e fim a que nunca se chega.

A questão central que afeta o museu, se o pensarmos a partir da categoria de intelectual intrinsecamente ligado à condução do processo educativo-formativo, é a autonomia, ou, em outros termos, a formação, pelo processo educativo-formativo, nos moldes gramsciano e freyreanos, por exemplo, de recursos que promovam a autonomia. No entanto, é imprescindível definir de maneira radical o que aqui se entende por autonomia<sup>3</sup>. Nesses termos, autonomia e modo capitalista de produção e civilização são não apenas contraditórios, mas inconciliáveis. No máximo, podem associar-se retoricamente na forma de oxímoro.

A relação do museu com a sociedade, em geral, e dos visitantes, em particular, com o museu, é sempre uma relação fetichizada, no quadro da indústria cultural vigente, dado que o próprio museu, em relação a si mesmo, igualmente fetichiza sua história, ao dissimular sua

---

<sup>2</sup> As inferências lógicas: socialismo = opressão e capitalismo = democracia são constituintes relevantes do discurso educativo do ICOM/UNESCO no processo acima descrito.

<sup>3</sup> Em sua radicalidade, a autonomia (de *auto* ‘próprio’ e *nomos* ‘lei’, ‘norma’) é a consciência de si como suficientemente capaz e, dessa forma, não ser, no limite, determinado por nada que lhe seja exterior: religião, seres ou ideias transcendentais, política etc.

determinação histórico-ideológica. Uma vez que, no imaginário sócio-instituinte, as relações de determinação e de formatação sócio-cultural-ideológica são recalçadas (ŽIŽEK, 1996) ou esquecidas (PÊCHEUX, 1988). É de notar-se, contudo, que esse processo de apagamento (ou silenciamento (ORLANDI, 1992), por interdição, produz um resto, resto este que se objetiviza na forma de sintoma que “é próprio do capitalismo” (ŽIŽEK, 1996, p. 310) e que, afinal, põe em causa a representação distorcida (refletida/refratada, segundo Bakhtin, 1979) da realidade e que se afigura para cada sujeito como sendo o “real”, a concretude, da realidade.

Esta ilusão, como a esse processo se refere Spinoza (2013), aparece com frequência em enunciados do tipo: “a verdadeira x de alguma coisa”, sendo x algo do tipo: essência, raiz, “cara”; ou “x tal que ele”, as quais não têm, de fato, nenhuma consistência histórico-discursiva, mas constituem exemplos do que Žižek denomina de fantasia ideológica, levando-se em conta que “a realidade social é [...] constructo ético, sustenta-se num certo *como se*” (ŽIŽEK, 1996, p. 318). A fantasia ideológica é a ideologia-em-ação, refletindo-se-refratando-se na consciência (no saber, nas práticas sociais, no fazer político etc.) e nas representações, constituintes que são do imaginário-simbólico instituinte. Atua também na memória, uma vez que lembrar significa também reencenar, deslizando, deslocando, a cena originária. A fantasia da ideologia não nos dá, de fato, uma versão imotivada da realidade, mas uma versão singularmente elusiva dessa realidade, ou uma realidade elusiva, uma vez que “identidade e alienação, por conseguinte, são estreitamente correlatas” (ŽIŽEK, 1996, p. 399). Em conexão com esse conceito de fantasia ideológica, e como seu efeito, podemos dizer que

os homens enganam-se ao se julgarem livres, julgamento a que chegam apenas porque estão conscientes de suas ações, mas ignoram as causas pelas quais são determinadas. [...]. com efeito, ao dizerem que as ações humanas dependem da vontade, estão apenas pronunciando palavras sobre as quais não têm a menor idéia. Pois, ignoram, todos, o que seja a vontade e como ela move o corpo (SPINOZA, 2013, p. 77).

Malgrado as razões que sustentam a afirmativa de Spinoza, é de se reconhecer que ela antecipa as descobertas freudianas sobre a psique humana, no que tange ao papel da vontade nas ações humanas. Se, ao tema do Simpósio 2013 do Icom “Museu (memória + criatividade) = mudança social (em aparente formalidade matemática), for somada a declaração de Jorge Wagensberg (cf. FURLANETO, 2013) de que basta um conjunto de boas ideias para construir um bom museu, vemos que a ênfase é dada aos seguintes termos: criatividade, ideias, mudança, sob as quais ressoa a sequência “(boa) vontade” como sucedâneo do desejo. A esse conjunto de

recursos à (boa) vontade, às (boas) ideias, e, afinal, ao desejo, como matrizes do fazer e do mudar, alinhando-me à razão que desqualifica a onipotência do pensamento (FREUD, 1996).

