

GT 9 - Museu, Patrimônio e Informação

ISSN 2177-3688

REFLEXÕES ATUAIS SOBRE O MUSEU-ESPETÁCULO: ENTRE A CULTURA DE MASSA E O DISPOSITIVO DE MEDIAÇÃO

CURRENT REFLECTIONS ABOUT MUSEUM-SPECTACLE: BETWEEN MASS CULTURE AND MEDIATION DEVICE

Charles Narloch - Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST)

Teresa Cristina Scheiner - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Modalidade: Trabalho Completo

Resumo: Nas últimas décadas, as manifestações do espetáculo nos museus foram associadas ao fenômeno de espetacularização da sociedade, notadamente por suas consequências: a alienação, a massificação, o simulacro e o consumo acrítico. Embora o tema tenha se popularizado na década de 1960, com a publicação de *A Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord, sua análise crítica continua relevante e atual. Nos museus, foi somente a partir das décadas de 1980 e 90 que a espetacularização passou a ser mais debatida, com o avanço das novas tecnologias associadas aos projetos de exposição. Nesse meio, “espetáculo” e “espetacularização” costumam ser entendidos como sinônimos de “Museu-Espetáculo”. Tais acepções, porém, são ambíguas. A percepção redutora do fenômeno costuma restringi-lo à comunicação, por vezes ignorando aspectos sociais, culturais, históricos, éticos e políticos. Sob tal problemática, este trabalho relata parte das reflexões elaboradas durante pesquisa de doutorado em Museologia e Patrimônio, que teve como objetivo analisar o Museu-Espetáculo como fenômeno social e cultural. Partiu-se de pesquisa qualitativa, exploratória e explicativa-observacional. Sugere-se que o Museu-Espetáculo é um fenômeno comum a qualquer museu. Considera-se que a ontogênese do espetáculo, como fenômeno cultural, se manifesta como “ancestral comum” a diversas formas de expressão, dentre elas o museu e o teatro. Entretanto, por sua ambiguidade, o Museu-Espetáculo tanto pode servir à indústria do turismo e do entretenimento como se estabelecer como dispositivo de mediação e socialização crítica e emancipadora sobre as “realidades” sociais, políticas, culturais e ambientais.

Palavras-chave: Museu-Espetáculo; museu e museologia; espetacularização.

Abstract: In the last decades, the manifestations of the spectacle in museums have been associated with the phenomenon of spectacularization of society, notably for its consequences: alienation, massification, simulacrum and uncritical consumption. Although the theme became popular in the 1960s, with the publication of *The Society of the Spectacle*, by Guy Debord, its critical analysis remains relevant and current. In museums, it was only from the 1980s and 90s that spectacularization became more debated, with the advancement of new technologies associated with exhibition projects. In this area, “spectacle” and “spectacularization” are usually understood as synonyms of “Museum-Spectacle”. Such understandings, however, are ambiguous. The reductive perception of this phenomenon tends to restrict it to communication, sometimes ignoring social, cultural, historical, ethical and political aspects. Under this problem, this work reports part of the reflections elaborated during a doctoral research in Museology and Heritage, which aimed to analyze the Museum-Spectacle as a social and cultural phenomenon. It started with qualitative, exploratory and explanatory-observational research. It is suggested that the Museum-Spectacle is a phenomenon common to any

museum. It is considered that the ontogenesis of the spectacle, as a cultural phenomenon, manifests as a “common ancestor” to different forms of expression, including the museum and the theater. However, due to its ambiguity, the Museum-Spectacle can both serve the tourism and entertainment industry and establishing as a device for mediation and critical and emancipating socialization on social, political, cultural and environmental “realities”.

Keywords: Museum-Spectacle; Museum & Museology; Spectacularization.

1 INTRODUÇÃO

Embora se reconheça seu papel na sociedade, não é de agora que os museus são questionados por seu distanciamento das questões fundamentais que desafiam a humanidade. Por um lado, a partir do século XVIII os museus modernos estiveram associados à formação do conhecimento, à expressão das sensibilidades humanas e à preservação das memórias nacionais. Por outro, se estabeleceram como afirmação de poderes hegemônicos, vinculados aos entendimentos dos especialistas, dos governantes e dos “donos” dos meios de produção (HOOPER-GREENHILL, 2003).

O caráter restrito dos museus já era questionado no século XIX, quando outras formas de exibição e partilha do conhecimento se tornaram populares. Entre as mediações e as práticas informacionais comuns aos museus, a perspectiva espetacular - e controversa - das exposições se mostraria eficaz por sua capacidade de atração do público, para além do ambiente museal. Esse foi o caso das Exposições Universais que, associadas à afirmação do capitalismo colonialista, foram capazes de atrair milhões de visitantes (BARBUY, 1996). Na entrada do século XX, por outro lado, alguns curadores demonstravam a intenção de tornar os museus mais atrativos para o público em geral, porém, sem a necessidade de infantilizá-los ou simplificá-los em demasia (BOAS, 1907).

