

MUSEU AMPLIADO: DA ORIGEM AO SÉCULO XIX

Ana Cecília Rocha Veiga

anacecilia@arq.ufmg.br

Este artigo elabora uma trajetória dos museus, desde sua origem ao século XIX, abordando sua evolução conceitual, bem como a institucionalização e a estruturação dos conhecimentos associados ao universo museal. Procura compreender a construção das instituições culturais e museus através da sua história e de um olhar crítico do passado.

Palavras-chave: Museus, Terminologia, Conceitos, História.

“Começar pelas palavras talvez não seja coisa vã. As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem” (BOSI, 1992, p. 11). A palavra *museu* tem sua origem no termo latim *museum*, que por sua vez deriva da palavra grega *mouseion*, ou ainda, “casa das musas”. À mesma família etimológica de *Musa* pertencem *música* (o que concerne às Musas) e *museu* (templo das Musas, local onde residem ou onde alguém se adentra nas artes) (BRANDÃO, 1986, p. 202). Cada musa, ao todo nove, representava um ramo específico da literatura, da ciência e das artes. Assim, sua casa era o *museu*. Casa das musas, casa da memória. Segundo Schuhl (1952 *apud* FERNÁNDEZ, 1993, p. 49), Platão teria mencionado a intenção de que houvesse pessoal atento a receber os “turistas” em peregrinação artística, facilitando a apreciação das obras inspiradas pelas Musas nos templos. O historiador Heródoto reforça essa teoria, informando que nos principais templos das cidades famosas (Atenas, Delfos, etc.) os gregos disponibilizavam para contemplação pública suas relíquias artísticas (FERNÁNDEZ, 1993, p. 56). No século V a.C., os Propileos da Acrópole de Atenas possuíam uma pinacoteca, descrita pelo viajante Pausânias. Portanto, é a partir da mitologia grega que o termo *museu* vai, paulatinamente, adquirindo o sentido que hoje lhe atribuímos.

Não obstante as origens do termo, o gênese dos *museus* pode ser encontrada no ato de colecionar, tão antigo quanto a própria existência humana e quanto à noção de propriedade privada. Se a terminologia da palavra *museu* se ampara na reunião de saberes, também tem sua procedência vinculada à reunião de objetos, ou seja, ao “coleccionismo”. “Entendemos por ‘colección’ aquel conjunto de objetos que, mantenido temporal o permanentemente fuera de la actividad económica, se encuentra sujeto a una protección especial con la finalidad de ser expuesto a la mirada de los hombres” (HERNÁNDEZ, 1998, p. 13). A autora destaca quatro razões principais para o fenômeno: o respeito ao passado e às coisas antigas, o instinto de propriedade, o verdadeiro amor à arte e o colecionismo puro.

Faraós, reis, imperadores e papas da Antiguidade amalhavam objetos de ouro, prata, bronze e outros materiais preciosos, que se prestavam à manifestação do seu poder e prestígio social. Bazin (1969) denomina as tumbas repletas de tesouros egípcios como verdadeiros museus funerários. No Palácio de Nabucodonosor reunia-se uma grande coleção, oriunda de espólios de guerra, denominada “Gabinete de Maravilhas da Humanidade” (FERNÁNDEZ, 1993, p. 52). Guarnieri descreve que “a primeira atividade sistemática de organização de acervos tem origem na Caldeia, seis séculos antes de Cristo, quando a princesa Bel Chalti Nannar reuniu e documentou, através de registros, o tesouro contido no palácio de seu pai, composto por jóias e artefatos” (*apud* FRONER, 2001, p. 48).

No século II antes de Cristo, a segurança econômica da dinastia dos Ptolomeus gestou aquela que seria, além da biblioteca mais enigmática e surpreendente da história, um novo modelo de *museu*, não mais focado no deleite das musas mitológicas, mas na compilação do saber enciclopédico, possuindo mais de 700.000 manuscritos. “Foi a primeira Universidade do mundo. Essencialmente, era um colégio de sábios emprenhados, principalmente, em pesquisas e história, mas, também, até certo ponto, como se deduz de Arquimedes, em ensinar” (SPALDING, 1974, p. 197). Astronomia, filosofia, religião, medicina, geografia e uma infinidade de campos do conhecimento encontravam ali registros materiais e intangíveis, nos muitos objetos e páginas escritas que procuravam reduzir todo o saber do mundo em um só lugar.

