

MUSEUS COMO DISPOSITIVOS: ENTRE A EXPERIÊNCIA E A VIVÊNCIA DO CHOQUE

Lucas Nibbering Alves da Silva

NOTA

Para a elaboração da capa e folhas que anunciam o início de novas seções neste trabalho, utilizei o código Morse. A escolha se deu por inspiração nas constatações de Bourdieu e Darbel (2016) a respeito da experiência museal: uma mensagem que extrapole o repertório dos espectadores e das espectadoras, torna a visita acabrunhante, asfixiante. Ou seja, o domínio do código artístico, no caso dos museus de arte, por exemplo, é fundamental para a interpretação da mensagem expográfica: “ao ser superado em sutileza e complexidade pelo código da obra, o código do espectador já não consegue controlar uma mensagem que lhe parece desprovida de qualquer utilidade” (p. 75). Trata-se de um instrumento de percepção composto por elementos tais como o sistema de classificação das obras, informações biográficas de artistas, reconhecimento das técnicas utilizadas, entre outros. Obviamente, a experiência estética vai além da sua racionalização por um sistema interpretativo, daí que Susan Sontag reivindique uma erótica da arte (2009). À primeira vista, o leitor ou a leitora possivelmente sofreu um choque quando olhou para as inscrições na capa; provavelmente reconheceu o código, mas talvez não o tenha decifrado sem o auxílio da decodificação pelo aparato com o qual estamos acostumados e acostumadas, nosso alfabeto cotidiano, brasileiro, de origem latina/romana. Mas nossas materialidades, nossos corpos, e pensamentos são, a todo o tempo, atravessados por choques. Estes, se causam ruptura a linearidade, também estão no ocaso da experiência (BENJAMIN, 2012a; 2012b; 2017), como veremos. Para traduzir o texto, utilizamos ferramentas disponíveis em dois *websites*: Invertexto e Morse Decoder. Abdicamos de sinais diacríticos para obter maior assertividade. A escolha de cores foi arbitrária e, ao final, passou a lembrar as luzes de uma grande cidade, à noite...

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PROPAGANDA E TURISMO

LUCAS NIBBERING ALVES DA SILVA

Museus como dispositivos: entre a experiência e a vivência do choque

SÃO PAULO

2020

LUCAS NIBBERING ALVES DA SILVA

Museus como dispositivos: entre a experiência e a vivência do choque

Trabalho de conclusão de curso para a graduação em Comunicação Social com Habilitação em Relações Públicas apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Orientação: Prof. Dr. Paulo Roberto Nassar de Oliveira.

SÃO PAULO

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Silva, Lucas Nibbering Alves da
Museus como dispositivos: entre a experiência e a
vivência do choque / Lucas Nibbering Alves da Silva ;
orientador, Paulo Roberto Nassar de Oliveira. -- São Paulo,
2020.
77 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Relações
Públicas, Propaganda e Turismo/Escola de Comunicações e
Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Museus 2. Comunicação Museológica 3. Experiência
(Filosofia) 4. Cultura 5. Novas Narrativas I. Roberto
Nassar de Oliveira, Paulo II. Título.

CDD 21.ed. - 306

LUCAS NIBBERING ALVES DA SILVA

Museus como dispositivos: entre a experiência e a vivência do choque

Trabalho de conclusão de curso para a graduação em Comunicação Social com Habilitação em Relações Públicas apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca examinadora

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

DEDICATÓRIA

À minha avó, Ivonete.

À minha mãe, Lisandra.

À minha tia, Cinthia.

À minha tia-avó, Iraci.

Ao meu namorado e melhor amigo, Bruno.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos são ainda mais profundos tendo em vista a pandemia de covid-19 sob a qual nos encontramos. A situação, tão inusitada e complexa quanto delicada, exigiu a adaptação das atividades acadêmicas e profissionais a meios e métodos com os quais ainda estamos aprendendo a lidar. Também permitiu constatar a exacerbação da catástrofe, escondida sob o signo progresso, deixando na boca o gosto de um certo pessimismo e a esperança de transformações por um futuro melhor, para falar de uma perspectiva bastante benjaminiana. Sobretudo, fez valorizar ainda mais as pessoas que, se neste segundo estão aqui, no próximo, inesperadamente, podem não estar mais.

Agora, sim. Aos agradecimentos:

À minha família, em especial às quatro mulheres a quem serei eternamente grato: minha avó, mãe, tia e tia-avó, por todo o amor e cuidados, pelas batalhas enfrentadas para que chegássemos até aqui... Cada qual, à sua maneira, sempre dispostas a me ajudar e fazer o que fosse possível para meu bem-estar; com quem aprendi e aprendo todos os dias as simplicidades e complexidades da vida. A elas, dedico este trabalho e, por meio dele, espero dar-lhes orgulho.

Ao Bruno, meu namorado, que esteve ao meu lado nessa jornada (e tantas outras!) - e onde espero que continue - por todo o apoio, pelas tentativas de me acalmar nos momentos difíceis e de impaciência, pelas doçuras de uma vida compartilhada com quem se ama e a compreensão necessária para a conciliação das nossas diferenças. Aproveito para agradecer, também, à família dele, por dedicar tanto carinho a mim e ao nosso relacionamento.

À minha amiga, Giovanna. Colega de classe com quem, já no começo do primeiro semestre da graduação encontrei tantas correspondências. Dali em diante, nos tornamos uma dupla inseparável ao longo de todo o curso, daquelas em que um olhar basta para uma pessoa saber o que a outra está pensando. Claro, uma amizade para a vida! Assim, agradeço ainda à mãe dela, por todo o cuidado e consideração.

Às professoras e aos professores que contribuíram para a minha formação desde que, quando criança, passei a frequentar a escola. E, neste momento, principalmente às mestras e aos mestres que participaram desta mais recente etapa na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), dentre os e as quais, reservo alguns agradecimentos especiais:

Ao professor Paulo Nassar, por me orientar neste trabalho, sempre pronto para sanar minhas [várias] dúvidas e a fazer sugestões que viabilizassem a saída das minhas indecisões. E,

além disso, pelas aulas que me introduziram às discussões acerca das Novas Narrativas, que reverberam aqui de alguma forma.

À professora Irene de Araújo Machado, que me ajudou a expandir minha competência crítica e foi tão solícita e atenciosa quando, no final do primeiro semestre de 2020, o penúltimo da graduação, pedi a apreciação dos temas que cogitava para meu TCC. Como conto na introdução, foi nas aulas dela que entrei em contato com Walter Benjamin pela primeira vez.

Ao professor Martin Grossmann, que influenciou e foi referência para muitas das reflexões elaboradas aqui, e pelo relacionamento tão afetuosamente estabelecido nas aulas, mesmo sob a situação “pandêmica.” Pelas oportunidades de conhecer mais da obra benjaminiana e pensar a realidade criticamente.

À professora Maria Christina Rizzi, que compartilhou pipoca, café e carinho conosco nas primeiras aulas de 2020. E que, mesmo num momento tão difícil, foi sempre muito carinhosa com todos os alunos e todas as alunas. Também agradeço pelo material de referência das aulas, pois foram essenciais para minhas reflexões.

À professora Simone Alves de Carvalho, de quem fui monitor PEEG, que me deu dicas a respeito da carreira acadêmica e sempre estabeleceu uma relação dialógica e empática com alunos e alunas.

Às professoras Roseli Fígaro e Valéria de Siqueira Castro Lopes e ao professor Luiz Alberto de Farias por serem pessoas tão acolhedoras. Às professoras Rosana de Lima Soares e Maria Cristina Palma Mungioli, cujas aulas sempre traziam discussões interessantes, ao professor William Cerantola que tornou as teorias das organizações mais palatáveis. Também agradeço aos aprendizados construídos nas aulas da professora Mariângela Furlan Haswani e dos professores Ferdinando Martins e Richard Romancini. Aliás, foi na disciplina ministrada pelo segundo que Giovanna e eu concebemos o nosso primeiro artigo publicado: além de reconhecimento, uma grande conquista!

A todas as pessoas que de maneiras diversas, me inspiraram, apoiaram e contribuíram não apenas para este trabalho, mas para todo o percurso que segui como graduando; assim como a coisas aparentemente tão banais, mas ao mesmo tempo memoráveis dessa experiência - por exemplo: as flores que desabrocharam a cada primavera em que passei pela entrada do Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo (CRP) e o delicioso “bolo do CAC”, no Departamento de Artes Cênicas (CAC). Aliás, não poderia deixar de fora a equipe da Biblioteca da ECA que foi muito prestativa em me ajudar a resolver algumas dúvidas quando a consultei via e-mail.

E, finalmente, a Walter Benjamin, filósofo fascinante em quem encontrei “traduções de pensamento” para explicar o mal-estar cotidiano, advindo no bojo das ambivalências da modernidade, dentro do que tenho chamado um “desencantamento encantando.” Recomendo a todos e todas que o leiam, pois é uma inesgotável fonte de inspiração crítica.

“Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É essa *tempestade* que chamamos progresso.”

(BENJAMIN, 2012c, p. 245-246. Itálicos do autor).

