

Efeito Marco – As Mediações do Patrimônio e a Competência Antropológica¹

Vincenzo Padiglione²

Università degli Studi di Roma La Sapienza
E-mail: vincenzo.padiglione@gmail.com

Tradução: Dagoberto Bordin, Jeana Santos e
Rafael O. Rodrigues

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

Resumo

O artigo problematiza a noção de mediação do patrimônio à luz de uma virada de caráter reflexivo que está transformando a antropologia e a museologia. Na primeira parte serão apresentadas e interpretadas três concepções de patrimônio cultural (meta-histórica, disciplinar, hermenêutica), como elas são identificadas nas representações e nas práticas dos diferentes atores. A segunda parte propõe critérios específicos para o conceito de mediação dentro da Nova Museologia (dupla descrição, cortesia cósmica e o reconhecimento da mediação), que é valorizada na perspectiva etnográfica e na museologia colaborativa.

Palavras-chave: Virada reflexiva. Mediações do patrimônio. Perspectiva etnográfica. Hermenêutica. Nova museologia.

Abstract

The article questions the notion of mediation heritage in the light of a reflexive turn that is transforming anthropology and museology. In the first part are presented and interpreted three conceptions of cultural heritage (meta-historical, disciplinary, hermeneutics) as they are detectable in the representations and practices of different actors. The second part proposes specific criteria for mediation anthropological heritage (double description, cosmic courtesy, recognition of mediation), which are valued in the ethnographic perspective and collaborative museology.

Keywords: *Reflexive turn. Cultural heritage meditations. Ethnographic perspective. Hermeneutics. New museology.*

“Friedrich Schlegel... disse que, para o poeta, a ironia
consiste em
não se fundir nunca completamente com a própria
obra, em não
perder, nem mesmo no momento do patético, a
consciência da
irrealidade de suas criações, em não ser o ridículo dos
fantasmas
evocados por ele mesmo, em sorrir do leitor que se
deixa prender ao
jogo, e também de si mesmo, que consagra a própria
vida a jogar”.

(Pirandello, *O humorismo*)³

Premissa

Existem novos conceitos que, ainda que sejam apenas apontados, podem causar desmoronamentos nada negligenciáveis em nossa sensibilidade, na maneira como nós aprendemos. A noção de “mediação do patrimônio”, em minha opinião, muito mais relevante do que a de “patrimonialização”, é um desses conceitos. Não é uma expressão clara. Reúne práticas muito diferentes, realizadas por agências igualmente heterogêneas. Nelas podemos incluir, entre outras coisas, o trabalho de promoção desenvolvido pelas entidades turísticas, mas também a valorização efetuada pelos museus, as formas de representação que têm como veículo a história, os meios de comunicação eletrônicos e as novas propostas musicais dos grupos *folk*. Justamente essa embaraçosa promiscuidade, que se percebe escrutando esse conjunto composto por gêneros e por contextos muito diferentes, pode acabar sendo vantajosa. Ainda que isso não faça mais do que sugerir para

a nossa análise uma abertura até saberes não previstos e até ordens inéditas de diferenças e semelhanças.

O que poderiam ter em comum essas práticas? Por que deveria ser útil pensá-las em certo modo juntas ou como semelhantes? A resposta é bem simples, mas os resultados no terreno cognoscitivo ou no da política cultural são de fato complexos. Televisão, internet, cinema, entidades turísticas, museus, grupos populares, centros de documentação etc. oferecem ao público diferentes representações do patrimônio cultural; desse modo, graças às suas lógicas culturais particulares, tais práticas constroem sua imagem, modelam suas linhas de conexão e prefiguram seu possível uso. O conceito de “mediação do patrimônio” parece nos convidar a assumir duas *perspectivas cognoscitivas* nada banais.

- a) *Dar relevância ao contexto da mediação*, ou melhor, apreciar a moldura em seu caráter de enlace⁴, proporciona valiosas indicações sobre como deveria ser interpretado em cada ocasião o que existe no interior e no exterior. Parece oportuno valorizar um patrimônio cultural em seus usos e em seus contextos de interpretação, manipulação, transposição e valorização, mais do que assumi-lo como conjunto autorreferencial, como um universo que vive com luz própria, como um sistema de bens e de valores circunscrito e definido de uma vez por todas, independentemente das políticas sociais de sua atualização. É importante precisar, com efeito, que o patrimônio constitui sempre um mapa a respeito do *território* da cultura ou da memória vivida: um mapa realizado pelo especialista por meio de um processo de “fixação do significado”, de “inscrição”,⁵ ou seja, de uma documentação bem orientada e aprimorada. Perguntar-se *como* opera esse processo de seleção e organização, e documentá-lo, pode ser fundamental para promover um conhecimento crítico tanto dos bens aos quais atribuímos uma excelência quanto de nossa perspectiva, que é a que constrói as excelências.

Se todas as mediações são “mapas” e não existem informações que não sejam parciais e seletivas, talvez seja oportuno *desconstruir as categorias idealizadas*, quer dizer, reunir por um momento o gato e o rato ou, o que dá no mesmo, considerar *homólogas* (ou práticas sociais que servem de veículos a perspectivas fatalmente históricas) as mediações que se referem ao patrimônio cultural sem operar nelas essa distinção prévia que as convertia em algo *sui generis*, que as orientava para disciplinas diferentes e, sobretudo, que favorecia uma forte hierarquia entre altas e baixas, autênticas e falsas, cultas e populares, universais e locais, culturais e recreativas, artísticas e turísticas, científicas e informativas. Antes de refletir sobre os limites e as potencialidades que se abrem seguindo essas duas perspectivas, tentarei esboçar em grandes traços o cenário que as transforma em atuais. De que maneira elas vão perdendo valor e hierarquias até hoje inquestionáveis, como interpretações distintas do patrimônio, elas vêm lutando entre si e surgem novas competências, entre as quais, de modo privilegiado, encontra-se a etnográfica.

Três interpretações do patrimônio cultural

No transcurso do século XX, na passagem do moderno para o pós-moderno, produziram-se sucessivamente três diferentes concepções de bem patrimonial que temos que submeter àquilo que constitui a herança cultural (patrimônio encontra sua etimologia em *pater*) que tem que ser salvaguardado e valorizado. Nós as encontramos entrelaçadas e confusas na atual legislação italiana, em particular nas indicações surgidas a partir da Comissão Franceschini de final dos anos de 1960⁶. Essa normativa institui o regime de tutela para “todos aqueles bens que façam referência à história da civilização”. A normativa também nomeia algumas de suas tipologias precisas (bens arqueológicos, históricos, artísticos, ambientais), mas não pretende esgotar desse modo a lista que já inclui, com a seguinte definição, bem mais compreensível, “[...] qualquer outro bem que constitua uma prova material com valor de civilização”.