O espetáculo museal se sofisticaria e, especialmente a partir da década de 1960, seria melhor refletido pela Museologia. Na década seguinte, esta e outras reflexões deram origem à Nova Museologia (MAYRAND, 1985), preocupada em superar as ausências e omissões nos acervos dos museus e seu caráter pouco democrático. Nessas décadas, o espetáculo associado às novas tecnologias se mostrou questionável. Em certos momentos, apostou-se na potencialidade do entretenimento espetacular como nova abordagem do conhecimento (DESVALLÉES, 1987; LAURENT, 1988). Em outros, essa possibilidade foi vista com preocupação (BELLAIGUE, 1989; DESVALLÉES, 1990; VARINE, 1992).

Drouguet (2005), ao analisar as exposições-espetáculo a partir da década de 1990, considera que muitos museus optaram por maximizar a emoção e os sentidos em suas práticas

informacionais, na expectativa de intensificar seu potencial de atratividade, ante um público voraz por imagens eletrônicas e efeitos espetaculares. A autora pondera que essa mesma perspectiva gerou problemas como a dissipação gradual dos conteúdos e a criação de discursos ilusionistas, muitas vezes confusos (DROUGUET, 2005).

Nos museus, o espetáculo tem sido associado à espetacularização da sociedade e a seus efeitos nocivos, como a alienação, a massificação, o simulacro e o consumo acrítico. Apesar de mais discutida nas décadas de 1980-90, essa percepção foi popularizada a partir da publicação de *A Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord (DEBORD, 2007). Desde então, trata-se de um tema recorrente, relevante e atual. No início deste século, Barblan (2006) questionava se o museu continuaria sendo lugar de formação de saberes ou seria “[...] condenado a constituir um dos elos de uma sociedade do espetáculo, infantilizando-se por sua obsessão lúdica, e lugar de uma midiatização mais ou menos ensurdecadora, em busca de um sucesso volátil” (BARBLAN, 2006, p. 122, tradução nossa).

No Brasil, poucos estudos apresentam uma introdução embasada para a problematização do Museu-Espetáculo (MENESES, 1994; ABREU, 2012a, 2012b). No lugar comum da análise crítica - fundamental e necessária - “espetáculo” e “espetacularização” nos museus são apresentados como condicionantes ao “Museu-Espetáculo”. No entanto, tal aceção é hoje insuficiente, porque costuma restringir o fenômeno à comunicação, desconectando-o de aspectos sociais, culturais, históricos, éticos e políticos.

Diante de tal percepção, este trabalho apresenta parte das reflexões elaboradas durante pesquisa de doutorado em Museologia e Patrimônio, que teve como objetivo caracterizar o Museu-Espetáculo como fenômeno social e cultural.¹ A metodologia parte de pesquisa qualitativa, exploratória e explicativa-observacional, sob perspectivas da teoria crítica, associadas a entendimentos sociais, culturais, museológicos, informacionais e comunicacionais (ARAÚJO, 2009, HORKHEIMER, 2019 [1937]).

2 TRÊS TERMOS, TRÊS CONCEITOS

Embora seja comum a utilização dos termos “espetáculo” e “espetacularização” nos museus como sinônimo de “Museu-Espetáculo”, trata-se de entendimento redutor, porque os vincula como causa e consequência sob quaisquer circunstâncias. Sob tal perspectiva, o

¹ A tese “Museu-Espetáculo: Reflexões ecosófica sobre o museu do século XXI (no percurso de uma viagem de balão)”, pode ser acessada em http://www.unirio.br/ppg-pmus/charles_narloch.pdf (NARLOCH, 2021).

espetáculo se materializa como forma ou meio nos museus, e a espetacularização é percebida como sua decorrência. Fala-se em Museu-Espetáculo quando se consideram as motivações, impactos e correlações do espetáculo e da espetacularização nos museus sob perspectivas diversas, museológicas, antropológicas, sociais, políticas, culturais etc.

Tal abordagem reduz o fenômeno Museu-Espetáculo a seus impactos negativos sobre a sociedade. Sob a expectativa de atratividade ao público nos museus, o espetáculo permite vivenciar uma “realidade” por vezes exagerada, quando os meios se sobrepõem aos fins. Quando isso ocorre, as potencialidades do museu e do espetáculo são substituídas pela superficialidade ou pela fragmentação discursiva, próprias para o “consumo” acrítico.