RESUMO

Este trabalho reflete a respeito da experiência dos sujeitos nos museus na contemporaneidade, considerando os aspectos de uma vida cotidiana hiperestimulada. Inicia-se pela exposição de alguns momentos históricos e paradigmas-chave dessas instituições, posicionadas na categoria foucaultiana de dispositivo. Verifica-se que tanto discursivamente quanto materialmente, os museus estabelecem diferentes relações com o contexto social e, conseqüentemente, seus públicos. Isto afeta diretamente a experiência museal. Discute-se como ela é condicionada pelo nível de instrução e a detenção do código artístico, o que, não obstante, mistifica uma série de privilégios de classe e a reprodução de desigualdades sociais pelo sistema educacional. Em seguida, apresenta-se as contribuições advindas de pesquisas de avaliação de público e reflexões no âmbito da recepção, as quais nos mostram que a experiência museal está ligada a diferentes contextos das vidas das pessoas e suas expectativas em relação às exposições, e aos próprios modelos de concepção expográfica. Aborda-se o fenômeno como acontecimento social, situação à qual também se somam características da cultura do espetáculo e do consumismo. Depois, aspectos da comunicação museológica são considerados. Por meio dela, os museus definem estratégias de posicionamento e relacionamento que interferem diretamente na experiência de quem os visita. Pelo olhar de Walter Benjamin e intérpretes, aprofunda-se a discussão com um diagnóstico do estado da experiência (*Erfahrung*) na atualidade. Reflete-se como a sua desmoralização e o excesso de choques da cotidianidade contemporânea podem se desdobrar sobre a visita aos museus. Nesse sentido, propõe-se que a rememoração, o ritual e a transmissão de saberes pela narrativa podem enriquecer a experiência, inclusive como um processo de construção coletiva de sentidos capaz de redimir a história, cujo discurso oficial sempre se alinhou aos vencedores e teve os museus como plataforma. Finaliza-se com a análise dos esforços do Museu da Pessoa e do MASP para escovar a história a contrapelo e viabilizar a restituição do museu ao uso comum, ainda que tensionadas pela vivência do choque (*Chockerlebnis*). Compreende-se que os museus tanto podem se alinhar a valores hegemônicos e experiências distanciadoras, quanto sediar uma crítica imanente ao próprio campo que ocupam e reconectar públicos e patrimônios.

Palavras-chave: Museus. Comunicação Museológica. Experiência (Filosofia). Cultura. Novas Narrativas.

ABSTRACT

This paper focuses on the experience of the subject in the museums in contemporaneity under the aspects of a hyperstimulated everyday life. The discussion starts with the identification of key historical moments and paradigms for museums. Then, the Foucauldian notion of *dispositif* is introduced, through which we analyze and categorize the museums and the network of elements behind their power/knowledge flows. By way of both discourse and material strategies museums establish different types of relationships with the social environment and, consequently, with their publics as well. This affects, of course, the museum experience. It is conditioned by the subject's educational level and mastery of the artistic code, which notwithstanding mystifies class privileges and the reproduction of social inequalities by the educational system. Audience research and evaluation as well as reflections on the field of reception in museums are also considered. They show that the museum experience is influenced not only by exhibition designs but by the imbrication of different contexts of people's lives too. It is observed as a social event with characteristics of the culture of the spectacle and the consumer society. Aspects of museum communication are approached as this is the process that makes it possible for museums to define their positioning and relationship strategies, which impact directly on their audience's experience. Through Walter Benjamin's (and his interpreters) viewpoint, the current state of experience (*Erfahrung*) is diagnosed. Its demoralization and the excessive amounts of shocks in contemporary life affect museum experience. It is proposed that remembrance, ritual and the transmission of knowledge through narrative can enhance experience by returning it to a state of collective resignification capable of redeeming History, whose official discourse has always been told from the winners' perspective and had the museums as platforms. This is exemplified by the efforts of the Museu da Pessoa (Museum of the Person) and the MASP towards brushing history against the grain so as to reconstitute museums to common, collective use, despite tensions imposed by the shock experience (*Chockerlebnis*). Museums can paradoxically be aligned to hegemonic values and distancing experiences as much as stage criticism from within their own field and reconnect people and culture.

Keywords: Museums. Museum Communication. Experience (Philosophy). Culture. New Narratives.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	16
2. MUSEUS: DISPOSITIVOS MODERNOS DE SABER E PODER	21
2.1. Museus modernos e seus paradigmas	21
2.2. O museu como dispositivo	28
3. A EXPERIÊNCIA MUSEAL	34
3.1. A experiência museal entre códigos e capitais	34
3.2. Repertórios, expectativas e recepção	37
3.3. Pregação cultural e acontecimento social	41
3.4. O Sistema de Comunicação Museológica	43
4. EXPERIÊNCIA E VIVÊNCIA EM WALTER BENJAMIN	47
4.1. O empobrecimento da experiência e a vivência do choque	47
4.2. Museus: entre a experiência e a vivência do choque	52
5. DOIS MUSEUS ESCOVANDO A HISTÓRIA A CONTRAPELO	58
5.1 O Museu da Pessoa: experiência, narrativa e vivência do choque	58
5.2. O MASP e as narrativas contra-hegemônicas	62
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS	72

.. - - - - - - - - - -

INTRODUÇÃO

1. INTRODUÇÃO

Foi nas aulas de Teorias da Comunicação, ministradas pela professora Irene de Araújo Machado, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), que meu contato com a obra de Walter Benjamin se iniciou. O pensamento do filósofo, à primeira vista melancólico, à segunda esperançoso de um futuro desencantadoramente encantado, me fascinou desde que li o célebre ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.” Mas foi com “Paris, capital do século XIX” que passei a olhar o legado do progresso moderno com outros olhos, muito similares àqueles do Angelus Novus atordoado pela insensibilidade catastrófica das barbáries “civilizatórias”, ao mesmo tempo, acreditando na cultura como o ambiente da crítica capaz de acionar o freio de emergência e redimir a história.

Dali em diante, percebi que seria impossível pensar a realidade contemporânea se não fosse pela relação fantasmagórica entre reificação e emancipação; entre a ideologia do progresso a todo custo e as irrupções criativas das artes - ainda que, contudo, sejam apropriadas pelo mercado. Uma rua de mão única, um beco sem saída... Pouco tempo depois, encontraria Benjamin noutras disciplinas, sendo que numa delas aprendi a respeito das contribuições do pensamento benjaminiano à psicanálise, mais especificamente na análise de Kehl (2009) das depressões na atualidade. O ensaio da autora me permitiu diagnosticar um sentimento do qual eu talvez compartilhasse [compartilhe], ou, não obstante, captasse nos olhares apáticos da multidão que circula velozmente pelas ruas: o empobrecimento da experiência (*Erfahrung*), enfraquecida por um encadeamento excessivo de vivências (*Erlebnis*), de demandas, de estímulos, articuladas dentro de um tempo que sempre falta em função da lógica produtiva do capital.

As discussões nas disciplinas temáticas das Novas Narrativas, do professor Paulo Nassar, também levaram ao aprofundamento do conhecimento do pensamento benjaminiano, especialmente porque colocamos em prática a narrativa para a transmissão da experiência na produção de relatos para o projeto Memórias Ecanas. Sem contar que foi no contexto dessas aulas que fui instigado a ler “O Narrador”. Este texto de Benjamin, uma crítica literária, me surpreendeu pela atemporalidade e o frescor, principalmente porque a ansiedade em acompanhar todas as notícias sempre foi parte do meu dia a dia.

Neste trabalho, aliás, veremos que tamanha avalanche de objetos hiperestimuladores dos nossos sentidos e aparelho psíquico, resulta no que Lacerda (2020) interpreta pela obra de Benjamin como a vivência do choque (*Chockerlebnis*). Essa vivência, que domina o cotidiano, é alimentada por uma estrutura multifatorial (política, social, econômica, cultural) que coisifica a civilização (BENJAMIN, 2009) na busca pela satisfação das necessidades técnicas,

burocráticas e econômicas do capitalismo. A cada novidade, um novo choque; a cada novidade, também o agravamento da miséria de experiências, pois de que vale o progresso se não podemos dele usufruir plenamente, igualmente; se ele é fantasmagórico?

As nossas reflexões estão, portanto, ligadas à constatação de que a experiência, na contemporaneidade, é ameaçada pelo excesso de estímulos e as contingências sistemáticas que, muitas vezes, tornam a vida cotidiana precisamente cronometrada, envolvida pela estratégica e milimétrica medição de cada passo que damos em direção a um futuro incerto, o qual pretendemos dominar com cada nova máquina que produzimos e alimentamos, e que, em retorno, incrementam a dominação de uma emancipação inconclusa.

Mas por que falar dos museus? Primeiro, porque sempre me fascinaram, sendo pela nostalgia e o mistério que despertam; ou pelas possibilidades de aprendizado e contemplação, assim como o silêncio que tanto falta na vida ruidosa das grandes cidades - cresci em São Paulo. Os museus são essa heterotópica cápsula do tempo pela qual viajamos a tantos outros acontecimentos e lugares (FOUCAULT, 2013). Isto não quer dizer que minha frequência a esses espaços tenha sido regular. Como veremos a partir de Bourdieu e Darbel (2016), há fatores que, muitas vezes, nos distanciam deles.