Os romanos herdaram dos gregos o gosto pelo colecionismo de arte, inaugurando novas formas de colecionar, como a exportação de peças valiosas das diversas províncias sob seu domínio. Porém, a palavra *museu* no contexto da cultura romana possuía significado um tanto diverso, referindo-se a “villa particular, donde tenían lugar reuniones filosóficas, término que nunca se aplicó a una colección de obras de arte” (HERNÁNDEZ, 1998, p. 15). O colecionismo mobilizou também a produção de conhecimento específico. O arquiteto romano Vitruvius recomendava, por exemplo, que as pinturas ficassem em gabinetes voltados para o norte. Apesar do florescimento no mundo greco-romano, após a destruição da Biblioteca de Alexandria, nos primeiros séculos da Era Cristã, seguiu-se cerca de um milênio sem o surgimento de empreendimentos desse porte. Período marcado pelo esvaziamento dos museus no Ocidente, tanto no seu sentido mitológico original, como nesse novo contexto proposto em Alexandria. A queda do Império Romano colaborou para o surgimento de novas culturas na Europa, impulsionando o colecionismo litúrgico e a arte cristã. A igreja medieval seria praticamente o único local onde as artes, em suas diferentes formas e manifestações, estariam ao alcance do homem comum, exercendo grande papel no repensar e ressurgir museais. Portanto, na Idade Média, o colecionismo adquiriu novos contornos.

O cristianismo pregava o despojamento pessoal, o desprendimento dos bens materiais supérfluos. A igreja passa a ser a principal receptora de doações e forma assim verdadeiros

tesouros, o principal tendo sido o “tesouro de São Pedro”. Grande força política então, a Igreja usava seus tesouros para lastrear alianças, formalizar pactos políticos e financiar guerras contra os inimigos do Estado papal (SUANO, 1986, p. 14).

As coleções de todas as épocas, em especial as obras de arte em materiais nobres, serviam ainda de reserva econômica para períodos facciosos. O exemplo mais famoso talvez seja o cavalo de Leonardo da Vinci, que não saiu da fase de projeto, pois o bronze destinado à sua construção precisou ser deslocado para fins bélicos.

Os museus entram na era moderna... “Renascer” remete à ideia de ressurgir, recuperar, revalorizar. Reencontrar na grandeza da Roma antiga o sabor de um momento imperial e tentar revivê-lo, em última instância. Redescobriram-se os objetos gregos e romanos, assim como o valor simbólico, artístico e histórico das obras, não somente o seu valor material. Ali então se cunhou o termo Idade Média, conferindo ao intervalo entre idade clássica e os novos tempos uma obscuridade e silêncio inverídicos. Nesse interstício floresceu a arte gótica e, lentamente, preparou-se o caldo artístico e cultural necessário para a eclosão de uma época extraordinária chamada Renascimento. Florença fervilhava de artistas e esperanças inovadoras. O homem passou a olhar para o próprio homem, para dentro de si e para o outro à sua volta. As coleções renascentistas, principescas e reais, originariam a instituição *museu* como hoje a conhecemos. Entretanto, alguns problemas permeavam o mundo das “antiguidades”: os falsos antigos eram quase uma febre, difícil demais de debelar. Especialmente aquelas relacionadas com a religiosidade: as relíquias sagradas. Até que insurgiu a Reforma Protestante...

*De início, a Idade Média fabrica, sem má consciência, falsos diplomas, falsas cartas, falsos textos canônicos, mas a partir do século XII, a Igreja, e mais particularmente a cúria romana (...), empreende a luta contra os falsos e os falsários. Dá-se um passo importante quando o famoso humanista florentino Lorenzo Valla demonstra, mediante argumentos filológicos e em resposta à demanda de Afonso o Magnânimo, rei de Aragão e de Sicília, no seu tratado *De falso credito et ementita Constantini donatione declamatio* (1440), que a famosa doação de Constantino, com a qual o imperador teria feito dom ao papa do Estado pontifício, é um falso. A *Declamatio* é publicada apenas em 1517 pelo amigo de Lutero, Ulrich von Hutten (LE GOFF, 1982, p. 100).*

Lutero será o estopim de uma grande mudança: a Reforma Protestante. A sociedade dessa época, bem como a Igreja, esposava uma “fé material”, manifesta na arquitetura, nas artes e, também, nas relíquias sagradas. Lutero passou a rever a validade de tais afirmações. São muitas as mudanças apregoadas por essa nova vertente do cristianismo. Entretanto, para fins deste artigo, não cabe nos delongarmos em cada uma dessas teses, ainda que todas tenham tido profunda interferência no cenário cultural da época. O que nos cabe como foco é a experiência “materialista” da fé de então, que vem a ser contestada veementemente pelo protestantismo e que terá

um grande impacto na produção artística e museal do período. Os reformados esclarecidos defendiam a manutenção das construções e obras de arte existentes, mas estimulavam a simplicidade e limpeza decorativa dos novos templos. Como resposta aos protestos, a Igreja Católica promoveu um movimento denominado Contrarreforma, que tinha no incentivo às artes um de seus pilares.