Não se esclarece em absoluto o que se deve entender por “civilização”. Pode ser sinônimo de Civilização ou de cultura, em sentido

antropológico e, por conseguinte, permitir referências exclusivas aos grandes vetores da evolução cultural ou das histórias particulares das comunidades locais. Outra questão que tem permanecido ambígua é a que se refere à necessária notificação do bem, que pode ser entendida como absoluta e obrigatória ou relativa e, portanto, negociável. E há outra possibilidade mais: considerá-la como pura certificação ou como efetiva constituição do bem. Questões importantes que incidem de maneira relevante no patrimônio, nas decisões relativas ao que e a como valorizá-lo. De fato, a lei de tutela torna possíveis três diferentes interpretações que têm provocado alguns conflitos entre os operadores que, num e noutro nível, estão implicados no setor. A seguir, procuro fazer uma síntese delas.

- a) *Visão meta-histórica e elitista*, esta primeira interpretação tende de fato, e de maneira hegemônica especialmente nos meios de comunicação, a reduzir os bens culturais, sobretudo, às tipologias de obras de arte clássicas e monumentos históricos e arqueológicos: singulares e raras excelências do engenho humano que, por sua originalidade, sua valia e sua autenticidade histórica e artística, impõem-se, revelando seu valor universal, sua capacidade reconhecida de transcender a história (precisamente testemunhos de uma Civilização com “c” maiúscula). Essas obras teriam uma qualidade, um valor intrínseco; existiriam como dado independente e preexistente a qualquer valoração. A prova do tempo, o fato de ter mantido imutável seus valores de excelência, apesar da mudança de épocas e culturas, constituiria a manifestação da existência de um valor em si, de uma qualidade intrínseca e universal.

Dentro dessa interpretação elitista ou idealista, que tende a obscurecer o patrimônio etnológico, é fácil que se reproduzam conhecidos tópicos etnocêntricos, do tipo: “na Itália estariam 50% do patrimônio cultural mundial e, na Toscana, 50% do patrimônio italiano”.

- b) *Visão disciplinar*, a segunda interpretação, a que se pode encontrar especialmente nas diretorias públicas e nas universidades,

deixa de lado uma concepção tanto holística como elitista e põe em primeiro lugar o papel da competência técnica. Os bens se reconhecem, se distinguem e fazem referência a tipologias específicas (são bens arqueológicos, históricos, ambientais, arquivísticos, livrescos, demoetnoantropológicos...). Sublinha-se que no *Codice Italino dei benne Culturali* a qualidade histórica ou artística do bem cultural não é imanente à “coisa”. São os *experts* de cada disciplina os que, com sua valoração e com seu discernimento técnico, transformam um objeto em uma *obra de arte*, os que definem um instrumento, talvez em uso, em uma prova histórica, os que subtraem um objeto ao “fluxo da vida” para fazer dele um *documento* (Cirese 1977; Solinas 1989).

Nesse caso, o valor não é intrínseco ao bem, mas a autoridade administrativa é que lhe atribui com base em uma *expertise* científica. É como dizer que o bem cultural é *constituído* em virtude de um critério técnico absoluto. A perspectiva privilegiada não é unitária, mas está fragmentada em muitos saberes autorreferenciais individuais – arqueologia, história da arte, paleontologia, antropologia – que realizam valorações *iusta propria principia* (devido aos próprios princípios).

É evidente que o problema do critério técnico é importante já que a notificação deve precisar o “interesse relevante” ou a “particular importância”, sem levar em conta os possíveis e numerosos interesses que estejam em jogo e a variável histórica que faz com que esse juízo corra o risco de ser arbitrário.

Fixar em uma norma o critério de valorização, ou seja, dando ao belo, ao raro, ao valor etc. um conteúdo específico, significaria cristalizar para sempre um sentimento do belo, do raro e do valor difundido neste momento histórico e certamente destinado a mudar não só por razões ideológicas, mas também pela contínua evolução dos estudos (Cavallo 1987, p. 14).

Mas com a impossibilidade de fixar critérios definitivos para as valorizações técnicas, existe também a necessidade de considerar os diferentes interesses de natureza social que podem contribuir para a definição de bem.

Nesse procedimento, o juízo de valor se considera expressão de um absoluto discernimento técnico da administração, a qual está legitimada para não levar em conta ou mesmo para ignorar a existência de qualquer outro interesse público ou privado, notificando sempre com a intenção de proteger tudo (e aqui volta a surgir a concepção de bem cultural como testemunho insubstituível). Na arte contemporânea, por exemplo, “[...] querem conservar milhares de obras de arte e, na prática, não se controla nem se defende nenhuma” (Bay E. *Corriere della Sera*, 12 de agosto de 1987).

A exigência de compatibilizar o cuidado do interesse público cultural e os demais interesses públicos e privados... (poderia levar) a sugerir à mesma administração a difícil decisão de permitir a destruição do bem frente à necessidade impostergável de construir uma grande obra pública (Cavallo, 1987, p. 15).

Com o reconhecimento da impossibilidade de suprimir a dimensão social particular e com a aparição atordoante da arte contemporânea (cujas obras são necessariamente produtos controvertidos que não esperam a prova do tempo para entrar como bens em nossos museus), de fato se está abrindo caminho para uma terceira interpretação ainda mais aberta e historicista.

- a) *Hermenêutica histórica e cultural*, trata-se de uma interpretação que parte do pressuposto de que é possível interrogar os bens, com a intenção de conhecê-los e de valorá-los somente com base em conceitos e linguagens que se apresentam como potencialidades de um horizonte cultural histórico e limitado, como é aquele do qual o estudioso mesmo participa. Sua ciência de instrumentos rigorosos é também sempre interna ao mundo que quer conhecer. Essa perspectiva permite compreender e revalorizar em sentido positivo o que acontece nas realidades locais quando, de fato, múltiplos interesses de distinta natureza convergem ou se enfrentam para construir um patrimônio. Em todo caso, é uma interpretação que a legislação torna possível tanto por meio de uma eventual equiparação entre os conceitos de Civilização, de Patrimônio cultural e de

cultura, em sentido antropológico, como considerando também importantes e susceptíveis de serem conservados bens que já não são clássicos e que tenham um “interesse local”.