Entretanto, a graduação aproximou meu olhar a essas organizações em alguns momentos, sendo que cursar as disciplinas Formas, Estados e Processos da Cultura na Atualidade e Introdução à Museologia, oferecidas pelo professor Martin Grossmann no departamento de Informação e Cultura (CDB) da ECA, contribuiu fundamentalmente para a escolha dos museus como objetos das reflexões aqui desenvolvidas. Por meio deles, podemos também olhar para a modernidade e vice-versa, e muitas das discussões que tivemos nessas aulas aprimoraram meu conhecimento a respeito dos museus e da obra de Walter Benjamin.

Paralelamente ao curso das disciplinas mencionadas no parágrafo anterior, pude expandir meu repertório no que concerne à expografia e à curadoria nas aulas de Arte/Educação e o Terceiro Setor e Arte/Educação em Museus e Exposições, lecionadas pela professora Maria Christina Rizzi, o que permitiu ampliar o raio das discussões aqui levantadas, já que, como veremos, as práticas expográficas e curatoriais são fundamentais para a formação e ação do museu como um dispositivo. Foi, ainda, nas referidas aulas, que conheci o Sistema de Comunicação Museológica de Cury (2005b) - no qual, aliás, encontrei convergências entre a Museologia e as Relações Públicas.

Outro motivo importante foi a inquietação com que passei a analisar minhas próprias visitas aos museus, tanto no que diz respeito ao meu comportamento quanto ao observar as pessoas ao redor. Envoltas por tantas obras, objetos e galerias para ver, sem saber por onde

começar primeiro, várias das vezes em um período de tempo que torna o percurso quase uma maratona; em alguns momentos, mais preocupadas com as *selfies*, o registro da “experiência”, mais do que ela propriamente dita, ou fotografar e salvar tudo na memória do celular porque, a cerebral, muito tensa com o excesso de estímulos, não dá conta... Enfim, fenômenos da vivência do choque. Isto posto, delineio a seguir o conteúdo de cada seção deste trabalho.

Na primeira parte, *Museus: dispositivos modernos de saber e poder*, levantamos alguns momentos da trajetória histórica dessas instituições. Com isso, pretendemos ilustrar as posições paradigmáticas e paradoxais que elas mantiveram na sociedade moderna e contemporânea, nas quais estão implícitas relações complementares de poder e saber. Por que considerar os museus dispositivos? Pois, ao interpelar e impelir sujeitos à ação ou a determinada forma de se comportar, colocam em prática mecanismos de controle e vigilância. Por outro lado, abertos às contingências históricas e sociais, atualizam-se no tempo e refazem a teia que articula os múltiplos elementos pelos quais se estendem sobre os imaginários individuais e coletivos. Além disso, são produtores de discursos, com efeitos materiais e simbólicos, bem como processos de subjetivação e dessubjetivação, dependendo do caráter expográfico. De qualquer maneira, a própria história dos museus, principalmente os de arte, que sumarizamos aqui, nos mostra como determinadas escolhas não são arbitrárias, porém estrategicamente concebidas em função do compartilhamento ou da restrição do acesso ao saber que detêm do altar de instâncias autoritárias e legitimadoras da cultura, das artes, da história e da ciência.

Em *A experiência museal*, como o próprio nome da seção entrega, discutimos aspectos da experiência dos sujeitos nos museus. Primeiro, a partir de Bourdieu e Darbel (2016), cujo trabalho desmistifica a prática da visita ao demonstrar que ela não é fruto de uma característica nata, “dom natural” ou qualquer coisa do tipo, mas de privilégios de classe. Os autores desvelam as aparências que mistificam o amor pela arte ao mostrar como o acúmulo de diferentes tipos de capitais e a própria reprodução das desigualdades sociais pela escola têm uma função crítica na limitação da experiência museal. Em seguida, levantamos ainda outros aspectos que condicionam essa experiência, passando brevemente pelo exemplo da exposição “Tarsila Popular” (2019) no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) ao tratar do fenômeno como acontecimento social. Finalizamos a segunda parte com a apresentação do Sistema de Comunicação Museológica de Cury (2005b), pelo qual exploramos a comunicação museológica e as implicações que as posturas por ela adotadas podem ter na experiência museal.

É em *Experiência e vivência em Walter Benjamin* que vamos além das dimensões sociológicas e práticas, para adentrar também o campo filosófico. Exploramos os conceitos benjaminianos para discutir o estado da experiência (*Erfahrung*) na atualidade ao falarmos dela

em contraposição à vivência (*Erlebnis*) e a sua derrocada como vivência do choque (*Chockerlebnis*). A partir daí, refletimos a respeito da experiência museal tensionada pelos choques e, ao mesmo tempo, como potência para a construção coletiva de sentidos, a transmissão compartilhada de saberes e a narrativa em ação na forma do ritual.

Finalmente, em *Dois museus escovando a história a contrapelo*, trazemos os exemplos do Museu da Pessoa e do ciclo de exposições de diferentes “Histórias” do MASP para pensar como a abertura às narrativas contra-hegemônicas colocam esses museus numa posição de redenção da história, não obstante estejam ainda tensionados pela vivência do choque e pelo caráter fundamental de dispositivos distanciadores ou possivelmente produtores de dessubjetivação.

Daí que o pensamento benjaminiano seja o ponto nevrálgico deste trabalho. Ele nos leva a olhar para os intrigantes dispositivos que são os museus não apenas pelo viés da sedução cultural, das experiências contemplativas e das viagens pelas quais essas arcas nos permitem navegar. Está situado, igualmente, no eixo paradigma/paradoxo presente nas análises de Grossmann (1993) a respeito da história e do *ethos* dos museus: o dilema do compartilhamento e da retenção de conhecimento; da afirmação e da reestruturação do poder simbólico. Daí argumentarmos, aqui, que essas instituições sejam dispositivos de saber e poder, no sentido foucaultiano (FOUCAULT, 2009): bastiões de salvaguarda de valores históricos ao mesmo tempo dedicados, em alguns casos, a expor suas contradições à crítica, dispostos a lançar outros olhares sobre a história, sem abrir mão do poder simbólico que detêm.

--- .. - - --- ... / - : .
... .. - - --- ... / - - - - - .. . : .
--- ... / - .. . / - - - . / . /
. - - . - - - - -

MUSEUS: DISPOSITIVOS MODERNOS DE SABER E PODER

2. MUSEUS: DISPOSITIVOS MODERNOS DE SABER E PODER

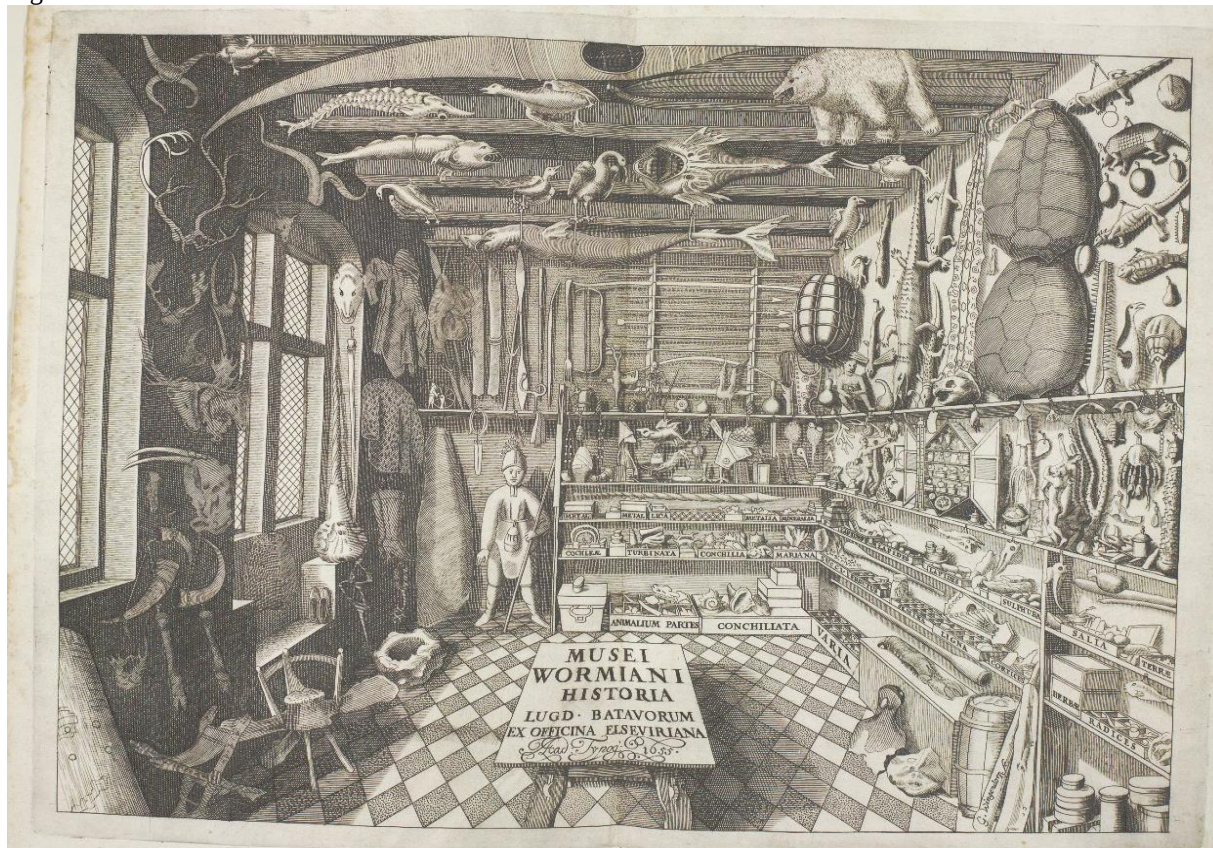
Nesta primeira parte, traçamos um histórico resumido dos museus, especialmente os de arte, desde a modernidade. Depois, apresentamos a noção que a categoria “dispositivo” tem em Michel Foucault, e sua extensão em Giorgio Agamben, para apontar razões que nos permitam, nela, enquadrá-los. O percurso cronológico dos museus, com os respectivos paradigmas aqui apresentados, reverbera a noção de que essas instituições podem funcionar como dispositivos que engendram uma rede de saberes e poderes, não obstante reflitam mudanças históricas e sociais.