De fato, a Contrarreforma compreendeu perfeitamente o papel da cultura na defesa e preservação da sociedade cristã, tanto assim que com tal objetivo foram criados, em 1601, por Federico Borromeo, arcebispo de Milão, a Biblioteca Ambrosiana e a Academia de Belas-Artes. Nesta última, Borromeo reuniu incontáveis obras de arte e fez daquilo que chamava seu museum, um centro didático para a produção artística. Ou seja, este museu, visitável por público seletivo, sobretudo artistas, servia como “receituário” da estética aprovada pela Igreja. (...) Assim é que o final do século XVII e começo do século XVIII viram a cristalização da instituição museu em sua função social de expor objetos que documentassem o passado e o presente e celebrassem a ciência e a historiografia oficiais. Esta problemática foi analisada por Lanfranco Binni e Giovanni Pinna, profissionais de museus italianos que bem notaram que não havia lugar, nesses museus, para as ideias e descobertas de Galileo Galilei (SUANO, 1986, p. 23).

Grande parte dos opositores a essa “historiografia oficial” tiveram reveses com a Inquisição, muitos pagando com a própria vida por suas convicções filosóficas, científicas, artísticas ou de fé. O avante museístico, contudo, não parava... O estudo dos documentos e objetos, bem como a conservação dos monumentos e das antiguidades, havia entrado vigorosamente em cena. O grande duque Cosme I (1519-1574) encomendou do arquiteto Giorgio Vasari a construção daquele que é considerado como o primeiro edifício projetado para ser museu: a Galeria Uffizi. Aberta à visitação em 1582, constava inclusive em guias turísticos da época, sendo até hoje um dos museus mais importantes do mundo. Grandes gênios da arquitetura e da pintura foram conclamados a restaurar obras clássicas, herdadas dos mecenas burgueses do *Quattrocento* – como os Médicis supracitados – e das coleções privadas diversas. Os avanços prosseguem e, em meio a tempos ainda turbulentos, na cidade de Oxford (1683), inaugurou-se o primeiro museu público da Europa, o Ashmolean Museum, com o objetivo de que se tornasse museu da Universidade de Oxford, portanto, museu universitário.

Faz-se essencial, neste contexto, distinguir entre coleções “abertas ao público” e uma instituição que se coloque totalmente a serviço do mesmo. Tanto os espaços vinculados à Igreja, quanto o próprio Ashmolean, abriam suas portas para públicos seletos, tais como cúpulas eclesiásticas, artistas, governantes e, no caso de museus universitários, especialistas e estudantes (SUANO, 1986, p. 25). Tudo, entretanto, estava por se transformar, com os novos ares filosóficos e culturais trazidos pelos séculos vindouros, que mudaria de vez a face do que hoje conhecemos como museu. Entre os séculos XVI e XVIII, as mudanças políticas, econômicas, educacionais e culturais dilataram o acesso aos acervos expostos. Manifestos contra o fechamento das coleções ainda pouco

acessíveis publicavam a importância de se iniciar os não iniciados no mundo artístico. As curiosidades colecionadas ultrapassaram o campo das artes, contemplando instrumentos científicos, exemplares da fauna e flora, minerais e fósseis, alguns imaginários e montagens artificiais.

Em um tratado de 1727, intitulado Museografia, Caspar F. Neickel descreve os locais mais aptos para reunir objetos, a maneira de conservá-los em um clima apropriado e determina algumas classificações: Naturalia, para os gabinetes e Curiosa Artificialia, para os elementos estéticos (FRONER, 2001, p. 60).

A museografia neickeliana revela o auge do enciclopedismo, construindo uma proposta de “museu ideal” que mais se relacionava com os gabinetes de curiosidades do que com os gabinetes de arte (FERNÁNDEZ, 1993).