Também para as reflexões italianas interdisciplinares sobre “bens culturais”, a noção de “patrimônio cultural” parece ser a mais interessante e inovadora (Perego, 1987). Ela permite tanto ampliações temáticas (por exemplo, a paisagem, a arqueologia industrial etc.) como tipologias documentais (por exemplo, os suportes magnéticos audiovisuais), e também se pode estender a fenômenos e recursos vivos e não facilmente traduzíveis em documentos (o sentido da identidade, o estilo expressivo de um grupo ou subgrupo). Além disso, a noção de patrimônio cultural amplia a concepção mais comum de “bem” cultural, quer dizer, aquela que trata de *objetos* aos quais há que se atribuir um valor (pois, no plano do valor, é o mercado e não o interesse coletivo que dita a lei). O conceito de “patrimônio” introduz uma ideia de totalidade que, como foi destacado, aproxima-o da crucial noção antropológica de “cultura”. Muitos especialistas não antropólogos usam esse conceito porque sentem que ele está investido do sentido que uma sociedade ou uma nação dá a seu presente e a seu passado (Perego, 1987). Nesse caso, o limite consciente da totalidade é precisamente a consciência histórica dos valores “patrimoniais”, já que o “patrimônio” é reconhecido por uma cultura em certo momento como a expressão de sua “consciência” atual. A noção se configura também de problemática histórica, em relação à reflexão “hermenêutica” (Clemente, 1993, p. 15-16; 1996).

Convertido desse modo em algo concebível, o patrimônio cultural determina “uma construção social” (Prats, 1993, p. 9; Iniesta, 1994), no sentido no qual se reconhece que a seleção, que leva a definir os patrimônios, funda-se em critérios históricos e em convenções locais em que entram intencionalidades e práticas não apenas de ordem científica e artística, mas também política e econômica (Desvallées, 1995; Prats, 1997).

Disso se deduz que a pretensão de definir um valor universal ou perdurável para se atribuir aos bens culturais, dentro dessa terceira perspectiva, ficou definitivamente abandonada. E a derrubada desse

dispositivo idealizador comporta o risco de colocar em crise o processo de valoração e implica competência antropológica. Os principais indícios são dois.

1. Em primeiro lugar, os estudiosos vão abrindo uma vertente reflexiva sobre seu próprio trabalho e voltam a pôr em discussão saberes e práticas cognitivas enquanto eles mesmos são também “fatos” culturais “locais”. Eles se perguntam sobre as fontes de sua autoridade, sobre as convenções historiográficas e estéticas: sobre como produzem artesanalmente os patrimônios em sua qualidade de historiadores, arqueólogos, antropólogos e críticos de arte.

Além disso, se uma sociedade, através da autoridade de determinados especialistas nas diferentes disciplinas, converte um objeto em uma *obra de arte* ou em um *documento* (Duclos, 1989), atribuindo-lhe uma excelência que traz sua conservação e valorização, os antropólogos deveriam conhecer bem esse processo. Denomina-se “sacralização” e

[...] produz âmbitos de auto-referencialidade que se subtraem à problematização (Remotti, 1990, p. 156); setores em que não se exerce o pensamento social em relação a suas premissas, senão que prevalece o recurso óbvio ao código simbólico (pelo qual os cientistas falam de ciência e só os críticos de arte falam de estética, mas não vice-versa). A antropologia simbólica, que não teve escrúpulos em reescrever delicadas histórias de outros e dar uma imagem inédita e quase sempre desmistificadora das expressões culturais dos demais, deve fazê-lo também com as nossas (Padiglione, 1995, p. 244).

2. Em segundo lugar, a concepção do patrimônio como “construção social” aproxima e interpreta algumas mudanças significativas produzidas no século XX (o movimento pós-moderno com a crescente intolerância a metanarrativas; a instabilidade dos sistemas de significado), mas favorece e legitima outras, igualmente problemáticas.

Em particular, amplia de maneira exagerada o âmbito patrimonial, valorizando também setores anteriormente negligenciados por uma visão *essencialista*, romântica e objetivista. Mas, sobretudo, abre-se de maneira radical para a contemporaneidade difundindo a ideia de que não apenas os bens etnológicos, mas também os ambientais, paisagísticos, históricos e arqueológicos se reconhecem como tais,

isto é, como bens que se deve patrimonializar, porque são objetos de *práticas de identificação* (científicas, ideológicas, econômicas, políticas, turísticas etc.). Seria como dizer que essa concepção permite, de modo implícito, voltar a definir como “etnológico” todo o patrimônio cultural de uma sociedade e, em todo o caso, promover como estratégico, senão hegemônico, o enfoque antropológico. Ele supõe uma sensibilidade hermenêutica que visa especificamente a colocar em evidência e a conhecer essas práticas de identificação por meio das quais os membros (cientistas incluídos) de um grupo propõem uma autoimagem, selecionam na consciência histórica segmentos ou temas e levam a cabo uma interpretação do passado e de sua experiência atual marcando com signos adequados, que os antropólogos aprenderam a medir, os lugares e os motivos da continuidade e do enraizamento específico.

Um sinal da possível homologação de todo o patrimônio cultural ao etnológico é o que proporciona o crescimento de sua relevância social ao mesmo tempo em que se faz mais problemático o consenso sobre seu uso legítimo e exclusivo, sobre o modo correto de interpretá-lo. Desse fenômeno há uma evidência direta, precisamente, na *multiplicação das mediações do patrimônio*, cuja legitimidade aumentou hoje sobre as cinzas de saberes exclusivistas e de políticas não questionadas.

O fato de reconhecer, tal como propõe a terceira concepção, que o patrimônio é *uma área de tráficos intensos*, animada por velhos e novos aventureiros e por conflitos sobre o que deve ser representado e sobre como obter um uso pertinente dele, coloca o problema – hoje de difícil solução – de como podemos nos orientar com sabedoria, ainda que sem nenhuma pretensão fundacionista, em meio a esses tráficos: como encontrar instrumentos de navegação adequados ao pós-moderno, como buscar novos critérios de juízo e uma reelaborada competência antropológica que possa discernir as mediações.

A nova museologia e o giro reflexivo

Voltemos assim a examinar as duas perspectivas com a quais começamos nossa argumentação: a) dar importância ao contexto da mediação; e b) *desconstruir* as categorias idealizadas. Ambas aparecem como orgânicas em relação aos cenários citados, mas as encontramos

também entre as indicações da *Nova Museologia* e, de forma mais geral, dentro desse giro reflexivo que caracteriza as ciências sociais contemporâneas e que encontra seu pilar no conceito de mediação.

Começemos pela *crítica museográfica* que, no curso de poucas décadas, superou uma enraizada ilusão: imaginar o museu como um espaço neutro onde se conservam obras-primas e documentos perenemente estáveis em seus significados. Os artistas que no século XX decidiram narrar a complexidade do ato perceptivo e o caráter histórico do processo criativo contribuíram evidentemente para provocar essa queda; descobriu-se uma vocação subversiva de hábitos e de convenções tradicionais, focando a atenção, mais sobre o objeto artístico do que sobre o modo como ele foi produzido (Eco, 1962).