Vemos, pois, que esta fantasia é, por sua vez, produto e produtora da falsa consciência: “o nível fundamental da ideologia, entretanto, não é de uma ilusão que marcará o verdadeiro estado de coisas, mas de uma fantasia [inconsciente] que estrutura nossa própria realidade social” (ŽIŽEK, 1996, p. 316). Qual seja, a fantasia ideológica não apenas molda o nosso modo de olhar/compreender nossa realidade, mas a sustenta contra (quase) todo tipo de atentado desfantasiador, desalienador; afinal, como já afirmara Althusser (1996), não há o fora da ideologia, mas apenas uma sucessão de ideologias que, de forma multiencaixada, deslocam-se, metamorfoseiam e se naturalizam como normalidade.

### **3 MUSEU E SOCIEDADE: UMA RELAÇÃO DIALÓGICA**

De acordo com Lucimara Letelier (diretora-adjunta de Artes do British Council/Brasil), “em todo mundo, museus desempenham papel fundamental na revitalização urbana e no desenvolvimento social e econômico de importantes cidades, que apresentam incríveis histórias de ‘antes’ e ‘depois’ de museus” (LETELIER, 2013, p. 17). Mas, ao descrever o papel dos museus como catalisador de transformações, o que fica ressaltado é o impacto econômico (positivo ou negativo) que investimentos em equipamentos museais podem trazer para uma cidade. O exemplo que ela destaca refere-se ao lucro proporcionado pelo Guggenheim de Bilbao (Espanha) que, segundo ela, gerou “um retorno para a economia local seis vezes maior (500 milhões de euros) sobre o valor investido na construção do museu (84 milhões de euros), apenas três anos após a inauguração” (LETELIER, 2013, p. 17). Neste sentido, entendemos que as transformações geradas pela potência catalisadora dos museus, isto é, seu poder de desenvolvimento, é relativa ao valor de retorno sobre o valor investido, qual seja, sua possibilidade de produzir lucro.

Contudo, a potencialidade do museu extrapola esse papel de gerador de lucro econômico, estendendo-se para a produção/acumulação de capital simbólico (BOURDIEU, 2009). E isso se conjuga a função do intelectual, pois a mesma não se limita a apenas interpretar a realidade e representar essa interpretação, mas, consiste em liderar, de conduzir o processo formativo-educativo, como o aponta Gramsci (2000). Dessa forma, pensar a relação dialógica entre o museu e a sociedade é assumir como indissociáveis o mesmo e o outro, em diferentes níveis de gradiente

a partir de uma relação mediada pela ideologia e, portanto, dando-se em um campo de convergências e divergências, disputas e contradições, mas também de esquecimentos, deslocamentos, silenciamentos.

Em sua dissertação, Scheiner (1998), desenvolve uma reflexão interessante em torno da relação entre o museu e (a função do) espelho [de Narciso]. Em torno dessa relação, a autora afirma que **“a sociedade cria museus porque precisa de espelhos”** e, desta forma, o museu assume-se como espelho da sociedade. Mas, pergunta Scheiner, se há uma relação especular entre museu e sociedade, **“de que maneira o Museu poderá ser o Outro?”**. Essa função do outro especular do museu consiste em sintetizar e representar a **“história do Homem, a sua trajetória no planeta, os seus processos de produção simbólica e as suas formas de expressão material, no tempo e no espaço”**; por isso, **“o Museu será um espelho que traduz, simultaneamente, o outro lado do Mesmo (o reflexo) e a face do Outro em outro tempo, em outro lugar (a representação)”** (SCHEINER, 1998, p. 40; 42 [grifos da Autora]). De todo modo, essa caracterização do museu como espelho é bastante representativa da função intelectual e de AIS que lhe atribuem Gramsci e Althusser.