Esse ordenamento dos termos, ao condicionar qualquer espetáculo nos museus à espetacularização, é insuficiente para a compreensão do Museu-Espetáculo. Tem levado ao entendimento de que se trata de um fenômeno restrito aos museus tradicionais (VARINE, 1992), isentando-o da ocorrência em museus onde a reflexão ou a participação comunitária são a tônica. Se não resta dúvida de que a espetacularização é mais comum nos museus tradicionais, sabe-se que nenhum museu está livre dessa possibilidade.

Outro aspecto a considerar é que as tecnologias frequentemente associadas ao espetáculo e à espetacularização nos museus mudaram muito nas últimas décadas. As formas tradicionais de comunicação e socialização resistem, mas foram englobadas pela abrangência totalitária das mídias eletrônicas e digitais. Hoje, cada indivíduo pode criar e veicular seus conteúdos informacionais, dependendo do acesso à internet. Esse acesso, quando existe, multiplica os “agentes do espetáculo” como criadores de conteúdo digital, *influencers*, *youtubers*, *instagrammers* ou *tiktokers*. Mais recentemente, esses agentes passaram a contar também com as possibilidades e equívocos da Inteligência Artificial (IA).

Mas essa nova relação de dependência midiática carrega outro problema: a internet raramente é oferecida para acesso público e gratuito, e os equipamentos necessários para acesso e produção de conteúdo são onerosos. Portanto, o que na atualidade se estabelece como meio de ampliação ao conhecimento é novamente um modo de exclusão social. Esta é a razão porque não é mais suficiente restringir a análise do espetáculo às perspectivas de mercado ou entretenimento.

2.1 Espetáculo (nos museus)

No latim, *spectaculum* significa vista, cena ou mostra, e deriva de *spectare*, que se refere a olhar ou observar atentamente. Como fenômeno inerente à linguagem e ao fazer museais, o espetáculo se manifesta em todos os museus, sob múltiplas formas. Não há museu sem espetáculo, já que a interação humana é a base do fenômeno espetacular. Por sua ambiguidade, o espetáculo museal nunca é neutro, e pode ser concebido e enunciado sob distintos cenários, formas, conteúdos, abrangências, tempos e territórios.

Nos museus, o espetáculo não é necessariamente um delimitador da informação, mas consequência do “ato museal”² - político e de poder - associado às expectativas de representação, socialização e mediação. Vincula-se às concepções do que se pretende mediar à sociedade. E embora as críticas aos processos de espetacularização destaquem as consequências dos processos hegemônicos de representação social, não é mais possível desconsiderar as possibilidades emancipadoras do espetáculo crítico e reflexivo. Atualmente, espetacular não significa, necessariamente, alienar passivamente.

2.2 Espetacularização (nos museus)

A espetacularização pode ser entendida como um processo de maximização de sentidos e sentimentos por meio do uso superficial ou exagerado do espetáculo. Nos museus e no patrimônio cultural, a espetacularização ocorre quando há exaltação espetacular das realidades como práticas informacionais/comunicacionais em um meio ou território previamente musealizado ou patrimonializado. As consequências da espetacularização têm sido associadas às percepções fragmentárias e superficiais, e à alienação da sociedade frente ao consumo de imagens, códigos e do patrimônio que os museus preservam e socializam.

Chaumier (2005) entende que a espetacularização em museus se manifesta quando a reconstituição imaginária da realidade se torna mais real e significativa do que a própria realidade. Na mesma linha, Choay (2011) pondera que a elaboração de substitutos decorre do enfraquecimento das relações do corpo com a natureza, e como efeito de uma revolução “eletro-telemática”. No caso das percepções da memória e da identidade humanas, esses substitutos teriam a função de remediar “[...] a ausência da cultura real, conferindo ao

² Na tese, Narloch (2021) discorre sobre o “ato museal” ou “(f) ato museal” como decorrência dos entendimentos de Rússio (1981), sem deixar de considerar - diacronicamente e sincronicamente - os museus como fenômeno sociocultural (STRÁNSKÝ, 1980; SCHEINER, 1991, 1998).

patrimônio uma atratividade artificial, em meio a um condicionamento (mental e material) que o torna visível e desejável, próprio ao consumo (cultural)” (CHOAY, 2011, p. 35).

2.3 Museu-Espetáculo

O uso impreciso do que se entende por Museu-Espetáculo é recorrente. Apesar de tomar como referência a obra *A Sociedade do Espetáculo* (DEBORD, 2017), na maioria das vezes essa concepção é associada a processos de mercantilização cultural e a projetos de “requalificação” urbana. Ao Museu-Espetáculo se atribuem as estratégias museográficas que “abusam” das soluções tecnológicas, o gigantismo das exposições e estruturas arquitetônicas e a superficialidade de conteúdos comunicados entusiasticamente, sob o argumento da atratividade, da facilitação cognitiva e da popularização do conhecimento.