No âmbito museal, entretanto, com a primeira geração heroica de museólogos, começou⁷ uma verdadeira atenção interpretativa até a moldura e o contexto (Desvallées, 1992). Inovadores que levam o nome de Rivière ou de Cameron estão interessados em traduzir, em precisas indicações metodológicas, os problemas de sentido e de marco que foram surgindo, prontos para ler o contexto em termos sociológicos com o fim de converter o museu em um lugar não só de pesquisa e debate, mas também em um serviço para a promoção humana.

Seguem os *enfoques semióticos* (na Itália, para o âmbito demológico, Cirese, 1977 e Buttitta e Miceli, 1973), que permitiram refletir sobre o caráter específico da linguagem museal com relação à comunicação cotidiana e a outros sistemas de representação. Deles nasceu a superação definitiva da imagem naturalista do museu como coleção de objetos, a favor de uma visão do museu como um código (mais do que isso, como metacódigo) capaz de representar plenamente os procedimentos analíticos do discurso científico.

Mais tarde entrou em cena outra competência diferente, a de crítico literário, que se desenvolveu *desconstruindo* o sistema abstrato, coerente e estável idealizado por museólogos e por semiólogos de sensibilidade estrutural. Em concreto, imaginando o museu como um romance que pressupõe, de maneira implícita, um leitor. Um convite a desmontar o texto, o paratexto e o subtexto de montagens e de exposições com a finalidade de compreender, sobretudo nas transmissões

intertextuais, as estratégias retóricas, os estereótipos e as ideologias implicadas e os conflitos e as polifonias de sentido (Vergo, 1989).

Graças a essa nova museologia, o administrador do museu conquista um espaço de protagonista no sentido de que se reconhece nele um papel criativo⁸ que, por outro lado, coloca-o no centro de conflitos de interpretação, tanto sociológicos quanto metodológicos, impossíveis de se resolver apenas com bons propósitos.

Finalmente, entraram os *enfoques etnográficos*⁹, contextuais, intrusos e distanciados. A eles se atribui o fato de ter colocado em evidência a possibilidade de imaginar qualquer museu como uma extravagante comunidade social que, em seu modo concreto de atuar, revela ao pesquisador que participa dela (e que a considera como *field*) hábitos específicos, interesses mediados por tradições e conflitos generalizados (afinal, as finalidades institucionais de um museu são sempre interpretadas, mais ou menos livremente, tanto pelos encarregados ou administradores como pelos visitantes).

Por essa ótica, o museu já não é um código ou um texto, mas “[...] uma forma cultural *vivida*... interruptor da história e das relações de poder” (Padiglione, 1996a, p.16-17); um espaço onde se constroem identidades e patrimônios, através de jogos de luz, percursos organizados e outras estratégias que, em qualquer caso, é necessário decifrar. Um mundo onde em suas salas, em seus arquivos e em seus depósitos se encontra a obrigação de definir e de organizar hierarquias e limites, traindo pertencimentos culturais e oferecendo ritos de cidadania e de distinção (Karp e Levine 1991). Também é verdade que dentro se veem objetos, mas eles não são nunca percebidos como tais, ou seja, precisam de mediação. Sua presença ali no museu é legitimada por discursos e contextos, sua aparência modelada por luzes e contornos; seus significados, desse modo, mudam com a mudança das regras, das modalidades de uso vigentes dentro dos contextos nos quais os inscrevemos.

Nessa perspectiva, o espaço museal passa de neutro e transparente para posicionado, torna-se denso e opaco; não expõe apenas obras e documentos, mas constrói símbolos (Padiglione, 1995); a mesma autenticidade cultural e artística não aparece então como uma qualidade intrínseca dos objetos, mas como o produto mutável de um campo

de convenções, relações e estratégias. “Fragmentos tribais” que se apresentam como *obras-primas*, se são expostos em galerias de arte, ou, por outro lado, como documentos, se são exibidos em museus de antropologia. Objetos para turistas que, uma vez conquistadas as condições de produtos artesanais, mostram autenticidade nos museus etnográficos. Artigos de lojas de departamento sobem de categoria se forem incluídos nas coleções e nos museus de tecnologia, de desenho ou de curiosidades. Para terminar com esses produtos artísticos que, como os *ready-mades* (pensem no urinol de Duchamp ou nas latas de sopa Campbell de Warhol), ostentam sua própria não originalidade e não autenticidade, mas podem circular igualmente como obras-primas nos templos de arte. Nas análises de Clifford (1993, p. 257-261) e também de Sally Price (1992), os museus, os estudiosos dessas instituições e os colecionadores aparecem descritos como nativos que se movem dentro de um sistema simbólico sempre local; regulado, como todos os outros, por polaridades conceituais (autêntico/não autêntico, artefato/obra-prima, arte/antropologia) e atravessados por contínuos tráfegos que são, ao mesmo tempo, novas significações culturais e jogos de poder e de negócios.

O conceito de mediação vem, assim, definir a investigação museográfica contemporânea dentro do seu amplo horizonte de interesse. No centro do debate já não se encontra o objeto exposto, mas o instável sistema de representações em seu fluxo dinâmico, nunca estático. Um amplo cenário de mediações que pode iluminar melhor as determinações que compõem os museus com suas decisões, suas práticas de aquisição, de conservação, de exposição e de didática. Práticas em nenhum dos casos óbvias e em nenhum detalhe neutras.

A atenção aos processos de contextualização está gerando o que poderíamos definir como um *efeito moldura*, por meio do qual a pesquisa e os métodos, que assombravam os administradores de museus já nos anos de 1970, passam a colocar no centro da reflexão e das mesmas práticas expositivas os propósitos, as obrigações e as potencialidades da mediação museal, quer dizer, o mesmo olhar posicionado do gestor ou do administrador dos museus.¹⁰ A esse respeito é muito significativa a proposta de Umberto Eco (1988) de um museu autoexpositivo que

mostre suas próprias eleições, que coloque em evidência as técnicas e as práticas que geralmente ficam escondidas.¹¹ Porém, ainda mais exemplificador, também pelo fato de que tem sido plenamente realizado, é o caso do museu etnográfico de Neuchâtel, hoje modelo de culto no setor,¹² que propõe frutíferas e poéticas provocações (entre as primeiras, Hainard e Kaher, 1984) colocando em cena o museu e, por conseguinte, fazendo que fique visível em toda sua problemática.

Mas o *efeito moldura* vai muito além do âmbito museal. Confirmando uma característica dos universos simbólicos, hoje se encontra um pouco em todas as partes. Saber reconhecer a presença ineludível das mediações, o fato de conseguir decifrar a tradução de registros distintos, o jogo complexo dos processos de contextualização, cada vez mais instáveis, são partes integrantes da sensibilidade pós-moderna, quer dizer, constituem um objeto entre os principais que parece reunir, mesmo exercendo-se com práticas e lógicas distintas, setores consistentes da arte,¹³ da museografia e das ciências sociais.