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que toda instituição social reflete e se reflete (n)as condições e estruturas da sociedade a qual, em última instância, (auto)glorifica. Sendo o museu uma instituição social, Scheiner aponta, com razão, haver um *quantum* de narcisismo na sua instituição e funcionamento. Assim, se há relação especular entre sociedade e museu é porque há também relação especular entre a sociedade e o conjunto social e cada uma de suas instituições: seus AIS. Podemos, em linhas gerais, dizer que, na sociedade, operam conjuntos diferenciados de espelhos (o outro e seu “olhar”), sendo o grande outro a própria sociedade, o médio outro as condições e conjunturas em que se encontra o vivente (a família, a escola, por exemplo) e o pequeno outro, aquele das suas relações pessoais. Ademais, esse *quantum* variável de narcisismo, materializado no espelho, é fundamental para a constituição e existência social de todo ser (seja o vivente, sejam as instituições), conforme pode ser visto em Freud ([1914]2010). É importante notar que, como todo espelho, estes igualmente refletem e refratam (BAKHTIN, 1979), isto é, nos inserem em um jogo de opacidades e de espessuras; de falhas e incompletudes,

de maneira que, de nós mesmos, temos apenas uma visão enevoada e frequentemente, deslocada, que, de modo resumido, podemos chamar de eu ideal<sup>4</sup>.

Contudo, se a museu relacionarmos os termos-chave “criatividade”, “desenvolvimento”, “mudança social”<sup>5</sup>, então, como sustentar a proposição segundo a qual o museu (ou ao menos em uma dada instância) é um espelho que apenas reflete?

Inicialmente, ao pensarmos a metáfora do espelho, cabe distinguir entre espelho de Narciso e estágio ou fase do espelho. Começemos por este último. O termo-conceito estágio do espelho refere-se a um período (ou a uma relação instituinte) de suma importância na existência social do vivente, no qual este inicia seu processo de auto-conscientização (“eu sou, neste tempo e lugar”) e de identificação; qual seja, de socialização de um ser que é, simultaneamente coletivo e singular, e no qual, é verdade, existe um *quantum* variável e relevante de narcisismo. No e pelo estágio do espelho (o outro constitutivo da alteridade sem a qual não se forma a mesmidade), o ser individualiza-se e, concomitantemente, toma consciência de ser parte orgânica de um todo, demarcado no tempo e no espaço, de ser também herdeiro e continuador de uma história e de um conjunto de memórias (o arquivo). Em suma, a fase do espelho ou estágio do espelho é “um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação [...] e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental” (LACAN, 1996, p. 100) e, como tal, é fundante, formador e impulsionador da subjetividade e da relação do sujeito com a sociedade.

Já o espelho de Narciso, como o sabemos pela lenda e por inúmeros estudos sobre ela e, principalmente, pelo tratamento dado a ele na teoria freudiana (FREUD, [1914]2010; LACAN, 1996), implica um estado mórbido de auto-sedução no qual todo investimento libidinal do sujeito encontra-se voltado para ele mesmo e, em consequência, na formação de uma suspensão do tempo, do espaço, da consciência crítica e, afinal, da história. Não há vivente sem uma boa porção de narciso em sua formação psíquica. Contudo, o que caracteriza, resumidamente, o narcisismo, é um estado mental de autoimersão, no qual o sujeito, voltado para seu próprio gozo, investe todas as forças em si mesmo. Desse modo, faz-se uma unidade entre sujeito investidor e

---

<sup>4</sup> Eu ideal ou Ego ideal é uma “formação intrapsíquica que certos autores, diferenciando-a do ideal do eu, definem como um ideal narcísico de onipotência forjado a partir do modelo do narcisismo infantil”. Ou, ainda, “Para J. Lacan, o ego ideal é igualmente uma formação essencialmente narcísica que tem sua origem na fase do espelho e que pertence ao registro do imaginário” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 139). No sentido aqui utilizado, o eu ideal resulta de uma projeção ideológica.

<sup>5</sup> Para comentários histórico-filosófico e hermenêutico sobre alguns termos-chave aqui utilizados, tais como, desenvolvimento, hegemonia, tecnologia, sujeito, ver Williams (2007).

coisa investida. O espelho de Narciso aponta, então, para a supressão do processo histórico e, consequentemente, do processo social formativo-educativo.