Museu-Espetáculo é o fenômeno sociocultural, ambiental e político em que um ou mais museus desempenham suas funções de forma a maximizar os processos de interação social e de integração aos territórios e tempos em que se inserem. O fenômeno não se restringe às práticas informacionais e não se expressa apenas por meio das exposições, mas se estabelece em todos os museus, desde sua concepção, na missão, nas escolhas de representação, nos enunciados e nas demais formas de interação (NARLOCH, 2021).

Para além das formas ou meios de informação e comunicação, o Museu-Espetáculo também se observa nas articulações voltadas à construção de uma imagem capaz de refletir sua própria “monumentalidade autoproclamada” (JEUDY, 2000). Mais do que por meio de um conjunto de ferramentas cenográficas, se manifesta como intenção discursiva, por sua atuação como instância interacional e dispositivo de mediação das expectativas e representações sociais das memórias, dos saberes, das ciências, das artes e dos devires.

3 CONHECIMENTO, DISCIPLINARIDADE E ESPETÁCULO

Na Museologia, é pouco comum a associação da disciplinaridade à espetacularização. A musealização, ao consagrar as convicções humanas, acaba por representar a realidade por sua fragmentação disciplinar. A categorização, útil para a compreensão dos fenômenos naturais e sociais, e necessária para a organização do conhecimento no Museu, se apresenta como c(h)ancela ao percurso discursivo. Tanto legitima (chancela) as acepções como verdades monumentalizadas, quanto constrói o obstáculo (a cancela) para os caminhos da livre percepção subjetiva (autorreferencial).

Até que ponto os processos de musealização têm considerado as contradições da ciência, da história e das artes? Mitos e dogmas, por seu caráter espetacular e encantatório, podem seguir por diferentes percursos nos museus. O primeiro é o da socialização crítica, vinculada à história de seu próprio entendimento. O segundo se dá quando as estratégias de musealização ignoram as contradições, as disputas de poder, as fragilidades hegemônicas e a edificação histórica do que se constrói cientificamente. Quando prevalece o segundo percurso, o conhecimento é tratado nos museus como espetáculo superficial.

Disciplina e espetáculo nos museus se configuram por meio de uma interação causa- causa, que se agrega à essência do Museu-Espetáculo. Disciplina, do latim, significa instrução, regime de observação a normas ou conjunto de conhecimentos a ser comunicado. Deriva de *discipulus*, aquele que segue ou aprende de alguém, e se vincula ao verbo *discere*, que significa aprender (CUNHA, 2012). Diante dessas aproximações, pode-se considerar que se observar (*spectare*) é condição necessária para aprender (*discere*), o espetáculo é um meio de socialização dos entendimentos disciplinares.

Essa aproximação entre conhecimento, arte e memória nos museus não é algo novo. Etimologicamente, a palavra “museu” vem do latim *museum*, e deriva do grego *mousàon*, que significa das Musas ou pelas Musas, e se associa a *mouseion*, morada ou lugar de expressão das Musas (SCHEINER, 1998). Segundo Torrano (1995), a noção de “musa” se associa a palavra e canto, e não a uma divindade. Assim, o conjunto das musas denotaria a palavra cantada que se ouve, se vê e se vive, como um espetáculo voltado à memória e ao conhecimento. Não à toa, as manifestações das memórias e da sensibilidade humana têm sido associadas ao poder e ao conhecimento. Na mitologia grega, esse poder se manifestava quando os “eleitos” podiam atuar como um *aedo*, o poeta-cantor. Torrano (1995) pondera que antes da existência do alfabeto, o *aedo* era a forma mais avançada de expressão.

Pode-se considerar que a origem de todas as formas de espetáculo, como estratégia ancestral de informação e interação social, estaria na ideia de *mousàon*, no que se manifesta como discurso e poética. O Museu-Espetáculo, como um *aedo*, recebe, gera e propaga formas de expressão, memoráveis para que existam como prazer e encantamento, tal como a palavra cantada pelas Musas. Sob entendimento semelhante, Scheiner (1998) defende que o fenômeno Museu se manifesta como ato criativo, a partir da noção de *mousàon* como construto anterior à configuração das *sophias*. Tal percepção permite afirmar que o

espetáculo é o ancestral comum que, por meio da manifestação do que se conhece ou se observa, aproxima o que hoje se expressa como teatro, poesia, música e museu.