Para essas últimas disciplinas e para a antropologia em particular, a importância da mediação é reconhecível em numerosas e lúcidas teorizações, que têm permitido, de formas diferentes, empreender um giro reflexivo (Padiglione, 1996) de proporções desconhecidas em nossa comunidade. É possível citar vários autores,¹⁴ entretanto a formulação mais clara do caráter mediador da experiência cognitiva se encontra talvez no etnocentrismo crítico de De Martino ou na perspectiva de Geertz, exemplificada no último volume, *After the facts*, quando no fragmento seguinte submete à orientação visual¹⁵ (a luz, a visão) ao que parece dar crédito, aos processos de tradução, isto é, ao centralismo da mediação interpretativa e textual (a descrição, a escrita, a história e os relatos):

Esta ideia, isto é, o fato de que descrever uma forma de vida significa expô-la com certa luz, minuciosamente regulada, parece ao mesmo tempo inócua, e até mesmo banal. Mas algumas de suas implicações são bastante delicadas. A mais delicada é, talvez, que a luz, e também sua regulação, procedem da descrição, não do que a descrição descreve – Islã, gênero, estilo linguístico, classificação –. As coisas, sem sombra de dúvida, são o que são. Que outras coisas poderiam ser? Mas o que

nós trocamos são os relatos delas, os relatos de nossos informantes, de nossos colegas, de nossos precursores, e também os nossos. Estes relatos são construções, histórias de histórias, visões de visões (Geertz, 1995, p. 76).

Um retiro reflexivo do pesquisador até as fontes e as potencialidades de sua escrita, que é ainda mais evidente no movimento inaugurado pela antologia *Writing cultures, the poetics and politics of ethnography* (a cargo de James Clifford e George Marcus), em que o ensaio de Stephen Tyler (1986, p. 122) começa mencionando o “sufixo *grafia* e chama atenção para o fato de que a etnografia” está contextualizada por uma forma de comunicação escrita. Então, não se trata de uma simples coleção de fatos, de uma descrição referencial, fundada em um instrumento neutro e previsível. Trata-se de uma atividade social que, especialmente nas estratégias retóricas empregadas, deixa pistas de relações conflituosas, de tensões hegemônicas. No espaço de poucos anos, a escrita etnográfica, precisamente como espaço de mediação, converteu-se em um novo campo a explorar, capaz de impulsionar os pesquisadores para um pacto entre disciplinas até agora distantes e refratárias (arte, literatura e ciência). Nesse sentido, o pós-moderno tem se afirmado da melhor maneira possível: como programa heurístico para as ciências humanas, capaz de dar visibilidade problemática a textos e a contextos inéditos, ou melhor, capaz de determinar a pertinência de novos agentes.

É evidente que a atenção ao marco, o registro das práticas do pesquisador na cena que se tem que analisar, em uma palavra, um giro reflexivo, difunde valores relativistas, isto é, termina por minar os alicerces da autoridade de todo discurso, incluindo o científico, o qual demonstraria um escasso rigor, se se pretende colocar em um vértice universalizador ou simplesmente em uma meta a respeito dos demais. Isso quer dizer que hoje ficou mais difícil, tanto no campo artístico como no cognitivo, estabelecer hierarquias de mérito entre mediações. O problema é bastante relevante se o trouxermos para nosso próprio tema.

Se considerarmos o patrimônio cultural como uma entidade apenas virtual que cada mediação atualiza e modela de maneira cabal, existe o perigo de se aceitar como bom qualquer tipo de mediação, já

que não se tem como discernir o vulgar do refinado, o adequado do incorreto. Ao mesmo tempo, seria um movimento defensivo evidente o fato de considerar ainda viáveis as lógicas positivistas e fundacionistas, hegemônicas em nossas atividades já há algumas décadas. Que fazer então?

Que critérios de valorização, distinção ou prioridade deverá recuperar um mediador cultural do patrimônio cultural e do etnológico que não queira cair na armadilha do *anything goes*? Permito-me propor três possíveis diretrizes para reconquistar certa capacidade de discriminação que, por um lado, não mortifique, mas valorize a nova sensibilidade reflexiva do marco e do contexto e dê ao patrimônio o reconhecimento, apesar de tudo, a uma correta interpretação.

1) O primeiro critério, em homenagem a Gregory Bateson (1979, p. 177-194 *apud* Manghi, 1988), definiria o patrimônio como dupla descrição, no sentido de que dois olhos veem melhor do que um e várias perspectivas, várias mediações, quanto mais procedam de pontos de vista diferentes (paradoxos, ironias...) podem enriquecer nossa consciência dos sistemas observados e, por conseguinte, também dos patrimônios. O princípio da dupla descrição deveria ser um antídoto formidável contra as ideologias e as hegemonias culturais: contra a sobrevalorização da capacidade de representação de alguns meios de comunicação (ontem o cinema, hoje a televisão, amanhã a internet), um antídoto contra essa hierarquia entre patrimônios (artístico *versus* demológico), que priva de legitimação a experiência social de grupos não privilegiados, reproduzindo essa violência simbólica que – como assinalou Bourdieu – se baseia no desconhecimento. Finalmente, a dupla descrição pode corrigir com êxito os efeitos perversos da *political correctness*, aproximando um ponto de vista estrangeiro, desvinculado, à tendência atual para a autodefinição. Nessa perspectiva, a etnografia tem uma competência tradicional própria cujo lema poderia ter sido sintetizada na declaração, escrita na missão do *EtnoMuseo Monti Lepinie* (Padiglione, 2001), que “[...] é muito útil aconselhar as pessoas a olhar para seu próprio país num mapa confeccionado pelos estados fronteiriços”.

2) Com o segundo princípio é possível reduzir as eventuais consequências “babélicas” do primeiro, as exageradas infidelidades, as

excessivas impertinências, as desorientadoras “desfamiliarizações”. Ou pode, se não resolver, pelo menos colocar em tensão interpretativa o objeto e a perspectiva, a obra e a visão, o patrimônio e a mediação. Podemos definir esse princípio como princípio da *cortesía cósmica*. Definido de modo brilhante por Ortega y Gasset (1921):

Tem-se dito que para os empregados não existem grandes patrões. Isto quer dizer que na realidade não existem grandes homens? É um erro crer que o aspecto mais verdadeiro de uma coisa é que ela oferece uma visão próxima... cada coisa nos impõe tacitamente uma peculiar distância e uma determinada perspectiva. Quem quer ver o universo tal qual ele é deve aceitar esta lei de cortesía cósmica.