O termo *museu* também mantinha sua relação com o ato de compilar o conhecimento em geral, prescindindo inclusive de instalações físicas. Sob a alcunha de “museu”, inúmeras publicações proliferaram no período das Luzes, prometendo sintetizar as informações disponíveis em determinada matéria. Um dos mais curiosos exemplares é o *Museum Britannicum*, folheto de 1791 que coligia “assuntos elegantes para conversação” e “coisas curiosas, pitorescas e raras”, conforme sua própria introdução (SUANO, 1986, p. 11). Seja qual fosse o viés, o universo das coleções e dos colecionadores abraçava, cada vez mais, a organização sistematizada de seus acervos. Apesar da grande contribuição dos italianos, foram os reis espanhóis os detentores da coleção de pintura mais importante da Europa. De geração em geração, esse tesouro foi sendo alimentado para se tornar a base fundadora do Museo del Prado, cujo edifício data de 1785, passando das mãos da realeza para o Estado em 1868.

Aos poucos, as coleções particulares foram se ampliando drasticamente e sendo abertas ao público, ainda que não universal, associando a terminologia “museu” a esses pitorescos espaços expositivos. No Iluminismo, o círculo dos colecionadores vai ser profundamente alargado, com a institucionalização de práticas inéditas, tais como exposições, vendas públicas e elaboração de catálogos das coleções.

(...) Kant. A Crítica do juízo (1790) dá à arte identidade e dignidade novas, atribuindo sua origem a uma faculdade autônoma do espírito. Desses dois valores – histórico e artístico – que os humanistas haviam descoberto nas antiguidades, a maioria dos antiquários guardou, contudo, apenas o primeiro, negligenciando o segundo. (...) Esse amor à arte que, a partir do Renascimento, exige, para sua satisfação, a presença real de seu objeto, iria enfim mobilizar forças sociais poderosas o bastante para institucionalizar uma conservação material sistemática das antiguidades? Parecia ter chegado essa hora. (...) Enquanto se multiplicavam as coleções privadas, cujo surgimento no Quattrocento fora contemporâneo do das coleções de “antiguidades” e que pertenciam à mesma constelação de conhecimentos e práticas, foram criados os primeiros museus de arte: conservatórios oficiais de pintura, escultura, desenho, gravura, destinados ao público (CHOAY, 2001, p.85, 89).

Suano chama a atenção para o fato de que “os primeiros cinquenta anos do museu público europeu – considerando-se 1759, a abertura do Museu Britânico, como ponto de partida – não foram seu período mais feliz e fecundo” (SUANO, 1986, p. 35). O museu era visto como um repositório de valores que as camadas populares aborreciam, resultado de séculos de exploração de alguns sobre muitos. Já para as camadas abastadas, o museu vituperava tudo que dantes era exclusivo e, agora, banalizava-se na presença de iletrados sem fortuna. Apesar do seu caráter nacional, destinava-se essencialmente ao homem culto. Era necessário conhecer os códigos comportamentais para se frequentar os espaços de então. A suposta “algazarra” dos desfavorecidos cultural e economicamente excluía as camadas mais baixas das visitas de muitas coleções abertas, exceto em alguns casos, em que o interessado fosse pessoa ordeira, recomendada por *gentleman* ou *lady* da alta sociedade. Registros históricos, como a nota publicada por Sir Ashton, que tecia uma série de recomendações aos visitantes, deixavam claros a segregação de classes e o estereótipo associado às mais baixas. Até que movimentos intestinos convulsionaram a França e o poder mudou de mãos.

Se nos seus primórdios, ainda bastante caóticos, a Revolução Francesa (1789) propalou grande destruição do patrimônio artístico e edificado da França, num segundo momento reflexivo, esses objetos do “passado político” francês foram preservados com o objetivo de se estudar a história. Com os bens do clero, dos emigrados e da Coroa colocados por lei à disposição da nação, urgia inventariar esses espólios, bem como elaborar regras de sua gestão e novas destinações à herança patrimonial que se acumulava em depósitos. Ao serem finalmente transferidos para espaços abertos ao público, temos a consagração do *museu*. Imbuídos do espírito enciclopedista, os museus tinham fins educativos, onde o civismo, a história, as artes seriam nacionalmente divulgadas... o museu finalmente abria-se ao público em definitivo. As primeiras experiências malograram devido à ausência de conhecimentos associados à nova matéria que insurgia, medrando o Louvre, para onde convergiam as riquezas artísticas sob a Revolução.