2.1. Museus modernos e seus paradigmas

No Ocidente, os museus surgiram como instituições públicas na segunda metade do século XVIII, principalmente após a Revolução Francesa de 1789, na esteira de uma consciência social que se formava naquele momento (GROSSMANN, 1993). Foi então que o Museu do Louvre abriu as portas, em 1793, por exemplo. De acordo com Grossmann (1993), um decreto francês de 30 de agosto de 1792 designou tal condição aos museus franceses, tornando-os propriedades da comunidade, ou seja, patrimônio público. Cury (2011, p. 17) afirma que, naquele período, os museus “foram instrumentos da integração cultural e da enculturação [sic] da cultura popular para a definição da cultura nacional.”

Antes disso, foram espaços privados, chamados de gabinetes de curiosidades (figura 1), onde eram abrigados os mais diversos objetos, agrupados de maneira descontextualizada (TUCHERMAN; CAVALCANTI, 2009). É importante nos atentarmos para a lógica paradoxal de obtenção dos itens que compunham essas coleções: muitas vezes obtidos em expedições imperialistas, eles representavam, ao mesmo tempo, uma relação epistemológica de exploração do mundo, alinhada ao pensamento iluminista. Não obstante, Tucherman e Cavalcanti (2009, p. 3) nos informam que, num segundo momento histórico, as coleções ganharam uma “organização racional, entendida como próxima da lógica das ciências naturais e de sua taxonomia”, seguindo “regras lógicas, especificamente de ordem, medida e lugar.”

Figura 1 - Gabinete de curiosidades do Museum Wormianum



Fonte: Reprodução de Smithsonian Institution Libraries (online): Ole Worm (1588-1654). Museum Wormianum; seu, Historia rerum rariorum, tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum. Leiden: ex officina Elseviriorum, 1655. 6 p. l., 389, [3] p. illus. Disponível em: <https://www.sil.si.edu/exhibitions/wonderbound/images/full-size/SIL21-07-001.jpg>. Acesso em: 18 out. 2020.

Neste sentido, Grossmann (1993, p. 138) reflete a respeito dos museus de arte, enfatizando as condições do que passou a ser chamado de arte:

Como ideia, o museu foi concebido por figuras poderosas - reis, papas, conquistadores, burgueses - isto é, colecionadores. Eles elevaram ao extremo o que é, hoje, considerado o maior objetivo do museu - coletar e preservar o que detém valor intrínseco aos gostos e às crenças de uma cultura. Consequentemente, fragmentos culturais considerados valiosos ou expressões supremas de um determinado grupo foram retirados dos seus sítios originais e transportados para edifícios especialmente designados para armazená-los e exibi-los. A coleta, seleção, agrupamento e armazenamento desses objetos deu origem ao que se conhece formalmente como o ideal do museu - o museu concebido como um lugar de preservação de “um tipo de riqueza” (um tesouro) retirado de seu contexto original. Este processo de descontextualização deu origem ao que chamamos “de arte.” (Aspas no original)¹

¹ No original: “The Museum idea was the conception of powerful figures-kings, popes, conquerors, the bourgeoisie - that is, - collectors. Collectively they developed to extremes what is now understood as the main purpose of the Museum - to gather and preserve what is of intrinsic value to the tastes and beliefs of a culture. Consequently, cultural fragments considered valuable in this way, or held to be supreme expressions of their kind, were taken from their original sites and transported to special buildings for storage and exhibition. This removing, selecting, grouping, and storing became formalised as the Museum ideal - the Museum conceived as a place to conserve 'some kind of wealth' (treasure) displaced from its original setting. This process of decontextualisation gave rise to objects we now label 'art'.”

De toda forma, a institucionalização da abertura das portas dos museus ao público estabelece uma outra relação entre essas instituições e a sociedade, especialmente na forma como elas se tornam os meios de comunicação de valores identitários e culturais nacionais. Aliás, podemos notar que a corrida pela construção e instituição de museus públicos era paralelamente, na modernidade, a corrida pela afirmação da detenção dos valores modernos. Como se ter um museu fosse, enfim, a consumação do processo de modernização de uma nação. As experiências das grandes exposições universais também foram fundamentais para a disseminação de um modo de ser/viver na modernidade e influenciaram a evolução desses aparelhos culturais sob o fio condutor do entretenimento e da sociedade de consumo (GROSSMANN, 2011b).

No entanto, nascido no ápice do imperialismo moderno, o museu também foi o palco da construção das narrativas e histórias dos vencedores (BENJAMIN, 2012c). Huyssen (1994, p. 35) nos conta que o museu “a partir de seus arquivos disciplinares e de suas coleções, ajudou na definição da cultura ocidental ao desenhar fronteiras externas e internas baseadas, principalmente, na exclusão e marginalização, assim como na codificação positiva.”

A apropriação do popular pelos museus é operada, então, sob uma inversão de valores, ancorada no “aburguesamento” dessas instituições, pois o “popular” deixa ser atribuído à modernidade - esta sim, positivada - no regime dos códigos de inteligibilidade social. Segundo Cury (2011, p. 18): “o saber popular é posto à parte, rotulado como exótico, folclórico, e de outras denominações pejorativas. Dessa forma, se o saber popular é desvalorizado, as classes populares também o são. Estas são tidas como atrasadas e vulgares.” O que passa a valer, então, é a linearidade da história oficial, que tem como alguns de seus grandes narradores os museus. Outro efeito disso, é que eles passam a ser guardiões de saberes sofisticados, mas que levam ao distanciamento das classes populares, as quais muitas vezes não têm o mesmo acesso à aquisição do capital cultural (BOURDIEU; DARBEL, 2016).

Esse primeiro momento dos museus como instituições públicas, enfim, caracteriza o que Grossmann (2011b) chama de *paradigma neoclássico*, cuja formulação é subsidiada pela

O excerto faz parte da tese de doutoramento do professor Martin Grossmann da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de Paulo (ECA-USP), defendida na Universidade de Liverpool, datada de 1993. Anteriormente, o autor escrevera um artigo intitulado “O anti-museu” para o volume 24 da Revista Comunicações e Artes de 1991. Este texto está disponível no repositório *online* Fórum Permanente. Contudo, não há paginação. Como a consulta à revista, que só existe em versão física, foi impossibilitada pela pandemia de covid-19, pois no momento da escrita deste trabalho a Biblioteca da ECA-USP estava fechada para trabalhos *in loco*, com atendimento apenas remoto, optamos pela consulta à tese em inglês a fim de utilizar citações diretas seguindo as regras definidas pela ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas). Para a tradução, consultamos também o texto disponível no Fórum Permanente: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-1/museu-ideal/martin-grossmann/o-anti-museu>. Acesso em: 30 set. 2020.

análise do poder simbólico expresso na arquitetura dos primeiros museus modernos. Em Cury (2011) encontramos também a denominação equivalente a este paradigma como *tradicional*, pois a autora adota como referencial os modos de recepção, que, neste caso, é vista como um processo de aprendizagem de caráter conteudista, linear, guiada pelo saber do especialista.

Tucherman e Cavalcanti (2009, p. 6) nos explicam, então, que

Duas conseqüências são quase imediatas: a primeira é a unificação e a universalização do que existia de modo disperso, sob o olhar do especialista; a segunda a constituição de um novo modelo de relação, já que o controle intelectual, a erudição ou, simplesmente, as formas lógicas de saber-poder, se exercem menos sobre os fenômenos propriamente, galáxias, vírus, paisagens ou economia e mais sobre as inscrições que lhes servem de veículo, sobre as informações.

Já no início do século XX, as vanguardas modernistas, principalmente sob a figura do dadaísta Marcel Duchamp, operam a crítica ao museu como produtor de uma arte institucionalizada (GROSSMANN, 1993; 1994), ao mesmo tempo em que reconhecem a afirmação de tal autonomia institucional, capaz de ser mobilizada por esses movimentos em uma espécie de autocrítica instigada de dentro do próprio campo da arte. Questiona-se a imposição de uma certa normatividade à arte enquanto esta se fortalece como autoridade simbólica. No pensamento bourdieusiano, campo é um “espaço estruturado onde agentes em disputa buscam a hegemonia simbólica das práticas, ações e representações” (MARTINO, 2014, p. 147). Assim, os museus se tornam espaços de criação e contestação artísticas. E, portanto, de disputas e lutas simbólicas no campo da arte, ainda que numa relação fantasmagórica com o mercado.