Tanto os museus quanto seus discursos são comunicados como representantes de uma realidade. A mediação, ao atuar na facilitação à obtenção dos códigos de acesso a narrativas, por vezes reforça o caráter de superioridade hierárquica que alguns museus tentam negar. Segundo Davallon (2010), o problema não está na mediação em si, mas na concepção que se pretende comunicar. Nessa perspectiva, a exposição seria um “dispositivo espacial de mediação”, “essencialmente técnico, semiótico e social” (DAVALLON, 2010). O autor considera que a concepção nos museus deve ser entendida como enunciado: “uma produção de linguagem e não uma simples transcrição” (DAVALLON, 2010, p. 22).

Se é possível considerar o conhecimento como parte da cultura espetacular, pode-se refletir que o desejo de “transmitir” entendimentos no Museu caracteriza uma tentativa de enculturação hegemônica no imaginário “popular”, incorrendo nas fragilidades comuns a outros dispositivos de mediação social. Martín-Barbero (1997), ao tratar das matrizes históricas da mediação de massa, reflete como a indústria cultural foi e é utilizada nesse processo, para a obtenção de uma cumplicidade “popular”:

Pensar a indústria cultural, a cultura de massa, a partir da hegemonia, implica uma dupla ruptura: com o positivismo tecnologicista, que reduz a comunicação a um problema de meios, e com o etnocentrismo culturalista, que assimila a cultura de massa ao problema da degradação da cultura. Essa dupla ruptura ressitua os problemas no espaço das relações entre práticas culturais e movimentos sociais, isto é, no espaço histórico dos deslocamentos da legitimidade social que conduzem da imposição da submissão à busca do consenso (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 124-125).

Esta é uma das razões pelas quais as problemáticas do Museu parecem extrapolar as questões associadas à sua razão de existência e ao seu papel na sociedade. Em sua concepção está-se diante de aspectos ético-estético-filosóficos, envolvidos nos processos de representação pelas quais o conhecimento humano é tratado como um atrativo a mais, muitas vezes ignorando limites, fragilidades, temporalidades, dubiedades, tensões e inconsistências. Esse pacote do conhecimento atribuído à sociedade, chega então hegemonicamente ao Museu-Espectáculo, como produto homogeneizado e processado.

4 MUSEU-ESPETÁCULO SOB OUTRA PERSPECTIVA

Em 1955, o etnólogo Jean Gabus (1908-1992) sugeriu a noção de Museu-Espetáculo pela primeira vez, ao propor uma programação de apresentações de teatro, dança e outras modalidades artísticas no Museu de Etnografia de Neuchâtel (MEN), na Suíça. Gabus pretendia dinamizar as atividades do museu e fortalecer sua relação com a comunidade, por meio de ações atraentes e próximas aos interesses da sociedade.

Uma década mais tarde, Gabus reafirmou o sucesso de sua experiência, e considerou que toda exposição teria potencial para ser concebida e apresentada como “uma obra de arte e um espetáculo” ou de modo semelhante “a uma cena de teatro”. Essa prerrogativa não se colocava em prática isoladamente, mas se somava a perspectivas abrangentes de socialização do conhecimento e estímulo à reflexão crítica. Para Gabus, tais ações fariam a diferença entre um “museu estático” e um “museu dinâmico” (GABUS, 1965).

A concepção de Gabus é geralmente desconsiderada nas análises que buscam caracterizar o Museu-Espetáculo. A concepção difere do entendimento atual em vários aspectos. O espetáculo que o etnólogo sugeria é a performance artística e a participação comunitária, em que cada exposição era concebida como um conjunto de “cenas”, decorrentes de um processo participativo de criação. As apresentações não estavam “a serviço” dos conteúdos das exposições, nem eram tratadas como ilustrações. Eram performances de grupos convidados que apresentavam seu trabalho sem qualquer interferência sobre seus conteúdos.

Isso não impedia a integração entre objetos do acervo (materiais e imateriais) às obras de arte concebidas para a exposição daquele museu não dedicado às artes. Mas a percepção dessas obras (performáticas ou não) e sua associação ao conteúdo das exposições pelo público, dava-se de forma indireta, livre e individual. Jacques Hainard, que sucedeu a Gabus na curadoria do MEN, considera que, por meio dessas iniciativas, tanto o público “científico” quanto a comunidade local e o público em geral puderam compreender melhor aspectos etnográficos de difícil compreensão (HAINARD, 1985).

A experiência do Museu-Espetáculo no MEN é relevante, ao se considerar que, entre as décadas de 1950 e 1960, os profissionais de museus percebiam o crescente interesse de seu público por atividades consideradas dinâmicas, que contrastavam com a sobriedade apresentada por muitos deles. Não se tratava apenas de uma questão estética ou de reconhecimento ao encanto das artes ou das novas tecnologias. Muitos museus apresentavam seus acervos sob entendimentos restritos, associados a disciplinas ou ciências. Desta maneira, eram fechados à apreensão e fruição ampliadas de seu acervo.