Em 1793, o nascedouro do Louvre – Museu Central das Artes – abriu as portas ao público em algumas galerias específicas, migrando o museu aos poucos para os demais ambientes, até se ocupar de todo o palácio (Louvre, 2010). A partir de 1795, novas peças são acrescidas, fruto das ocupações de territórios estrangeiros por Napoleão. Entretanto, em 1815, teve início a devolução de algumas obras aos seus países de origem. A partir de 1848, o Louvre encontra-se subordinado ao Ministério do Interior, vindo a ser totalmente reformulado em 1932, passando a expor seu acervo a partir de critérios cronológicos e geográficos, articulados em seis departamentos: Antiguidades Orientais, Antiguidades Egípcias, Antiguidades Gregas e Romanas, Pintura, Escultura e Artes Decorativas e Industriais (HERNÁNDEZ, 1998, p. 25). A intervenção mais famosa e polêmica, com certeza, foi a inclusão da Pirâmide dupla (externa e interna) do arquiteto Pei (1983) no pátio

central do palácio, dentro do projeto *Gran Louvre* do presidente Mitterrand. Por ali, até hoje, se tem o principal acesso às instalações do museu. Mas ainda estamos no século retrasado...

Ao redor do globo, inclusive no Novo Mundo, os museus também proliferavam. Nos Estados Unidos, final do século XVIII, o Museu de Salem – Sociedade Marítima das Índias Ocidentais, fundado em 1799 – passou a integrar as coleções do Instituto Essex, que o adquiriu para ser Museu Universitário de Harvard. Renomeado Peabody Museum, teve sua fundação em 1866 por George Peabody. Trata-se de um dos museus mais antigos do mundo devotado à Antropologia (HARVARD, 2010), possuindo uma das coleções mais abrangentes da Arqueologia e Etnologia norte-americanas.

“Los museos americanos se diferencian de los europeos por su estructura jurídica, por su forma de organización, por sus sistemas de financiación, por el grado de inserción social y por la propia concepción ontológica de museo” (HERNÁNDEZ, 1998, p. 31). Nas Américas, as sociedades, resultado da convergência entre os interesses públicos e privados, até hoje perduram, sendo responsáveis pela criação de diversos museus, escolas e hospitais. Dentre suas notáveis contribuições, destaca-se o nascimento daquele que seria o museu mais abrangente do Ocidente, bem como o museu mais importante das Américas – o Metropolitan Museum. Fundado em 1870, consiste em um dos maiores e mais refinados museus de arte do mundo. Com mais de dois milhões de obras em seu acervo, cobrindo cerca de cinco mil anos da cultura mundial, possui coleções de todas as partes do planeta (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2010).

Em 1821, Goethe lança a sua teoria sobre a “organização dupla dos museus”, em que prevê uma zona para o público em geral e outra para os “iniciados e expertos”. Suas teorias consistiram em um marco de sua época, influenciando o Natural History Museum em Londres (1886), que fez valer, ainda que parcialmente, essa articulação goethiana do espaço museológico. Na Alemanha, principalmente, temos o estudo racional das questões envolvendo os museus e sua organização. Gustav Waagen, então diretor da Pinacoteca de Berlim, assim como seu sucessor – Wilhelm von Bode –, destacaram-se nesse cenário. No hoje denominado Bode Museum, prescindiu-se da ordenação tradicional das peças, separadas normalmente por técnicas, mesclando-se as obras, popularizando um estilo peculiar de exposição em sua época (FERNÁNDEZ, 1993).

No século XIX, portanto, consagrou-se o fenômeno europeu dos museus, que cruza terras além-mar em direção ao Novo Mundo. Nesse mesmo século, o Brasil entrava para a história da museologia com alguns dos mais antigos museus da América do Sul. Duas instituições culturais, de iniciativa de Dom João VI, iniciariam esse processo: a Escola Nacional de Belas Artes (fundada em 1815 como Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios) e o Museu Nacional do Rio de Janeiro. Entretanto, essa história precisa começar um pouco antes de tudo isso, com a chegada da Missão Francesa ao Brasil e sua revolução cultural.