É preciso relativizar o papel dos diferentes movimentos vanguardistas nesse processo. Para isso, devemos considerar os exemplos que Grossmann (1993) traz: o Construtivismo Russo, o Surrealismo, os trabalhos de Paul Klee e Wassily Kandinsky, além do já citado Duchamp e, no Brasil, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Segundo o autor, tais artistas expandiram não só técnicas e processos artísticos, mas, sem abandonar as qualidades transcendentais possibilitadas pelas obras de arte, desafiaram as regras do campo. Isto se deu pelo uso de materiais inusitados (Duchamp, Oiticica, Clark), a promoção de uma [outra] consciência moderna (construtivistas russos), a valorização da dimensão do inconsciente, dos sonhos (Surrealismo), entre outros aspectos.

A título de comparação, por exemplo, outra vanguarda, o Cubismo de Picasso, era ainda limitado à tela: embora propusesse transformações perceptivas e na representação, fazia arte para o museu. Ou, como Grossmann (1993, p. 138) explica a partir do conceito de efeito

museu²: “arte moderna é arte de museu, produzida especificamente para estar nos museus”³, portanto, dentro das limitações impostas, inclusive, pela arquitetura desses lugares. Não era tanto um desafio à institucionalização ou “aburguesamento” da arte; antes, a utilização desta carga de poder simbólico para (re)afirmação do próprio campo. Ressaltamos que, mesmo assim, consideramos a arte moderna como uma arte crítica, seja “radicalmente” como no caso da ousadia duchampiana ou ao olhar para o [então] presente, como no caso de Picasso.

De modo geral, ao tratarmos tanto dos museus de arte, quanto daqueles de ciência e história, o que percebemos, a partir de meados do século XX (principalmente após a Segunda Guerra Mundial) e, com as vanguardas modernistas, é que o museu passa a adotar uma posição de maior abertura, ao passo que se afirma como instância legitimadora do campo da arte, como nos explica Grossmann (1993) - e, como vimos, é desafiado de dentro da sua própria posição na economia de poderes da qual participa. O autor considera que o novo paradigma museológico se encontra no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque), não apenas pela sua arquitetura, mas também pelo “seu conceito e organização. O museu não é mais considerado um mero “depósito”, mas também um *agente cultural*, provocando e representando a produção de arte contemporânea” (GROSSMANN, 1993, p. 114. Aspas no original; itálico nosso).⁴

Apesar das críticas aos museus como detentores de saber e de sua afirmação como autoridades consecratórias e legitimadoras de uma “vontade de verdade” (FOUCAULT, 2014, p. 11) cultural, artística, histórica, científica e social, o objetivo da crítica vanguardista não era eliminá-los, mas transformá-los. Embora Valéry (2008) os visse desde os anos 1920 como mausoléus, o que estava em jogo no modernismo era pensar outras formas de fruição e de usufruto cidadão dos espaços dos museus, das informações e conhecimento que ali se poderia obter, construir e formular dialogicamente - ou seja, a ênfase na intersubjetividade do que Duchamp (1986) chama de “ato criador”.

² O conceito de “efeito museu” utilizado pelo autor advém do pensamento de André Malraux acerca do seu “Museu Imaginário.” Este efeito está ligado à descontextualização da arte, produzida ou adaptada para ser exibida dentro das limitações materiais - e simbólicas - do espaço dos museus. Grossmann (1993;1994) trata da arte de Picasso em outro momento, quando compara o processo criativo deste artista àquele de Duchamp. No primeiro caso, a retratação, na pintura, é uma representação diacrônica a partir da linearidade da História, dependente da estabilidade do suporte; no segundo, a obra assume caráter “experencial”, sincrônico, por meio do qual o próprio meio de produção é questionado. Enquanto Picasso cuidava de retratar a “realidade”, o segundo a criticava - inclusive do ponto de vista institucional - com ironia e proposital indiferença.

³ No original: “Modern Art is Museum Art, an art produced specifically to be located in Museums.” Tradução nossa com suporte do texto disponível no Fórum Permanente (ver nota 1).

⁴ No original: “...but also in its organisation and conceptualisation. The Museum was no longer to be considered merely a 'storehouse', but also a cultural agent, provoking and representing contemporary art production.” Tradução nossa com suporte do texto disponível no Fórum Permanente (ver nota 1).

Mesmo assim, os museus continuaram a ocupar uma posição ambígua na relação com o público. Isto porque, embora Setton e Oliveira (2017) destaquem os esforços educativos do MoMA, Crimp (2015) desvela uma série de questões ideológicas por trás deste novo paradigma de *museu de arte moderna*, que é também o da galeria do *cujo branco*, e que pretendia montar uma expografia neutra, distanciada dos problemas históricos e sociais, numa estrutura arquitetural muito parecida com a de um *shopping center* (O'DOHERTY, 2002). Segundo as autoras

Aqui nos interessa dar destaque à proposta educativa, que é premissa do MoMA, que em realidade se apresentava como um elaborado plano de divulgação de sua coleção e do *american way of life*. Vale salientar, entre outros aspectos, a pluralidade de formas de difusão de seu acervo a partir de cartilhas didáticas e explicativas, material pedagógico para professores, catálogos, exposições itinerantes que contemplavam o ambiente urbano e industrial (SETTON; OLIVEIRA, 2017, p. 6).

Ainda que se reconheça a importância da adoção de ações educativas desde então, resta evidente o caráter ambíguo da estratégia quando, por trás dela, tenta-se consagrar o “*american way of life*” como modo de vida hegemônico por meio da arte. Mistifica-se o posicionamento ideológico, com o objetivo de afastá-lo da discussão; daí a relevância das vanguardas e de uma crítica imanente: “uma crítica gerada no interior de seu sistema operacional” (GROSSMANN, 2011b, p. 204).

Quando surge, a idealização desta estratégia expositiva pelo MoMA, está apoiada na construção de uma “história formalista do modernismo” (CRIMP, 2015, p. 234), no lugar do reconhecimento do radicalismo da vanguarda, cujo programa original “não consistia em uma estética com implicações sociais; consistia em uma estética politizada, uma arte socialista” (p. 236). No entanto, o que está em curso é uma tentativa de “purificação” da arte, da produção artística e da experiência estética. Ou seja, trata-se de uma estratégia de domesticação dos objetos pelo processo de musealização então levado a cabo no MoMA, e que revela como mesmo o museu [moderno] do modernismo estava implicado em narrativas dominantes. Dessa vez, respondendo ao “mercado da arte” (p. 240).

Sob o disfarce de um retorno aos valores morais e aos padrões críticos estabelecidos, essas políticas na verdade preveem o esvaziamento, a posterior marginalização de todas as atividades culturais consideradas críticas da agenda política conservadora, e o desmonte gradual do apoio governamental às artes e às humanidades, o qual deve ser substituído por recursos do “setor privado.” (CRIMP, 2015, p. 227. Aspas no original)

A consequência dessas novas perspectivas em relação aos museus, como aponta Junior (2014), é que os modelos museológicos/museográficos, especialmente os mais tradicionais, começam a dar sinais de esgotamento em meados do século XX. E assim

Em virtude de tais constatações, realizou-se, em 1972, uma conferência do Conselho Internacional de Museus, em Santiago, no Chile, onde se deliberou acerca do papel decisivo, que caberia aos museus, no tocante à educação das comunidades. Ficou decidido também que àqueles competiriam a missão de tornar suas coleções acessíveis ao máximo, tanto a pesquisadores qualificados quanto a entidades públicas, privadas e religiosas. (JUNIOR, 2014, p. 89)

Isto dá forma ao que é chamado de *Novo Museu*. Situamos-no próximo do que Grossmann (1993) denomina de *anti-museu*, calcado numa relação mais dialógica com os públicos e o entorno. Este “contra-paradigma” representa um conjunto de esforços que tentam dissociar o museu do signo do mausoléu e do distanciamento dos públicos, que se iniciam no modernismo, mas ganham força no pós-guerra até culminar na referida conferência do ICOM (Conselho Internacional de Museus ou *International Council of Museums*). O anti-museu questiona, ainda, a tradicional linearidade expográfica e pensa outras concepções museográficas com o objetivo de conferir maior abertura a essas instituições. Essa nova museologia, segundo Padiglione (2016), retirou do museu a neutralidade discursiva, desvelando sua relação intrínseca com a história e os sentidos por ele produzidos. O aprofundamento dessas discussões, de acordo com o mesmo autor, levou à *virada narrativa* nos museus na década de 1990.

A partir daí, outra dimensão prática é incorporada à realidade dessas instituições, não apenas aquela de contar histórias, mas de dar voz a quem não teve oportunidades de contá-las. Muito em linha com a premissa benjaminiana de escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 2012c), a virada narrativa, dá aos museus a possibilidade de “colocar a periferia ao centro”, com propostas multi e interdisciplinares (PADIGLIONE, 2016, p. 183). Entretanto, Padiglione (2016) também alerta para o risco de uma “sobrecarga de memória” (p. 185).