Talvez a posição de Ortega y Gasset (1921) seja desequilibrada quanto à ênfase que coloca na determinação da distância exata, mas essa linguagem de boas maneiras, essa subjetivação do objeto, essa personificação do patrimônio, que se encontra em muitos autores, está a meio caminho entre a semiótica e a hermenêutica. Por exemplo, Umberto Eco (1990), para salvaguardar o texto dos livres usos que fazem dele os desconstrutivistas, lhe atribui uma específica intencionalidade com seu correspondente direito de ser interpretado em certo modo sugerido por “ele” e não de outra maneira¹⁶. Muitos antropólogos estariam também de acordo. São cada vez mais conscientes de que, embora eles construam fatalmente o objeto, a representação que oferecem dele deve tentar refletir ao menos fragmentos dessa autonomia, coerência e dessa ordem que se pressupõe em toda perspectiva antropológica. Richard Rorty (1991, p. 277), com aguda benevolência, define-nos como *intérpretes simpatéticos*, “[...] capazes de ampliar a gama de imaginação da sociedade com os testemunhos de culturas distintas”. Esse caráter simpatético deve ser traduzido – Geertz (1973, p. 42) e Clifford (1990) têm dado indicações a respeito – em práticas não arbitrárias nem mentalistas de inscrição, de tradução, de mediação cultural.¹⁷

Se voltarmos ao argumento inicial mediante o qual se concebia o “patrimônio etnológico” como um mapa em comparação ao território-cultura, convém agora, à luz do segundo princípio, imaginá-lo como o mapa de um mapa. Ou, de maneira mais específica, como a

interpretação antropológica do conjunto dos testemunhos materiais (móveis e imóveis) e imateriais (saberes e *performances*) selecionados por “práticas de identificação”, isto é, por comentários expressos de distintas maneiras, com os quais um grupo, através de seus membros, reconhece e define como própria uma determinada “propriedade cultural”, assinala para existências de processos de autoidentificação.

A vantagem da noção de “práticas de identificação” reside no fato de limitar e ancorar a ação interpretativa do antropólogo. Ele já não está autorizado a definir a identidade a partir da tradição, concebida de maneira substancial (Padiglione, 1995), ou a partir da cultura, que se pressupõe movediça e totalizadora, mas se exige dele que se atenha à detalhada documentação etnográfica sobre como se concebe e se usa, de modo reflexivo, o legado do passado.

3) Finalmente, como último critério, proponho o princípio da *mediação reconhecível*, uma expressão que extrapola as indicações de Cesare Brandi, o qual, como sabemos, inovou, no começo dos anos 1960, a teoria da restauração introduzindo o respeito não só pelas exigências estéticas, mas também históricas. A conservação da pátina é testemunho do tempo transcorrido e não apenas admissível, mas taxativamente exigida¹⁸ (Brandi, 1977, p. 36). Essa exigência de que a história e, como consequência, a restauração seja reconhecida se cumpre hoje com técnicas muito diferentes em Roma e em Florença (linha pontilhada vertical ou listrado e abstração cromática), técnicas que, em qualquer caso, diferentes da restauração de antiquários, não pretendem deixar a obra como deveria ser em outra época. Ou melhor, jogam com pontos de observação diferentes. De uma distância normal, a obra aparece de volta a suas origens ainda que a uma distância mais curta – em torno de meio metro – o efeito da restauração apareça pretendidamente explícito.

Com as devidas diferenças é possível aplicar esse princípio da mediação reconhecível em outros setores da restauração, assim como nas escavações arqueológicas. Creio que seria oportuno generalizá-lo para poder incluir outros numerosos experimentos (na arte e na literatura contemporâneas são um gênero à parte) com os que se pretende produzir efeitos não naturalistas, limitar as identificações ingênuas,

fazer convergir em um mesmo texto ou descrição e comentário e recordar aos distraídos o caráter posicionado e construtivo do autor e da perspectiva.

Quando se está de algum modo relacionado com os patrimônios, pode-se dar conta diariamente de que existe essa necessidade de deixar vestígios para fazer reconhecíveis as mediações¹⁹. Em momentos prolongados de *cupio dissolvi*, tomba-se cego pelas excelências e perde-se a ocasião de compreender os estratos de molduras, de pátinas e de discursos que mesmo essas excelências têm como referência.

Frente ao atual cenário, caracterizado por uma multiplicidade de mediações de patrimônios, não vale a pena voltar atrás. É melhor elaborar o luto de uma linguagem neutra, puramente descritiva ou analítica, carente de alegorias ou de expedientes retóricos; é melhor predispor dentro dos museus, ou de outras mediações, dispositivos de reflexão explícitos que sejam capazes de documentar sem demasiadas roupagens, mas também sem ilusões de conseguir uma completa transparência, o modo em que se tornaram legítimas, embora não obrigatórias, as mediações que realizamos. Desse modo, creio que há um ganho para o conhecimento e podemos, no plano ético-cognitivo, dar conta de nosso trabalho de uma forma mais satisfatória a uma comunidade de interlocutores que tem crescido muito.

Notas:

- ¹ O texto original encontra-se em Padiglione, V. Poetiche dal museo etnografico. Spezie morali e kit di sopravvivenza. Imola (BO): Editrice La Mandragora, 2008. 278p.
- ² Professor associado da Sapienza Università di Roma, leciona antropologia cultural, museologia e etnografia da comunicação, é diretor da Revista *Antropologia Museale*, concebeu e realizou o Etnomuseo Monti Lepini di Roccaporga, e o “Museo del Brigantaggio di Iri e di Cellere” e possui inúmeras pesquisas e publicações, dentre as quais destacamos as que refletem sobre os temas da memória, da museologia e da violência.
- ³ *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- ⁴ Sobre o conceito de “marco”, minhas fontes são principalmente duas e já bastante heterogêneas (com certo mal-estar excludo a Juri Lotman). Cesare Brandi teve o mérito, em 1958, de apresentar em termos históricos e interpretativos o problema do marco. Ele o define como um “enlace” entre o espaço da imagem, o da parede e o do visitante. “Disso resulta que o problema do enlace não se pode resolver de uma vez por todas, nem sequer pelo autor do quadro” (Brandi, 1958, reed. 1977, p. 125).

Gregory Bateson (1956, trad. 1996; 1979, trad. 1984), na mesma época, começa a conceber o *frame* (marco) como um signo – contexto: uma indicação que se obtém interrogando-se as premissas implícitas que demarcam a situação para interpretar de modo pertinente o que está acontecendo. Desde os anos de 1960, a *frame analysis* se converterá num ponto forte também de orientações como a etnometodologia e o interacionismo simbólico (Goffman, 1975). No final do presente discurso sobre os patrimônios, o uso deste conceito serve para problematizar o de “mediação” que, desse modo, se radicaliza ainda mais em chave reflexiva (Padiglione, 1996b).