O Museu-Espetáculo de Gabus talvez tenha se destacado como forma alternativa de trabalhar as exposições, mais próximo ao sentido de laboratório. Por meio dessa concepção, o MEN oferecia uma oportunidade de vivenciar questionamentos e experimentar sensações. Por mais que a socialização do conhecimento se estabelecesse sob uma única direção, não há como desconsiderar que a proposição de aproximação “viva e dinâmica”, de convivência não-hierárquica entre Arte e Etnologia, foi um significativo avanço.

5 FATO, FENÔMENO E ATO MUSEAL NO MUSEU-ESPETÁCULO

Na pesquisa realizada sobre o Museu-Espetáculo (NARLOCH, 2021), surgiram oportunidades para tratar de questões fundamentais à teoria da Museologia. Uma delas foi a possibilidade de refletir sobre o objeto de estudo dessa disciplina científica. Na antítese das concepções que entendem determinadas compreensões museológicas como antagônicas, destacaram-se complementaridades.

Entendido como fenômeno dialógico, o Museu - e não apenas o Museu-Espetáculo - se constitui como material linguístico e semiótico, e pode ser entendido como gênero de discurso secundário (complexo), quando se configura como enunciado, na acepção do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Bakhtin (1997) trata o enunciado como unidade do discurso, o que pressupõe “atos” de comunicação social.

Considerando os entendimentos de Bakhtin, propõe-se aproximá-los de questões epistemológicas da Museologia, quanto aos entendimentos sobre “fato” e “fenômeno” aplicados aos museus (STRÁNSKÝ, 1980; RÚSSIO, 1981). Ressalta-se que as contribuições de Zbyněk Z. Stránský (1926-2016) são relevantes. Igualmente, os entendimentos de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1935-1990) se refletem nas práticas dos museus, e especialmente nos museus comunitários. Partindo dos entendimentos desses autores, seria possível uma síntese capaz de associar a complexidade do espetáculo com o objeto de estudo da Museologia?

Como possibilidade de criação, propõe-se uma aproximação entre as paixões teóricas que defendem “fato” ou “fenômeno”. Entende-se que uma abordagem não exclui a outra, e ambas se fortalecem quando entendidas conjuntamente. De partida, se assumiriam as fragilidades da abordagem da “relação específica” entre o “homem e a realidade” (STRÁNSKÝ, 1980) ou da “relação profunda” entre “o humano e o objeto” (RÚSSIO, 1981). Por meio dessa

acepção, seria possível relativizar o caráter “relacional” (e cartesiano) como principal objeto de estudo da Museologia, que permanece em discussão.

A alternativa pode ser baseada nos entendimentos de Bakhtin sobre os processos de construção de discursos, em seus entendimentos de enunciação. Para Bakhtin, mais do que uma “relação” entre partes fixas em seus papéis de “sujeito” ou “objeto”, o que se opera nessas condições é a responsividade (BAKHTIN, 1993 [atribuído 1919-1921]), ou o que se pode entender como intersubjetividade. Por tal compreensão, não se consideraria somente uma “relação” determinada “entre homem e realidade” nos museus, mas o diálogo intersubjetivo que se estabelece nos entendimentos e vivências humanas sobre distintas “realidades”.

Desse modo, se reafirmaria a Museologia sob seu caráter sensível, ao estudo das manifestações e expressões comunicacionais, culturais, sociais, políticas, axiológicas, antropológicas, epistemológicas, ecológicas e estéticas do fenômeno Museu ou, simplesmente, do fenômeno museal. Como ponderava Stránský (1980), trata-se de um fenômeno associado à ontogênese do ser humano como ser social e cultural, e à sua percepção como parte da natureza, e não apenas como “detentor” de “objetos” transformáveis e consumíveis. Não há, portanto, qualquer razão para negar o “fenômeno museal”. Afinal, no Teatro, tais origens e formas também são consideradas como “fenômeno teatral” (ROSENFELD, 2009; BARRAULT, 1965).

Quanto ao “fato museal” ou “fato museológico”, este poderia ser entendido como o conjunto de formas, eventos e interações pelos quais o “fenômeno” se manifesta no espaço-tempo, no “cenário-museu” sugerido por Waldisa Rússio (GUARNIERI, 2020). Essa aliança teórica, que sonha re-unir o que talvez nunca esteve separado, seria um ganho considerável, mas ainda insuficiente, uma vez que mesmo assumindo-se o “fato museal” como uma das possíveis manifestações do “fenômeno Museu”, ainda restaria sua restrita manifestação por seu condicionante às iniciativas comunitárias (GUARNIERI, 2020).