Antes de seguirmos adiante, faz-se relevante a menção a outros dois aspectos da história dos museus: o primeiro, a maneira pela qual eles são apropriados pela indústria cultural e utilizados em função do espetáculo e do consumo, como nos mostram as megaexposições (MARANTES, 2011); o segundo, o paradigma dos museus como *interface*, no qual:

O sujeito é portanto um atuante, um elemento ativo e propositivo nesta situação de diálogo, negociação e comprometimento oferecida pela interface. Identifica criticamente, em sua participação, quais os elementos que contribuem ou impedem o êxito da criação de contextos sociais, geradores não só de conhecimento, mas de intercâmbios, bem como de pertencimento. Sendo assim, mais do que a transferência de conhecimento, o que também está em jogo é a transformação do sujeito e do contexto vivenciado. (GROSSMANN, 2011b, p. 218. Aspas no original)

De toda forma, constata-se o caráter dialético da existência dos museus. Ou, para Grossmann (1993), paradigmático e paradoxal. Pois, como elucida Huyssen (1994, p. 37): “não importa quanto o museu, consciente ou inconscientemente, produz e afirma a ordem simbólica,

pois sempre haverá uma sobra de significados que excedem as fronteiras ideológicas, abrindo assim um espaço para a reflexão e a memória contra-hegemônica.”

Finalmente, não pretendemos esgotar a história dos museus nesta seção. Evidentemente, isto seria impossível. Além disso, acreditamos estar explícita a ênfase nas evoluções históricas dos museus de arte, não obstante as consideremos similares a outros casos, pois tratam-se de relações entre essas instituições, a sociedade e a história, permeadas pelas conquistas e contradições inerentes aos avanços que nos atravessam desde a modernidade, inclusive epistemologicamente. A seguir, apresentamos o conceito de “dispositivo” em Michel Foucault e Giorgio Agamben e explicamos as razões pelas quais acreditamos que os museus podem ser enquadrados nesta categoria.

2.2. O museu como dispositivo

Afinal, o que é um dispositivo? Para Foucault (2019, p. 364-365), há três características fundamentais para a definição do termo e o que ele implica. Primeiro: trata-se de um “conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas”. Além disso, esses elementos constituem uma rede de relações, nas quais, “em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudança de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes.” E, finalmente, o dispositivo responde a uma urgência em um determinado momento histórico, e “portanto, ocupa uma função estratégica dominante.”

Ou seja, o dispositivo compreende uma série de elementos discursivos e não discursivos, os quais podem estar positivados e/ou materializados, como no caso de leis e estruturas arquitetônicas, além de poder “mascarar uma prática que permanece muda” (FOUCAULT, 2019, p. 364), como no caso das formas pelas quais se dá o agenciamento dos sujeitos. Por exemplo: a arquitetura que organiza o espaço de uma sala de aula tradicional define os lugares de cada aluno e aluna, do professor ou professora. Por trás disso, há uma hierarquia que estabelece como e por quem cada espaço da sala deve ser ocupado, a qual também ordena o discurso, conferindo diferentes níveis de autoridade aos e às ocupantes.

Tucherman e Cavalcanti (2009, p. 2) atentam, ainda, para outros dois aspectos importantes a respeito do dispositivo: sua maleabilidade, já que está envolvido pelas lutas constantes que perpassam seus elementos, e o fator temporal, uma vez que se atualiza no tempo:

Cabe ressaltar ainda, que os elementos componentes do dispositivo não repousam sobre uma rede equilibrada e impassível. Pelo contrário, o dispositivo foucaultiano comporta seus elementos em *luta constante*: ele é repleto de assimetrias, confiscos,

produções de sentido e mobilidades de toda ordem. A heterogeneidade dos elementos se afirma na constante batalha que travam entre eles, do mesmo modo que o fator temporal é intrínseco ao dispositivo: *ele se atualiza no tempo* e estas são duas características fundamentais neste conceito. (Itálicos nossos)

No caso dos museus, como vimos, o poder simbólico está objetivado na arquitetura dos edifícios neoclássicos, cuja estrutura pode despertar certo senso de “pequenez” em quem os visita. Por outro lado, a galeria do cubo branco dos museus de arte moderna mistifica o discurso encoberto pela pretensa neutralidade de sua expografia. Já as diferentes mudanças paradigmáticas apresentadas na cronologia histórica dos museus, nos mostram como essas relações de forças entre os diferentes elementos englobados pelo dispositivo se manifestam, assim como contribuem para que ele se reorganize, sempre respondendo às urgências históricas, tal como no caso das vanguardas modernistas.

A curadoria e a expografia são formas discursivas [e materiais] utilizadas pelos museus para exprimir suas visões de mundo e posicionamentos, inclusive ideológicos. Elas são os meios pelos quais, em geral, eles se comunicam utilizando as diferentes linguagens das obras e dos objetos de seus acervos, assim como da própria arquitetura do espaço, e os recursos que podem tornar uma exposição mais ou menos acessível a diferentes públicos visitantes. A seleção de obras e objetos que compõem o acervo de um museu, aliás, são marcas de períodos e eventos históricos, por meio das quais podemos verificar, por exemplo, relações de gênero na arte (COZZETTI; NIBBERING, 2020).

Grossmann (1993, p. 138-139) elucida a problemática da curadoria ao tratar da composição das coleções como escolhas parciais:

Coleções são obviamente escolhas parciais que refletem gostos “particulares”, saberes, culturas, crenças, poderes, e assim por diante. Além disso, são limitadas pelas condições de armazenamento e exposição do espaço disponível. Assim, o que é igualmente predominante na seleção do colecionador são as dimensões da obra de arte e quanto elas “se encaixam” a ponto de serem consideradas parte de um “tema” (uma coleção).⁵

A disposição das informações no espaço, o aparato de vigilância e as palavras de ordem como “não toque” (importantes, evidentemente, pois se tratam de estratégias de preservação do patrimônio), são elementos disciplinares que regulam os modos de se comportar durante a visita. A própria sensação de distanciamento é um efeito do dispositivo, que expressa e demarca,

⁵ No original: “Collections are obviously partial choices, mirroring particular ‘tastes’, knowledge, cultures, beliefs, power, and so on, and also being limited by storage and exhibition space restrictions. In this way what is equally paramount in the collector’s selection are the dimensions of the work of art and its ‘fitness’ to be considered as belonging to a ‘theme’ (collection).” Tradução nossa com suporte da versão disponível no Fórum Permanente (ver nota 1).

por vezes sutilmente, seu poder simbólico de autoridade. Por outro lado, atividades educativas e de extensão, representam esforços de abertura efetiva à comunidade, não obstante invoquem a necessidade de domínio de um certo repertório, o que pode ter efeito reverso quando os públicos se deparam mensagens incompreensíveis (BOURDIEU; DARBEL, 2016). Tudo isso faz parte do jogo de poder do dispositivo, que se abre e fecha ao movimentar-se por uma complexa trama de interesses.

Enfim, no conjunto de elementos heterogêneos que se relacionam interdependentemente e estão abertos às urgências, temporalidades e mudanças, sociais e históricas, do dispositivo museu, encontramos práticas como a curadoria e a expografia, as obras e objetos que compõem seu acervo, as intenções institucionais e os interesses, além das relações estabelecidas com os públicos e outras organizações, tais como as governamentais e as privadas, quando da captação de incentivos fiscais, entre outros.

Nos voltamos, agora, a Agamben (2005), que expandiu as reflexões a respeito da categoria dispositivo desde Foucault. Após uma investigação etimológica do termo, o filósofo encontrou suas origens na *oikonomia* dos gregos, no sentido da provisão e administração divina da vida, posteriormente traduzida para os escritos dos padres latinos como *Dispositio*. Assim,

Os “dispositivos”, dos quais fala Foucault, estão de algum modo conectados com esta herança teológica, podem ser de algum modo reconduzidos a [sic] fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula em Deus ser e práxis, a natureza ou a essência e o modo em que ele administra e governa o mundo das criaturas. (AGAMBEN, 2005, p. 12)

A partir daí, Agamben (2005, p. 13) fala de duas grandes classes de entes, os “seres vivos” e os “dispositivos” nos quais os primeiros são “incessantemente capturados”: “De um lado, ou seja, para retomar a terminologia dos teólogos, a ontologia das criaturas e de outro a *oikonomia* dos dispositivos que tratam de governá-las e guiá-las para o bem.” A princípio, o autor considera os dispositivos como aparatos que visavam a responder ao “desejo demasiadamente humano de felicidade” (p.14), mas que se tornaram entidades que capturam as subjetividades dos sujeitos para, então, dessubjetivá-los. Deste modo, os dispositivos foram tomados da esfera do uso livre e sacrificados em nome das estratégias de regulação, vigilância, dominação e normatização da vida social - e subjetiva. Só por meio da profanação é que se “restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido” (p. 14), constituindo-os, então, em contradispositivos.

Ao permear as dimensões social e subjetiva das experiências e existências dos sujeitos,

Todo dispositivo implica, com efeito, um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência. Foucault assim mostrou como, em uma sociedade disciplinar, os dispositivos visam através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, a criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a

sua “liberdade” enquanto sujeitos no processo mesmo do seu assujeitamento. (AGAMBEN, 2005, p. 14)

Daí que os dispositivos estejam no paradoxo entre assujeitamento e liberdade, a produção e a subversão de subjetividades, seja por estratégias discursivas ou não discursivas, com suas materialidades e economias simbólicas. O problema, para Agamben (2005), é que, na atual fase do capitalismo, eles estão muito menos empenhados na criação de novas subjetivações. Ao contrário, sua principal atuação se dá pelos processos de dessubjetivação.

Aquele que se deixa capturar no dispositivo “telefone celular”, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número através do qual pode ser, eventualmente, controlado; o espectador que passa as suas noites diante da televisão não recebe mais, em troca da sua dessubjetivação, que a máscara frustrante do *zappeur* ou a inconclusão no cálculo de um índice de audiência.