Proponho, tentativamente, a hipótese de que, em certo momento de sua história houve (ou há) museus-(espelho de)-Narciso, isto é, museus glorificantes, autocultuadores, consagradores e até mesmo encomiásticos: uma espécie de museu-monumento, devoção, ou museu-melancolia, nos quais a sociedade se refletia (ou reflete) como eu ideal, forjado em alto grau de narcisismo e ideologia. Museus do tipo MHN, Museu Imperial e museus do holocausto ou do 11 de setembro, memoriais, em geral, parecem adequar-se a esse tipo de museu-espelho-de-narciso. Obviamente, na contemporaneidade planetarizada, os diversos tipos museais estão filiados a diferentes formações discursivas, mesmo que compartilhem a mesma formação histórico-ideológica.

Grosso modo, existem diversas especificações quanto à tipologia dos museus. Contudo, o que interessa, aqui, não é tanto a tipologia (ou as possíveis tipologias) dos museus, mas a sua relação orgânica com o tipo de intelectual que demandará e a sua relação com o processo educativo-formativo. Qual seja, sua função social enquanto AIS. Isso, por sua vez, implica dizer que o alcance dessas territorialidades museais, no que tange ao intelectual que este ou aquele museu encarna, será bastante abrangente. De todo modo, haverá sempre a possibilidade do intelectual-museu congregar intelectuais tanto tradicionais quanto orgânicos, independentemente do museu ser, ele mesmo, tradicional ou orgânico. Desse conjunto de traços sócio-históricos e ideológico-imaginários dependerá, como se pode depreender das condições acima, o tipo de atuação educativo-formativa (isto é, a filiação a uma dada formação histórico-ideológica) desse museu-sujeito na sociedade.

Em vista disso, deve ser enfatizado que todo espelho social não apenas reflete. Na condição de signo, ao refletir, refrata, desloca, produz novos efeitos de sentido. Se mais não fosse, pelo simples fato – já exaustivamente debatido – de que o campo social é um espaço de atravessamentos simbólico-políticos. Assim, o refletir/representar, como efeito do museu-espelho, dá-se como unidade dialética em que o mesmo e o outro dialogicamente se instituem a cada vez. E a existência de museu-narciso não deve nos levar à generalização e à identificação desses dois constituintes especulares. Se, em alguns casos eles coincidem, na maioria dos outros, não. Em relação a esses dois tipos de espelho, a história e a formação formativo-educativa dos museus nos levam a pensá-los como mais estreitamente relacionados ao estágio ou fase do espelho, no qual, voltando a lembrar de Bakhtin, a sociedade se reflete, refratando-se, em parte

como ideal do eu e em parte como distorção desse ideal do eu, e é justamente nesse intervalo que se insere a crítica e também a possibilidade de mudanças – e mudança é algo impensável, irrealizável no Espelho de Narciso -, mesmo que, muitas vezes, essa mudança seja dirigida, ou um duplo, do ideal do eu<sup>6</sup>. Desse modo, se há relação especular entre a sociedade e suas instituições, essa especularidade não se reproduz como um Narciso, nem como mero reflexo auto-sedutor, pois se o fosse, a criatividade, o desenvolvimento e a mudança social seriam impossíveis.

#### **4 MUSEU E ESPETÁCULO DA REALIDADE**

Se, ao lado do valor de uso/valor de troca e seus derivados (valor de culto/valor de exposição – tal como em Benjamin), colocarmos o valor-espetáculo - considerando que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14) -, será possível ter um esboço das possibilidades expressivas do museu. É claro que, na sociedade espetacularizada, ou icônica, com que nos defrontamos na contemporaneidade, o museu se apresente igualmente como um espaço de espetáculos. Ou, dito de outro modo, na forma representações espetacularizadas da realidade, da sociedade e até de si mesmo. Essa recorrência da espetaculosidade conjuga-se, frequentemente, com a caricaturação ou carnavalização (BAKHTIN, 1987). No âmbito da indústria cultural – e não podemos esquecer que o museu, nos quadros da sociedade contemporânea, é parte importante da indústria cultural -, a palavra perde grande parte de sua força significativa, criativa, ao se refuncionalizar e ser reduzida ao ato de apenas designar, de maneira que um objeto, um gesto e tudo aquilo que lhe são correlatos têm, para a indústria cultural, o mesmo valor de designação.