- ⁵ A vantagem de considerar o patrimônio como uma inscrição da cultura é que – poderíamos dizer com Geertz – nos concentramos “[...] em *como* se produz a transcrição [...] quais são seus veículos e como funcionam [...]” (Geertz, 1983, trad. 1987, p. 40). Desse modo, se torna fundamental a “linguagem” usada, instrumento de maneira nenhuma neutra e que nunca pode ser impessoal nem alcançar a objetividade porque sempre está situado num horizonte, em forma de vida.
- ⁶ Não são poucos os méritos da Comissão ministerial Franceschini (de que fazia parte o antropólogo Túlio Tentori). No documento final (1966) se valorizava o componente imaterial da cultura e se reconhecia pela primeira vez o caráter específico do patrimônio demológico, considerado como um bem cultural definível como “[...] um conjunto de documentos materiais e imateriais que se referem à história e à cultura popular italiana” (Lattanzi, 1990; Bravo, 1979; Cavalcanti, 1984 e Simeoni 1994).
- ⁷ Nos vestígios da história da crítica museográfica omito deliberadamente, por falta de espaço, os significativos aportes que chegaram a este respeito do campo museológico oficial, através do ICOM, por exemplo, como de administradores ou curadores, ou diretamente dos “sujeitos” (artistas, “nativos”, curadores das exposições). Ver, de qualquer forma, Iniesta (1994); Nobili (1994) e Padiglione (1994; 1996a).
- ⁸ Para uma proposta museográfica que experimente uma conexão “poética” entre sensibilidades semióticas e fenomenológicas, ver Turci (1994).
- ⁹ Entre os promotores de uma sensibilidade etnográfica, assinalaria, nos Estados Unidos, James Clifford e James Boom e, na Itália, Pietro Clemente com suas descrições de museus orientados até uma “sociologia reflexiva”. Além disso, ver, para a Inglaterra, Merriman (1989) e os estudos de Canizzo; para a França: Veron e Lvasseur (1991).
- ¹⁰ “Embora os sistemas de objetos e a antropologia sejam fortes e estejam institucionalizados, não porque sejam imutáveis, as categorias do belo, do cultural e do autêntico têm mudado e continuam mudando. É importante constatar as tendências das coleções de serem autossuficientes, a suprimir seus particulares processos históricos, econômicos e políticos de produção. O ideal seria que estes processos fossem visíveis em cada coleção e exposição” (Clifford, 1993, p. 264).
- ¹¹ Eco (1988) tinha em mente uma exposição realizada no Centro Pompidou de Paris, onde a especial importância concedida aos suportes expositivos contribuía para produzir um efeito surpresa dos novos horizontes imateriais.
- ¹² Como sublinhou Shelton, as exposições desse pequeno e emblemático museu evidenciam as influências de artistas como Duchamp e Breton, e as instalações das vanguardas contemporâneas. Nas palavras do autor: “Object are viewed as sings which can be juxtaposed in unfamiliar ways to create tense or contradictory and critical allusions, while the relationship between the object, sings, text and design syntax is itself rendered problematic. The ethnographic installations at Neuchâtel have become a laboratory for exploring the relations between the different semiotic

systems that constitute museum representations and the elements from which culturally constructed categories are made" (Shelton, 1995, p. 8).

- ¹³ Veja-se *One and There Chairs*, do artista Joseph Kosuth, um dos maiores expoentes da arte conceitual. Esta obra consiste em uma cadeira de verdade, uma fotografia dela mesma, e o texto da definição que no dicionário aparece para a palavra cadeira. Desse modo, colocam-se em evidência os mecanismos de tradução de um código para o outro, o estatuto significativo de toda comunicação, e se provoca um processo de comparação entre as diversas experiências: a da linguagem mimético-fotográfica, a da percepção fenomenológica e os estados materiais das coisas e das informações sobre elas.
- ¹⁴ Em uma eventual lista não poderia deixar de fora, entre outras, a antropologia reflexiva de Bob Scholte, a etnopoética de Dennis Tedlock, a antropologia dialógica de Paul Rabinow e a sociologia reflexiva de Pierre Bourdieu.
- ¹⁵ Para uma simpatética correção do discurso geertziano, para crítica da hegemonia autoral que o formato do livro favorece na antropologia interpretativa e para uma revalorização do visual que permita explorar a distinta recomposição do trabalho etnográfico potencialmente oferecido hoje pelos sistemas de vídeos informativos (cf. Faeta, 1995). Na base da sua argumentação está a premissa que tem os sistemas e os processos comunicativos na cultura, assim como o conhecimento que se vem produzindo acerca das transformações deste momento histórico. "O etnógrafo e o antropólogo devem tomar nota da chegada de um terceiro momento na história da observação: depois da participação ocular direta e do compromisso óptico entre sujeito e objeto, e de uma nova pictografia interpretativa que postula modalidades de relação com o outro, na presença no terreno da observação e da realidade e seu registro completamente diferentes (Faeta, 1995, p. 132-133).
- ¹⁶ Esta sensibilidade voltada para a busca de lógicas internas dos fenômenos culturais, através de uma reinterpretação da lição estruturalista, tem se manifestado com resultados relevantes na investigação sobre a "etnologia do simbólico" promovida pelo grupo de Toulouse (cf. as antologias de Charuty (1995) e Fabre (1993)). Na mesma direção, mas a partir de outra procedência e com maior atenção aos processos históricos de circulação e de hegemonia cultural, se movem os estudos de Clara Gallini (1998; 1996).
- ¹⁷ Trata-se de reconstruir o processo de interpretação que devolva vida, congruente e cooperativo à vida social; trata-se de localizar as estruturas conceituais, as convenções simbólicas, em uma palavra, os contextos diante dos quais os atores formulam seus significados (Geertz, 1973, trad. 1987). Trata-se de determinar as categorias dos falantes de interpretar suas interpretações sobre a base de indícios expressivos múltiplos (ações, palavras, posturas etc.), deixados na tentativa de dirigir a relação segundo regras implícitas e assumindo intenções particulares (Duranti, 1997).
- ¹⁸ A propósito da exigência do caráter histórico que tem que respeitar, junto com a estética, a prática interpretativa da restauração, Cesare Brandi sublinha que "do ponto de vista histórico nós devemos estar cientes que é um modo de falsificar a história e que os testemunhos históricos se veem privados, por assim dizer, de sua antiguidade, isto é, se se obriga a matéria a voltar a adquirir uma frescura, um corte limpo, uma evidência que contradiga a antiguidade que testemunha.
- ¹⁹ The good translation gets you far enough into the other world to begin to see what you are missing. You watch it fall apart. That's my notion of cultural translation (Clifford, 1989, p. 152).