Após a vinda da Coroa Portuguesa em 1808, consequência das investidas napoleônicas na Europa, o Conde da Barca – António de Araújo e Azevedo, então ministro da Marinha e Ultramar –, trabalhou febrilmente para que a “modernidade francesa da colônia cultural de Lebreton” fosse “uma peça fundamental no jogo maior da hegemonia comercial e política britânica” (BANDEIRA; LAGO, 2008, p. 19). Ao contrário do que reza tantas vezes a história, os artistas da Missão Francesa não foram formalmente convidados pela Coroa Portuguesa. Todos bonapartistas, partiram para o Novo Mundo por conta própria, decorrência do clima político que tomava curso na França convulsionada, sem qualquer garantia formal de que alcançariam o apoio de sua majestade em terras brasileiras. Para Debret, um dos expoentes da Colônia Lebreton, era prioridade fundar a Real Academia de desenho, pintura, escultura e arquitetura civil, empresa que se concretizou somente em 1820. Nove anos depois, acontece o primeiro Salão da Imperial Academia das Belas Artes, tendo a exposição atingido sucesso absoluto de imprensa e público, visitada por mais de duas mil pessoas. Outro grande feito, decorrente desse evento, consistiu na introdução no Brasil, por Debret, do *catálogo de exposição*, inovação memorável para as artes e a expografia.

Organizado por autor e categoria de pintura, e não obedecendo a topografia da accrochage – não há como rependurar os quadros numa sala de exposição imaginária. A pequena obra editada por Debret é preciosa ao mostrar, além da lista dos artistas, a ordem de importância que o pintor de história determinou – que começa pelas obras do próprio pintor de história – e a explicação das obras apresentadas. A doutrina da hierarquia dos gêneros de pintura estabelecida por Debret foi herdada da Antiguidade. Em ordem decrescente, a de maior prestígio é a pintura histórica, ou de história, profana, religiosa ou alegórica, seguida da pintura de gêneros, representação de seres humanos considerados na sua existência cotidiana, o retrato, a paisagem e a natureza morta. Ela parte daquilo que exige mais “imaginação” e criatividade, por conseguinte mais “talento”, até aquilo que é considerado “mera” cópia do real (BANDEIRA; LAGO, 2008, p. 46).

No mesmo período foi fundado o “Museu Real” (1818), primeira instituição científica do país. Inicialmente instalado no Campo de Sant’Anna, em 1892 passou a ocupar o Paço de São Cristóvão (Quinta da Boa Vista), residência real onde nasceu D. Pedro II e tomou curso a 1ª Assembleia Constituinte Republicana. Atualmente, sob o nome de Museu Nacional, faz parte do quadro da UFRJ, sendo um dos maiores museus de História Natural e Antropologia da América Latina (MUSEU NACIONAL DO RJ, 2010).

No século XIX, museus históricos, museus científicos e museus artísticos contribuíram para a construção da identidade nacional. No século XX, essa mesma identidade é reformulada, porém subordinada às duas ditaduras que conduziram as estruturas culturais na primeira (1937-1945, Era Vargas) e na segunda metade do século XX (1964-1985, Golpe Militar). No século XXI, a função social do museu torna-se um desafio, e o museu público vai adquirir papel protagonista no cenário educativo e cultural em nosso país e no mundo. Mas estes são capítulos de um cenário contem-

porâneo, de uma *nova museologia*, que merece ser amplamente detalhada em outro momento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. Debret e o Brasil: obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

BAZIN, G. El tiempo de los museos. Barcelona: 1969.

BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia grega. Petrópolis: Vozes, 1986. v. I.

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

FERNANDÉZ, Luis Alonso. Museologia: introducción a la teoria y práctica del museo. Madrid: Istmo, 1993.

FRONER, Yacy-Ara. Os domínios da memória. 2001. 513 f. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo.

HARVARD. Disponível em: <<http://www.harvard.edu>>. Acesso em: 15 set. 2010.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. Manual de museología. Madrid: Editorial Sintesis, 1998.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. Memória/História. Portugal: Imp. Nacional Casa da Moeda, 1982. p. 95-106. (Einaudi, v. 1.)

MUSEU NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <<http://www.museunacional.ufrj.br>>. Acesso em: 21 set. 2010.

SPALDING, Tassilo Orpheu. Deuses e heróis da Antiguidade clássica. São Paulo: Cultrix, 1974.

SUANO, Marlene. O que é museu. São Paulo: Brasiliense, 1986.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org>>. Acesso em: 15 set. 2010.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. Gestão do Projeto de Museus e Exposições. Belo Horizonte: C/Arte, FAPEMIG, 2013.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. Modelo de referência para a gestão de projetos de museus e exposições. 2012. 612 f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