O discurso museal produz uma memória musealizada ou realiza, em diversos níveis, formas de musealização da memória, processo mediante o qual o museu propõe ao visitantes sentidos para a realidade. Para além das tensões e conflitos, a musealização da memória é um recurso poético-ideológico que tem a ver com a hegemonia. Neste sentido, o museu, como sujeito que não apenas significa, mas que ressignifica, a exposição, como realidade transfigurada,

---

<sup>6</sup> Ideal do ego ou ideal do eu refere-se a “instância da personalidade resultante da convergência do narcisismo (idealização do ego) e das identificações com os pais, com seus substitutos e com os ideais coletivos. Enquanto instância diferenciada, o ideal do ego constitui um modelo a que o sujeito procura conformar-se” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 222). O ideal do eu faz-se projeção da sociedade, daquilo que a sociedade espera e, por conseguinte, é afetado pelos AIS. Por outra parte, o ideal do eu é justamente a imagem que cada sujeito tem de si mesmo.

constituem-se em espaços ritualizados da função formativa-educativa. Essa situação/posição do museu não invalida o fato de que o sentido (a cognição, a interpretação) ocorre na mediação e na interseção entre os diversos agentes do processo histórico.

Essas mesmas condições aplicam-se à memória. Além das perguntas usuais, tais como, de que memória se trata quando se diz que “criatividade + memória = mudança social”, fica em aberto a própria questão da memória. Dentre as muitas possibilidades de considerar a memória, selecionamos as reflexões, abaixo, por seu caráter abrangente e explanatório:

[...] a memória é uma forma de percepção interna chamada **introspecção**, cujo objeto é interior ao sujeito do conhecimento, o próprio passado do sujeito é o passado relatado ou registrado por outros [...]; a memória é uma atualização do passado ou a presentificação do passado e é também registro do presente para que permaneça como lembrança; é a capacidade humana de reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais. É nossa primeira e mais fundamental experiência do tempo (CHAUI, 2012, p. 137, 139).

A memória atua sempre no presente e se manifesta em nós e para nós a partir das interpretações, sendo, portanto, também afetada pela ideologia e pelo inconsciente. A constituição do memorável não é, pois, uniforme, mas está sujeito a variações que, devido ao interdiscurso e ao preconstruído, não são facilmente perceptíveis. Não devemos esquecer que a memória nos proporciona uma experiência cognitiva, hermenêutica e heurística retrospectiva, acerca dos fenômenos, feitos e eventos, efetivamente, ou não, vividos, experienciados ou presenciados (direta e/ou indiretamente).

Enquanto signos referenciados em uma exposição, os objetos são, pelo discurso museal, cuja materialidade narrativa é a exposição, refuncionalizados e/ou ressignificados. Esses dois conceitos, conquanto independentes entre si, muitas vezes se combinam. Refuncionalizar implica em mudar a função para a qual alguma coisa fora criada ou possuía. Já ressignificação implica transportar de uma materialidade histórica para outra, isto é, deslocar x de uma formação histórico-ideológica para outra. Vejamos, resumidamente, alguns exemplos: uma máscara, utilizada em determinado ritual, ao deslocar-se, culturalmente, para um museu, sofre uma refuncionalização, sem necessariamente sofrer ressignificação; uma bandeira nacional ao ser usada como vestuário foi refuncionalizada; já o hino nacional dos Estados Unidos, executado, em Woodstock, por Jimi Hendrix, com efeitos sonoros de bombas, metralhadoras, no contexto da Guerra do Vietnã, foi claramente ressignificado.

Ora, o trágico, o agônico – e também o irônico – de todo signo reside em sua espessa opacidade constitutiva e instituinte, aliada à sua irresistível sedução e elusiva acessibilidade; seu

alto grau de irreversibilidade que aponta, e encobre, sua incompletude. Todo signo é uma sucessão de máscaras significantes, destituídas de significação em-si, já-dada, extraível. Razão pela qual, ao refletir igualmente refrata e, por isso mesmo, constitui uma arena da luta, não apenas pelas razões da ideologia, como afirma Bakhtin (1979), mas igualmente por aquelas do inconsciente. Afinal, tanto o indivíduo, quanto a sociedade, desenvolvem mecanismos próprios e razoavelmente eficazes de projeção. E o que projetam é, simultaneamente, produto e produtor do fato que em todo espectro social, lidamos com representações, com alto grau de sutileza e refinamento, dando-nos a impressão e a segurança de que isso constitui o todo do real – e não um subproduto idealizado, ideologizado, do processo sócio-histórico.