Rússio (1981) propunha o “fato” por sua sensibilidade, ao remeter seus entendimentos a Paulo Freire. Aí mora a solução-problema do “fato museal”: sua suposta gênese na coercitividade e generalidade do “fato social” de Durkheim. Freire propunha outras formas de se relacionar nos processos de socialização dos saberes, considerando as realidades sob entendimentos dinâmicos, passíveis aos contextos locais. O “cenário-museu”, em sua proximidade com o “teatro da vida”, reúne condições para que seja entendido não como *locus* de todo “fato”, mas onde o “ato museal” se concretiza material ou imaterialmente.

Como a noção de “ato” não possui atribuição autoral na Museologia, poderia ser apreendida não apenas como elemento que constitui um discurso, no sentido considerado por Bakhtin (1993 [atribuído 1919-1921]), como uma enunciação ou um espetáculo museal, mas como conjunto de manifestações que se apresentam como “cenas” construídas e vivenciadas em sua intersubjetividade entre os “atores” sociais e culturais. O “ato museal” reconheceria o “gestus social”³ em que todos são atores, que se apresentam e se representam na composição das “cenas”, nos discursos que se propõem ou se socializam no Museu.

Talvez essa reaproximação ao “(f) ato”, reconhecida como manifestação de um “fenômeno”, possa costurar uma reconciliação dos museus às suas origens ético-estéticas, e ao reconhecimento do espetáculo como expressão inerente à linguagem museal. Ou seja, reafirmaria o “fenômeno Museu” como “território” aberto, ativo e sem fronteiras disciplinares, onde as manifestações do espetáculo se engendrariam entre “atos” possíveis. Os “atos”, assim, seriam não mais que um “sopro” à representação social e cultural intersubjetiva, construída e percebida reflexivamente como linguagem, pautada no diálogo horizontal, e não apenas no fatual, mecânico ou absoluto, já que todo ato pressupõe ação.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho propôs apresentar algumas reflexões obtidas durante pesquisa de doutorado em Museologia e Patrimônio, defendida em 2021. Por meio delas, concluiu-se que o espetáculo permanece atual nos museus e se reflete nos atos museais, não apenas em suas práticas, mas também em suas motivações, concepções e interações sociais. Não há museu sem espetáculo, mas isso não significa que todo museu esteja “condenado” às consequências nefastas da espetacularização superficial e acrítica.

O Museu-Espetáculo não é um rótulo que se aplica a determinado museu ou situação específica, mas um conjunto de situações que se manifestam como fenômeno social, cultural, político e ambiental. Dessa percepção, defende-se que museu e espetáculo estão associados em sua ontogênese, especialmente quanto a sua origem cultural e humana. Descendem,

³ A noção de *gestus* é proposta por Bertolt Brecht como uma das principais características do teatro épico contemporâneo, e se refere não apenas à gestualidade ou à mímica, mas a tudo que se estabelece na percepção de aspectos da sociedade, e que assim se manifesta como “gestus social”. O *gestus*, nesse sentido, transcende o gestual. É o *gestus* que permite a representação caminhar em direção ao ato performático no teatro épico e, assim, sua condição à teatralidade (BRECHT, 1978). Observe-se, nesse sentido, que musealidade e teatralidade possuem sentidos aproximados (NARLOCH, 2021).

portanto, de uma ancestralidade comum, associada às perspectivas de construção, preservação e socialização do conhecimento e expressão humana.

Como expressão inerente à linguagem museal, o espetáculo é ambíguo em todos os museus. Essa percepção pressupõe a necessidade de reflexão contínua. Tudo que o Museu valoriza, coleta, reúne, guarda, apreende, pesquisa, classifica e comunica - material ou imaterialmente - se estabelece entre caminhos espetaculares possíveis. Como se faz isso no Museu pode ser a chave dos entendimentos sobre suas potencialidades e problemas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. A metrópole contemporânea e a proliferação dos “museus-espetáculo”. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 44, p. 53-71, 2012a.

ABREU, Regina. Museu no contemporâneo: entre o espetáculo e o fórum. *In*: OLIVEIRA, Ana Paula de Paula Loures de; OLIVEIRA, Luciane Monteiro (org.). **Sendas da Museologia**, 1. ed. Ouro Preto: UFOP, 2012b. p. 11-27.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Correntes teóricas da ciência da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 38, n. 3, set./dez., 2009. p. 192-204.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Para uma filosofia do ato**. Tradução de Vadim Liapunov. Tradução para o português (exclusivamente para uso didático e acadêmico) de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. Austin: University of Texas Press, 1993.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira e Marina Appenzellerl. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBLAN, Marc. D’Orient em Occident: histoire de la riziculture et muséologie. *In*: VIEREGG, Hildegard K.; GORGAS, Mónica Risnicoff de; SCHILLER, Regina; TRONCOSO, Martha (org.). **Museology - A field of knowledge - Museology and History**. Argentina: ICOFOM, 2006.