Referências

- BATESON, Gregory. *Mente e natura*. Trad. A. Longo. Milano: Adelphi, 1984 [1979].
- _____. *Questo è un gioco?* Trad. D. Zoletto. Milano: Cortina. 1984 [1979].
- BUTTITTA, Antonino; MICELI, Silvana. *Ricerca deduttiva per un museo critico del mondo popolare*. Uomo e cultura, 1973. (v. 1)
- CAVALLO, Bruno. La nozione giuridica di bene culturale, n. 1, p. 12-20. In: PEREGO, F. *Memorabilia: il futuro della memoria*. Bari-Roma: Laterza, 1987. (v. III)
- CHARUTY, Giordana. (Org.). *Nel paese del tempo: Antropologia dell'Europa Cristiana*. Napoli: Liguori, 1995.
- CIRESE, Alberto M. *Oggetti, segni, musei*. Torino: Einaudi, 1997.
- CLEMENTE, Piero. La ricerca nella prospettiva del patrimoni culturale e demo-etno-antropologici. In: PRATS L.; INIESTA M. (Coord.). *El Patrimonio Etnológico, Actas del VI Congreso de Antropología, Santa Cruz de Tenerife, 1993, Anais...*, Santa Cruz de Tenerife, 1993, p. 13-38.
- _____. *Graffiti di museografia antropologica italiana*. Siena: Protagon, 1996.
- _____. Toscana, un turismo senza cultura. In: NOCIFORA E. *Turismatica. Turismo, cultura nuove imprenditorialità e globalizzazione dei mercati*. Milano: Angeli, 1997. p. 141-154.
- CLIFFORD, James. Objects and selves. An afterword. In: STOCKING G. W. (Ed.) *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: University of Winsconsin Press, 1985.
- _____. Notes on (field)notes. In: SANJEK S. (Ed). *Fieldnotes: the making of anthropology*. Ithaca: Cornell University Press, 1990, p. 47-70.
- _____. *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri, 1993 [1998].
- _____. Interview with Brian Wallis "The Global Issue. A symposium", *Art in America* (july): p. 86-7 and p. 152-153.
- CLIFFORD, James; MARCUS, George (Ed.). *Writing culture*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- DESVALLÉES, André. *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Macon: W. M. N. E. S, 1992.
- _____. Emergence et cheminements du mot patrimoine. In: *Musées et collections publiques de France*, n. 208, p. 6-29, 1995.

- DURANTI, Alessandro. *Linguistic anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.
- FABRE, Daniel. *Écritures ordinaires*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993.
- FAETA, Francesco. *Strategie dell'occhio: etnografia, antropologia, media*. Milano: Angeli, 1995.
- GALLINI, Clara. *La ballerina variopinta: una festa di guarigione in Sardegna*. Napoli: Liguori, 1988.
- _____. *Giochi pericolosi*. Roma: Manifesto, 1996.
- GEERTZ, Clifford. *Interpretazioni di culture*. Bologna: Il Mulino, 1987 [1973].
- _____. *Dopo i fatti*. Bologna: Il Mulino, 1995 [1994].
- GOFFMAN, Irving. *Frame analysis*. Penguin: Harmondsworth, 1975.
- INIESTA, Monserrat. *Els gabinets del mon. Antropologia, museus i museologies*. Llérida: Pages, 1994.
- JEUDY, Henri-Pierre. Entre mémoire et patrimoine. In: *Ethnologie française*, "Le vertige des traces. Patrimoines en question", XXV, 1:5-6, 1995.
- HAINDARD, J.; KAEHR, R. (Ed.). *Objets pretextes, objets manipulés*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 1984.
- KARP, Ivan; LAVINE, Stephen D. (Ed.). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.
- LATTANZI, Vito. Competenze antropologiche e tutela dei beni culturali. *Lares*, Firenze, LVI, 3, p. 453-464, 1990.
- MANGHI, Sergio (Org.). *Attraverso Bateson: ecologia della mente e relazioni sociali*. Milano: Cortina, 1997.
- MERRIMAN, Nick. Museum visiting as a cultural phenomenon. In: VERGO, Peter. (Org.): *The new museology*. London: Reaktion Books, p. 149-171, 1989.
- NOBILI, Carlo. La rappresentazione antropologica museale e i nuovi soggetti storici. *Annali del Museo di San Michele all'Adige*, n. 7, p. 131-148, 1994.
- ORTEGA Y GASSET, José. Burlador di Sevilla. In: Lettera Internazionale, luglio, rist. Parz. *La Repubblica*, Roma, 30.6.1991, p. 30-31, 1991 (1921).
- PADIGLIONE, Vincenzo. Musei e patrimoni: esercizi a decostruire. In: *Antropologia Museale*, n. 3-4, 1994.

_____. Per una centralità dell'etnografia nei musei. *Etnoantropologia*, n. 3-4, p. 238-247, 1995.

_____. Presentazione In: AA.VV. *L'invenzione dell'identità e la didattica delle differenze*: atti del convegno della Sezione di Antropologia museale dell'Aisea. Milano: Edizione ET, p. 13-26, 1996a.

_____. *Interpretazione e differenze*: la pertinenza del contesto. Roma: Kappa, 1996b.

PADIGLIONI, Vincenzo. Ma chi mai aveva visto niente. Il Novecento, una comunità, molti racconti. *Catalogo EtnoMuseo Monti Lepini*. Roma: Kappa, 2001. pp.1-181.

PEREGO. *Il patrimonio vulnerato*. Roma: Laterza, 1987.

PRATS, Llorenç. De le primeres jornades sobre el patrimoni etnològic, p. 5-13. In: AA.VV. *Sobre el patrimoni etnològic a les terres de Ponent i l'Alt Pirineu*, Lleida: Ass. Cat. del Patrimoni Etnològic. Univ. Lleida, 1993.

_____. *Antropologia y patrimonio*. Barcelona: Ariel, 1997.

PRICE, Sally. *I primitivi traditi*, Torino: Einaudi, 1992 [1989].

REMOTTI, Francesco. *Noi primitive*. Torino: Bollati Boringhieri, 1990.

RORTY, Richard. *Scritti filosofici*: a cura di A. G. Gargani. Roma-Bari, 1994 [1991].

SHELTON, Alan A. Introduction: Object Realities. *Museum and Changing Perspectives of Culture*, Los Angeles: Sage Publications, 1995.

SOLINAS, Pier Giorgio. Presentazione a Solinas P. G. (a cura di). *Oggetti esemplari*, Montepulciano: Del Grifo, 1989.

TURCI, Mario. Museo d'Antropologia. I luoghi della rappresentazione fra oggetti e vicinanza, *Annali del Museo di San Michele all'Adige*, n. 7, p. 193-208, 1994.

TYLER, Stephen. Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document, p. 122-140, In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. (Ed.). *Writing culture*. Berkeley: University of California Press, 1996.

VERGO, Peter. (Ed.). *The new museology*. London: Reaktion Book, 1989.

VERON Eliseo; LEVASSEUR, Martine. *Ethnographie de l'exposition*: l'espace, le corps e le sens. Paris: Centre Pompidou, 1989.

Recebido em 06/09/2012

Aceito em 10/10/2012