Jorge Wagensberg (ex- diretor do Museu de Ciências de Barcelona) faz uma crítica contundente à onda tecno-informacional em voga em muitos museus que, para funcionarem e exercerem seu fascínio e cativarem o público, apostam tudo nessas tecnologias, e nas possibilidades de criação de realidades virtuais (muitas vezes carnavalizadas ou falseadas), das quais aliás, acabam por ficarem reféns. Wagensberg diz que há uma que histeria alastrando-se pelos museus, premidos pela ânsia de se adequarem ao que supõem seja a neolíngua do século XX<sup>7</sup>. Se traduzirmos esse diagnóstico no vocabulário gramsciano, dir-se-ia que na atualidade os museus estão sendo tomados por um neolalismo<sup>8</sup>, afinal, “a tecnologia caduca sempre muito rapidamente. As boas ideias, por outro lado, não caducam jamais”, e arremata, “um bom museu [...] se constrói sobre um punhado de ideias brilhantes” (WAGENSBERG apud FURLANETO, 2013, p. 1).

Algumas observações se impõem. De um lado, há um claro exagero na afirmação da perenidade das ideias, pois estas, assim como as tecnologias, também caducam, são revogadas, condenadas ao ostracismo e ao olvido, pois elas também se sustentam em um tempo e um espaço não apenas “mental”, mas essencialmente histórico-social. De outro, o recurso à poiésis (criatividade, invenção), por si só, é falho. Afinal, um bom museu, além de sua concepção ou design, depende das condições reais de existência, de financiamento, de projetos urbanos, de licenciamento. Ideais, brilhantes ou não, não constroem museus.

---

<sup>7</sup> Uma nova variação do neolalismo?

<sup>8</sup> “O neolalismo como manifestação patológica da linguagem (no vocabulário) individual. Mas não se pode empregar o termo num sentido mais geral, para qualificar toda uma série de manifestações culturais, artísticas e intelectuais? O que são todas as escolas e escolinhas artísticas e literárias se não manifestações do neolalismo cultural? Nos períodos de crise, verificam-se as mais extensas e múltiplas manifestações de neolalismo” (GRAMSCI, 2002, p. 70.71).

De acordo com Wagensberg, os museus podem-se tornar “atraentes usando apenas ‘inteligência e beleza’ e não representando os típicos falsos estímulos do show business ou do best-seller”, e adiciona “[...] o que faz um bom museu é contar boas histórias usando a realidade em vez de imagens e de palavras” (WAGENSBERG apud FURLANETO, 2013, p. 1). Então o museu seria apenas um bom contador de histórias? Mas, e quanto as histórias que conta? Deve o público visitante apenas ouvir, gozar esteticamente (com) essas histórias, ou pode pô-la sob o crivo da crítica? E se a história for falseada, como aferir a veracidade? Afinal, um bom contador de histórias tem responsabilidade com a performance do contar e com a verossemelhança daquilo que conta.

## **5 UM INTELLECTUAL AUTÔNOMO?**

Aproveitaremos, mais uma vez, o tema da conferência do ICOM 2013: “Museu (memória + criatividade) = mudança social”, pelo que este mote suscita em relação a uma dada posição intelectual e ideológica no campo da produção cultural. Será mesmo que a simples soma aritmética “museu = criatividade + memória e que essa soma provoque ou promova mudança social?” Para começar, qual memória?, e que criatividade? A mudança social é uma mera questão de vontade e determinação de uma (ínfima) parcela da sociedade? Basta ao museu fazer a soma e pronto, eis a sociedade mudada? E mesmo que esse passe de mágica seja realizável, cabe ainda perguntar: mudança social do quê, em direção a quê e sob a direção de quê? É esse o nó górdio do intelectual museu: promover a mudança, mas em que direção e sob que determinação?