Daqui a futilidade daqueles discursos bem intencionados sobre a tecnologia, que afirmam que o problema dos dispositivos se reduz àquele de seu uso correto. Esses discursos parecem ignorar que, se todo dispositivo corresponde a um determinado processo de subjetivação (ou, neste caso, de dessubjetivação), é de tudo impossível que o sujeito do dispositivo o use “de modo justo”. Aqueles que têm discursos similares são, de resto, a seu tempo, o resultado do dispositivo midiático no qual estão capturados. (AGAMBEN, 2005, p. 15)

Nos baseando nas reflexões de Foucault (2019) e Agamben (2005), podemos pensar como os museus são dispositivos, constituídos especialmente desde a modernidade, que realizam o trabalho de construir e produzir sentidos sociais e históricos para diferentes obras e objetos, por meio do processo de musealização, mas que também são incorporados e reproduzidos aos/pelos repertórios dos públicos visitantes. Como produtores de subjetividades - e, ocasionalmente, dessubjetivação - são também vetores de valores culturais e oportunidades de aprendizado, os quais podem tanto ser guiados por uma perspectiva crítica, que ofereça espaço para outras reflexões além daquela proposta pela exposição, quanto pela tradicional linearidade que usualmente conta uma história oficial e universalizante. Cury (2005a, p. 367) deixa isso evidente:

por meio de exposições museológicas, concebidas tendo o objeto material como *vetor de conhecimento, comunicação e de construção de significados culturais*. A exposição, entendida como um cenário, é o meio ambiente criado e que facilita ou limita a relação do homem com a cultura material, ou seja, *facilita ou limita a participação do público na vida cultural no que tange a sua relação com o objeto material*. (Itálicos nossos)

Setton e Oliveira (2017, p. 3) corroboram o ponto de vista exposto acima:

os museus, enquanto espaços educativos e socializadores, cumprem a função subliminar de transmitir, a partir de sua história e arquitetura, da apresentação de obras, seleção de acervo, entre outros aspectos, um conjunto de símbolos que prestigiam seus objetos, que, por vezes, reificam a natureza sacralizada das peças de sua exposição.

Devemos pensar que efeitos o dispositivo [museu] provoca na experiência museal, a partir da articulação das redes de elementos heterogêneos e interdependentes que o constituem, já que, por meio dela, interpelam e agenciam sujeitos. Para isso, apresentaremos alguns aspectos dela a partir de Bourdieu e Darbel (2016) e outras referências consultadas. Ademais, os elementos que a caracterizam são parte da rede que estrutura o dispositivo. Adiantamos que esta experiência também está sujeita às mudanças ambientais e contextuais, de ordem qualitativa, como discutiremos mais adiante sob a ótica de Benjamin (2012a; 2012b), Kehl (2009) e outros escritos - a exemplo da acelerada temporalidade contemporânea -, e condicionamentos resultantes da própria história dos museus, de acordo com os levantamentos desta subseção e da anterior.

..- / . - . . - . - . . - - . - . . . - /
-- . . - - . - . .

A EXPERIÊNCIA MUSEAL

3. A EXPERIÊNCIA MUSEAL

A seguir, apresentamos alguns aspectos da experiência museal sob o ponto de vista dos sujeitos, espectadores e espectadoras, receptores e receptoras, relacionados ao conjunto de elementos que compõem o dispositivo museu. Com Bourdieu e Darbel (2016) exploramos, principalmente, as alquimias de aquisição e transformação dos capitais culturais e simbólico em nível cultural, o que desvela a trama de saberes e poderes envolvidos na experiência oferecida pelos museus. Levantamos, ainda, outros aspectos importantes que dizem respeito a questões comunicacionais e arquiteturas, desde os paradigmas de Cury (2011) até a relação entre os museus, o mercado e o espetáculo. Depois disso, apresentamos o Sistema de Comunicação Museológica de Cury (2005b) para abordar elementos da comunicação nos museus.

3.1. A experiência museal entre códigos e capitais

Sabemos, desde Bourdieu e Darbel (2016), que a experiência dos sujeitos nos museus está intimamente ligada à detenção da “competência artística” e do “código artístico” (p. 71-73), elementos aprendidos especialmente nos meios escolar e familiar, sendo que aqueles e aquelas que mantiveram contato com a arte desde o meio familiar largam em vantagem. Já o “espectador desarmado” (p. 77) geralmente lida com o tédio ou o mal-estar, justamente pela não detenção do nível cultural necessário à “eficácia” da sua experiência; o que resulta numa sensação de “asfixia” durante a visita (p. 69).

Daí que, em geral, as pessoas costumem ir acompanhadas aos museus, embora, no caso dos museus de arte, o número de acompanhantes seja menor, se comparado aos de ciência, por exemplo (ALMEIDA, 2005). Como observou Sarralheiro (2015), as pessoas que os visitam sozinhas, geralmente se valem de elementos que substituam essa solidão, como livros e celulares. Pode-se inferir que a razão disso é o encobrimento de uma sensação de constrangimento que, no caso da visita acompanhada, é geralmente evitada ou amenizada pela visita em grupo, já que assim as pessoas “encontram no grupo um meio de conjurar seu sentimento de mal-estar” (BOURDIEU; DARBEL, 2016, p. 85).

Como os autores demonstram, o “nível cultural” é resultado do acúmulo dos capitais cultural, cultural herdado e escolar, adquiridos e desenvolvidos ao longo das trajetórias dos indivíduos. Não obstante, eles desvelam as desigualdades socioeconômicas e educacionais de sistemas que reproduzem desigualdades, especialmente, neste caso, a escola, que, sendo responsável pela introjeção da “atitude culta” (p. 147),

ao proceder como se as desigualdades em matéria de cultura não pudessem referir-se senão a desigualdades de natureza, ou seja, desigualdades de dom, e ao omitir de fornecer a todos o que alguns recebem da família, [...] perpetua e sanciona as desigualdades iniciais. (BOURDIEU; DARBEL, 2016, p. 105-106)

Isto resulta na “ideologia das necessidades culturais” (p. 154), como se às classes cultas tal disposição ética e estética fosse inerente; ou do “dom natural” (p. 88-89), como se o sujeito “culto” fosse naturalmente apto à apreensão e ao desempenho da competência e do código artístico. Como se, então, não se tratasse da mistificação de um sistema de desigualdades estruturais e privilégios, que legam diferentes tipos de experiências ao se visitar um museu e de relacionamento com os bens culturais - ou o patrimônio cultural. Segundo os autores, porém, “o caráter destrutivo dessa ideologia salta aos olhos: se é incontestável que nossa sociedade oferece a todos a *possibilidade pura* de tirar proveito das obras expostas nos museus, ocorre que somente alguns têm a *possibilidade real* de concretizá-la” (p. 67. Itálicos no original).

Como nos explica Junior (2014, p. 86) o capital cultural pode se apresentar de três formas: incorporado, objetivado e/ou institucionalizado. No primeiro caso, expresso, por exemplo, por gostos e hábitos culturais; no segundo, pela detenção de bens culturais; e, no terceiro, pela detenção de títulos, diplomas, certificados e afins. Nesse sentido, o acúmulo combinado das diferentes formas de capital cultural eleva, portanto, o nível cultural. O grande problema é que o acesso a ele é desigual.

A manutenção deste sistema recebe influência do trabalho dos/das conservadores/as dos museus, que tendo a “opção” de escolher entre a democratização do acesso às coleções por meio de uma comunicação pedagógica, assim como a diversificação de frequentadores e frequentadoras, estendendo-se às classes populares, por vezes escolhem a manutenção da frequência de visitantes tradicionais. Cabe considerar que costumam ser oriundos e oriundas das classes cultas ou dominantes, o que, aliás, desvela o caráter hermético dos campos da arte e da cultura, pelo menos no que concerne ao acesso “pleno” e que contribui para a sensação de distanciamento entre essas instituições e os públicos.

Se, entre as duas políticas objetivamente possíveis, os conservadores escolhem quase sempre aquela que tende objetivamente a aumentar o caráter aristocrático do museu e de seu público, não é porque, com toda a certeza, tenham consciência de que, por si só, a ação direta do conservador não pode contribuir, de maneira decisiva, para a democratização da cultura da qual são os guardiães; pelo contrário, é muitas vezes, em nome de uma representação carismática da relação com a obra de arte, que os conhecedores, paradoxalmente associados ao mito do “olho novo”, denunciam e recusam, como pura profanação, todos os esforços para reduzir, através da eficácia de uma pedagogia racional, a distância reverencial do sagrado. De fato, as escolhas dos conservadores, assim como as ideologias que lhes servem de justificação, devem menos à lógica da deliberação racional do que às condições objetivas que definem a profissão e, ainda mais, às características sociais que a transformam em um reduto do tradicionalismo. (BOURDIEU; DARBEL, 2016, p. 139)

Enfim, tal atitude de denegação, que assume uma pretensa posição de “desinteresse”, hierarquiza a produção de “efeitos de distinção” (BOURDIEU; DARBEL, 2016, p. 154). Assim, mesmo “a estética limita-se a ser, salvo exceção, uma dimensão da ética (ou melhor ainda, do *ethos*) de classe. [...] Neste caso, o respeito moral toma o lugar da admiração estética.” A quem detém a competência e o código artístico, ocupantes de posições mais altas na hierarquia social pelos níveis de acúmulo de diferentes capitais (principalmente, neste caso, as diferentes formas de capital cultural, inclusive o herdado e o escolar, pelas facilidades de acesso à cultura desde a infância), ficaria resguardada uma experiência guiada pela “ideologia carismática”, com ares de “dom natural”, prática desinteressada, mistificada pela naturalização de uma pretensa “necessidade cultural” das classes cultas. Enquanto isso, por outro lado, a visita ao museu se configura como experiência vigiada e repressiva, pronta para apontar e excluir quem cometer qualquer “deslize cultural”, tornando a instituição, assim, uma ordem de vigilância quase, se não - Valéry (2008) afirmaria que sim -, autoritária.