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 211-261, jan./dez., 1996.

BARRAULT, Jean-Louis. The theatrical phenomenon. **Educational Theatre Journal**, [s.l.], v. 17, n. 2, p. 89-100, may 1965.

BELLAIGUE, Mathilde. **Mémoire pour l’avenir. Forecasting - A museological tool? Museology and Futurology - Symposium**. Argentina: ICOFOM, 1989.

BOAS, Franz. Some principles of museum administration. **Science**, [s.l.], v. 25, n. 650, p. 921-933, jun. 1907.

BRECHT, Bertolt. **Brecht on theatre**: The development of an aesthetic. Tradução e edição em inglês de John Willett. New York: Hill and Wang, 1978.

CHAUMIER, Serge. Introduction. *In*: CHAUMIER, Serge (dir.). Du musée au parc d'attractions: ambivalence des formes de l'exposition, **Culture et Musées**, Arles, n. 5, p. 13-26, 2005.

CHOAY, Françoise. **O patrimônio em questão**: antologia para um combate. Tradução de João Gabriel Alves Domingos. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Lexicon, 2012.

DAVALLON, Jean. Comunicação e sociedade: pensar a comunicação da exposição. *In*: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano; BENCHETRIT, Sarah Fassa (org.). **Museus e comunicação**: Exposições como objeto de estudo. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. p. -34.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo** - seguido do prefácio à 4ª edição italiana. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Prólogo de Christian Ferrer. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

DESVALLÉES, André. **La Muséologie et les Musées**: changements de concepts. Museology and Museums - Symposium. Argentina: ICOFOM, p. 85-97, 1987.

DESVALLÉES, André. L'anthropologie donnée à voir.et à comprendre. **Bulletin de l'Association française des anthropologues**, França, n. 39, p. 11-25, mar. 1990.

DROUGUET, Noémie. Succès et revers des expositions-spectacles. *In*: CHAUMIER, Serge (dir.). Du musée au parc d'attractions: ambivalence des formes de l'exposition. **Culture & Musées**, França, n. 5, p. 65-90, 2005.

GABUS, Jean. Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques I-II. **Museum**, [s./], v. 18, n. 1, p. 51-59, 65-97, 1965.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Carmargo. O objeto da Museologia. *In*: CARVALHO, Luciana Menezes de; ESCUDERO, Sandra (eds.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**. Paris: ICOM / ICOFOM / ICOFOM LAM, 2020. p. 63-68.

HAINARD, Jacques. La tentation d'exposer. *In*: HAINARD, Jacques; KAEHR, Roland (eds.). **Temps perdu, temps retrouvé**. Neuchâtel: Musée d'Ethonographie, 1985. p. 153-166.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Museums and the shaping of knowledge**. London/New York: Routledge, 2003.

JEUDY, Henri Pierre. Entrevista. *In*: MARTIN, Ana Cecília. Arquitetura para pensar. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 26 set. 2019.

LAURENT, Jean-Pierre. **Le Musée spectacle**. Tables rondes du 1er salon de la muséologie. Lyon: MNES/PressesUniversitaires de Lyon, 1988.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MAYRAND, Pierre. The new museology proclaimed. **Museum**, Paris, UNESCO, n. 148, v. 37, n. 4, p. 200-201, 1985.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 2, p. 9-42, jan./dez., 1994.

NARLOCH, Charles. **Museu-Espetáculo**: Reflexões ecosóficas sobre o museu do século XXI (no percurso de uma viagem de balão). 2021. 555f. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2021.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

RÚSSIO, Waldisa. **Interdisciplinarity in Museology**. [s.l.]: Museological Working Papers, 2. ed., p. 56-58, 1981.

SCHEINER, Teresa Cristina (coord.) **Interação museu - comunidade pela educação ambiental**: Museus e Educação Ambiental. RJ: Tacnet Cultural, 1991.

SCHEINER, Teresa Cristina. **Apolo e Dioniso no templo das musas**. Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental. 1998. 152f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. **Museology - science or just practical museum work?** [s.l.]: Museological Working Papers, 1. ed., p. 42-44, 1980.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musa. *In*: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. 3. ed. Rio de Janeiro: Pólen; Iluminuras, 1995.

VARINE, Hugues de. Où en sommes-nous? Quelles devraient être les prochaines étapes? **Culture**, [s.l.], v. 12, n. 2, p. 85-90, 1992,