Antes de concluir, levando em conta as questões acima, passemos, rapidamente, por alguns pontos concernentes aos museus brasileiros. De acordo com Letelier, há, hoje, no país, “cerca de 90 museus estão sendo construídos ou passam por revitalizações profundas (em um universo de 3.500 museus)” (LETELIER, 2013, p. 17). Segundo ela, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), criado em 2009, calcula que serão necessários cerca de R\$ 244 milhões para aparelhar e requalificar os museus brasileiros. Entretanto, não fica claro em que direção caminha, ou a que interesses responde esse processo de requalificação ou aparelhamento dos museus brasileiros. Segundo Hans-Martin Hinz (presidente do ICOM), “o Brasil não está distante dos padrões internacionais de forma alguma. O padrão aqui é bem elevado, sim, mas tudo depende do público-alvo. Há museus em todo lugar e há formas de organização completamente diferentes” (HINZ, apud FURLANETO, 2013, p. 1).

Atualizar o sistema brasileiro de museus, promover seu *aggiornamento* e, assim, possibilitar sua efetiva presença no cotidiano da cidade e das pessoas não significa necessariamente tecnologizá-lo, afirmam Hans-Martins Hinz (presidente do ICOM) e Jorge Wagensberg, segundo reportagem de Furlaneto (2013). Conquanto o aparelhamento dos museus não seja uma necessidade, Hinz destaca que os museus nacionais, por serem destinos turísticos<sup>9</sup>, devem receber maior atenção do poder público. Quanto aos demais museus, “não é necessário que todos os museus adotem o mesmo padrão tecnológico. O público-alvo não é homogêneo, e não é fácil fazer com que todos os museus tenham o mesmo nível, embora todos tentem fazer melhor (HINZ apud FURLANETO, 2013, p. 1).

O Rio de Janeiro passa por um período de intensa requalificação urbana, tendo-se tornado, nos dias correntes, uma cidade-canteiro. Em meio a essa efervescência, ocorre conjuntamente uma expansão de museus. Além dos recém-inaugurados (Casa Daros e Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR)), há outros em fase de construção (Museu do Amanhã, nova sede do Museu da Imagem e do Som (MIS)). Isso se conecta com uma política nacional de museus, cujas bases foram lançadas em maio de 2003. Contudo, além dos órgãos responsáveis, das instituições envolvidas, dos fóruns especializados e dos profissionais ligados ao campo da cultura, em geral, e dos museus, em particular, e fazendo eco das preocupações de Mario de Andrade, ao pensar uma política para museus e patrimônio no Brasil, por onde perpassa, ou replica, na sociedade brasileira o necessário debate sobre esse assunto?

No que tange à necessidade ou não de aparelhamento, Ulpiano Bezerra de Meneses fala em um “desejável funcionamento do museu”. Mas a questão central é justamente esse desejável, uma vez que ele implica sempre numa medida já previamente estabelecida. Implica, outrossim, em desejável a partir de que referencial? Ao igualmente criticar a tecnologização como parte central do espetáculo museal, Meneses diz que “fetichizar a tecnologia é transferir para ela aquilo que se deve creditar aos homens e a seus interesses, aspirações, competência, criatividade” (MENENSES, apud FURLANETO, 2013, p. 1). Afinal, segundo ainda Meneses, “tornar o museu mais atraente não pode ser um alvo em si, mas um recurso para melhor atingir os objetivos que a instituição se propõe”. Isso significa, em relação ao público, que “[...] deve ser evitado a todo custo o risco de infantilizar o público. O museu tem que investir nesse público, para amadurecê-

---

<sup>9</sup> O ser destino turístico aponta para a potencialidade econômica de desenvolvimento, nos moldes como, em geral, o termo desenvolvimento é comumente utilizado..

lo [...]” (MENESES, apud FURLANETO, 2013, p. 1). Há, aqui, uma questão assaz interessante e que certo modo, soa contraditória: o museu não deve infantilizar o público mas deve amadurecê-lo. Dois pontos sobressaem. De uma parte, há aqui uma atitude que Gramsci chamou de “síndrome do berço” (GRAMSCI, 2000); de outra, a função de amadurecer o público é condizente com a função educativo-formativa do museu-intelectual, nos marcos de uma rede ideológica hegemônica e, como tal, sobredeterminada pelo modo de produção/civilização dominante e planetarizado.

Em vista disso, e em consonância com a posição teórico-política adotada neste trabalho, concluímos que, para que o intelectual museu atinja, de fato, sua museidade, é fundamental que exerça a crítica de seu campo discursivo e ultrapasse-o, superando-o. Todavia, a superação dessa condição não poderá ocorrer (já pelas razões alegadas) no interior do capitalismo, dada a contradição fundante e constituinte entre a formação histórico-ideológica do capitalismo e a potência libertadora da autonomia. Ao contrário do senso comum – ele próprio produto e difusor do ideal do eu (o eu imaginário) gerado e sustentado pelas sociedades capitalistas – capitalismo e liberdade e autonomia não se conjugam<sup>10</sup>. Ou seja, o museu, para atingir em plenitude sua própria condição libertadora, deve libertar-se de suas amarras ideológicas (e tecno-políticas) e, assim, contribuir para a superação da heteronomia que sustenta, como eixo central, as sociedades capitalistas e seus diversos AIS. Em suma, deve ser aplicada ao museu a máxima marxiana segundo a qual já não é suficiente explicar (expor) o mundo, é preciso transformá-lo. Essa mudança, para ser coerente e escapar às armadilhas lampedusianas, implica expor à crítica a ilusão fundante e superá-la dialeticamente, o que, afinal, significa ultrapassar historicamente – logo, cultural, ideológica, cultural e discursivamente – o *nec plus ultra* do modelo civilizatório capitalista.

Como já mencionado, nossas defesas contra esse tipo de rompimento são fortes e diversificadas e, mais do que isso, dissimulam-se em nossas próprias certezas, pois, como disse Žižek, “a exterioridade da máquina simbólica [...], portanto, não é simplesmente plenamente externa: é, ao mesmo tempo, o lugar em que o destino das nossas crenças internas [...] é encenado e decidido de antemão” (ŽIŽEK, 1996, p. 321). Por mais renovador que se apresente o museu, como agente de transformação social e cultural e, portanto, política, se ele não transcende, superando-os, os marcos regulatórios do capitalismo (não apenas tecno-administrativamente, ou

---

<sup>10</sup> O que temos aqui é uma reencenação do famoso mito das cavernas de Platão.

em sua semiologia, mas e sobretudo ideologicamente), trabalha sempre nos limites da contradição (Pêcheux, 1988), ou se configurará, conforme indica Bastos (2005), como um rebelde conformado, resignadamente administrado.

## REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos de estado (notas para uma investigação). In: ŽIŽEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 105-142.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BASTOS, Ana Claudia Gondim. **A crítica social na indústria cultural: a resistência administrada no rock brasileiro dos anos 80**. Dissertação (Mestrado). 2005. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social/Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto**. Vol. 2 – o domínio do homem. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CHAUÍ, Marilena. **Filosofia**. São Paulo: Ática, 2012. (Série Novo Ensino Médio).

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EAGLETON, TERRY. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2011.

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. In: \_\_\_\_\_. **Introdução ao narcisismo; ensaios de metapsicologia e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, [1914-1916]2010. p. 13-50. (Obras Completas, v. 12).

\_\_\_\_\_. **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, [1927-1931]1996. (Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XXI).

FURLANETO, Audrey. Acervo de boas ideias. **O Globo** – Segundo Caderno, ano LXXXIX, n. 29.233, p. 1, 10.08.2013.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Vol. 2 – Os intelectuais, o princípio educativo, jornalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. **Cadernos do cárcere**. Vol. 6 – Literatura, folclore, gramática, apêndices, variantes e índices. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

IANNI, Octávio. **Capitalismo, violência e terrorismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: ŽIŽEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 97-103.

LAPLANCHE; PONTALIS. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LETELIER, Lucimara. O papel dos museus. **O Globo**, ano LXXXIX, n. 29.233, p. 17, 10.08.2013.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**. No movimento dos sentidos. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1988.

SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. **Apolo e Dionísio no templo das musas**. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. Dissertação (Mestrado). 1998. Escola de Comunicação/UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Museu como processo**. [Rio de Janeiro, 2008].

SPINOZA. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma. In: \_\_\_\_\_. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 297-331.