Trata-se ainda de “um trabalho estratégico e arbitrário de reconversão dos capitais econômico e cultural em capital simbólico”, que contribuem para a

construção de um imaginário de que os artefatos ali em curso seriam de difícil apreensão e compreensão; um imaginário reforçado por uma série de aspectos objetivos de apresentação e construção arquitetônica dos prédios e dos acervos e de iniciativas curatoriais (SETTON; OLIVEIRA, 2017, p. 16).

Se pensarmos nos efeitos do museu como dispositivo sobre a experiência da visitação, encontraremos uma interessante relação de atitudes tomadas pelos públicos nos museus, ordenadas em um sistema de oposições que “estabelecem a distinção entre o sagrado e o profano: intocável - tocável; ruído - silêncio recolhido; exploração rápida e sem ordem - procissão lenta e regulada; apreciação interessada de obras venais - apreciação pura de obras ‘sem preço’” (BOURDIEU; DARBEL, 2016, p. 84). Ademais, o que as análises de Bourdieu e Darbel (2016) corroboram é aquilo que diz Foucault (2019, p. 368): “é isto o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles.” Saberes convertidos em capital cultural e, então, reconvertidos em capital simbólico nas formas de autoridade, legitimidade, “atitude culta” e mistificação de privilégios.

Com efeito, Setton e Oliveira (2017, p. 15) explicam que a desmistificação, ou a desconstrução, da ideologia das necessidades culturais nos permitiria compreender que

a sensibilidade artística, o interesse ou a necessidade pela produção artística/científica não resultariam de uma capacidade inata e/ou uma dádiva especial de algumas pessoas, mas teria origem nos privilégios de nascença e de escolarização que se acumulariam ao longo da vida dos indivíduos e dos grupos.

A seguir apresentamos outros aspectos que consideramos relevantes a respeito da experiência museal, do ponto de vista dos sujeitos, espectadores e espectadoras ou receptores e receptoras. É importante pensá-las tendo como pano de fundo o que foi levantado a partir de Bourdieu e Darbel (2016) e a noção do museu como dispositivo, considerando que os aspectos discursivos e não discursivos, simbólicos, materiais e estruturais que participam da visita fazem parte de um regime de códigos que orientam a experiência dos sujeitos: seja o código necessário à leitura das obras, ou aqueles que direcionam os corpos a agir de determinadas maneiras, entre outros.

3.2. Repertórios, expectativas e recepção

Do ponto de vista das pessoas que visitam os museus, a experiência museal se dá na intersecção de três diferentes dimensões: a sociocultural, a física e a pessoal. Isto é o que nos informa Almeida (2005, p. 33-34) a partir do modelo de experiência interativa elaborado por John H. Falk e Lynn D. Dierking no livro intitulado “*The Museum Experience*”, publicado em 1992.

O contexto sociocultural está presente em todos os contatos que o indivíduo mantém durante a visita ao museu, seja com o grupo no qual está integrado, seja com os indivíduos de outros grupos, com os servidores da instituição ou quaisquer outras pessoas. Já o contexto físico engloba tanto a exposição quanto o prédio do museu, seus arredores, enfim, o ambiente no qual se dá a interação. O contexto pessoal, por sua vez, abrange todas as motivações, os conhecimentos e as crenças do visitante, a seleção e a escolha de seu percurso, atitudes durante a visita e os eventos e experiências de reforço posteriores, ocorridos fora do museu. Obviamente, os elementos do contexto pessoal só fazem sentido quando relacionados à experiência interativa no museu.

Podemos considerar que a experiência a partir de cada um destes contextos dialoga com os resultados encontrados por Bourdieu e Darbel (2016) e com o enquadramento dos museus na categoria de dispositivo. Pois, se por um lado, o contexto pessoal reflete o nível cultural do sujeito, considerando as trajetórias de acúmulo de capital cultural e escolar; por outro, há esforços do museu em tornar a exposição inteligível a diferentes públicos. E, além disso, a ambiência desde a estrutura arquitetônica e a expografia até a vigilância da equipe de segurança, as propostas educativas e afins, impactam diretamente no contexto sociocultural e a partir do contexto físico: seja numa olhada repressiva quando do acontecimento de um “deslize cultural” ou, então, na superlotação ou na confusão criada pelo excessivo número de lugares para ir e coisas para olhar sem as identificações necessárias à ordenação do fluxo da visita - a qual, por sua vez, pode ser também uma estratégia disciplinar; ou até mesmo nas densas interpretações

já oferecidas pelas legendas que acompanham as obras ou, por outro lado, daquelas que nada dizem além da autoria, data e lugar de realização do trabalho.

Uma visita guiada por interpretações pré-formuladas, por sua vez, tem duas dimensões importantes: de um lado, a elevação do nível de aprendizado e apreensão, pelo contato prévio com a história própria da obra e sua produção; de outro, a reconversão desse capital cultural em capital simbólico de autoridade, legitimidade, de detenção de um código e conhecimento retransmitido como signo de um dom natural, sensibilidade desinteressada, apriorística (BOURDIEU; DARBEL, 2016). Nesta teia de interpretações dadas, resta pensar qual é efetivamente o espaço para uma sensibilidade espontânea, que resgate e (re)ative sentidos, sentimentos, memórias, e leve ao estabelecimento de uma relação intersubjetiva entre público, obra, artista e instituição. Pois, se o espectador ou a espectadora se coloca frente às obras sob a atitude mistificadora de *connoisseur*, ou enredado/a por formulações prévias, então quanto de sua capacidade crítica pode ser mobilizada? Há, aí, espaço para uma erótica da arte (SONTAG, 2009) ou, ao contrário, o domínio da racionalização dela? Ou há um excedente de interpretações e orientações que dizem como ler uma obra, que tipo de relação estabelecer com ela, o que esperar dela?

Enfim... Voltemos a Almeida (2005) que, no âmbito do contexto pessoal para a experiência museal, encontra outro aspecto relevante a ser mencionado: se ele [o contexto pessoal] corresponde ao repertório dos e das visitantes, então a exposição deve ser concebida, idealmente, levando em consideração as expectativas dos públicos. Mas a autora nos lembra, também, que a experiência começa desde antes da visita em si, podendo ser influenciada pelo clima, a localização do museu e o que se sucede no trajeto até lá, entre outras coisas. Podemos, ainda, retornar a Bourdieu e Darbel (2016, p. 69), quando falam de uma experiência asfíxiante em descompasso com a “competência do receptor”, ou seja, efeito da não correspondência às expectativas das pessoas visitantes:

Quando a mensagem excede as possibilidades de apreensão do espectador, este não apreende sua “intenção” e desinteressa-lhe do que lhe parece ser uma confusão sem o menor sentido, ou um jogo de manchas de cores sem qualquer utilidade. Ou dito por outras palavras, colocado diante de uma mensagem rica demais para ele - ou, como diz a teoria da informação, “acabrunhante” (*overwhelming*) -, o visitante sente-se “asfíxiado” e abrevia a visita.

Como vimos, essa sensação de asfixia é, muitas vezes, aplacada pela companhia de amigos e amigas, familiares e outras pessoas. Neste sentido, segundo Almeida (2005), apoiada em avaliações de públicos para o Instituto Butantan, o MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), o Museu Lasar Segall, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre outras instituições, inclusive estrangeiras, outros aspectos observados em

relação à visita a museus de arte é que elas estão mais ligadas à contemplação, numa atitude quase reverencialmente religiosa às obras. Enquanto isso, no caso dos museus de ciência, a presença de grupos familiares é maior, e as expectativas estão mais associadas à diversão - ou a uma modalidade de aprendizado descontraído. Em ambos os casos, os museus são tratados como lugares de lazer e turismo, e nota-se que uma experiência marcante, significativa, pode fazer com que visitantes convidem outras pessoas para visitas futuras.

Uma outra contribuição da autora é a conclusão de que diferentes culturas têm expectativas diferentes em relação às exposições. Ela sugere que a cultura nacional desempenha um papel importante nisso, o que faz sentido se lembrarmos da noção de “capital cultural nacional” de Bourdieu e Darbel (2016, p. 63). E cita, então, pesquisas de públicos do México e do Brasil. No nosso caso, ela arrisca-se a dizer que há uma preferência pela arte figurativa, enquanto no contexto mexicano, as pessoas

rechaçavam a separação da obra de suas condições sociais de produção e circulação. Além disso, o gosto e a opinião pública foram alimentados por padrões sociais e históricos de valorização da arte, como o nacionalismo e a valorização da cultura autóctone. E mais: no México, os museus costumavam exibir obras ‘úteis’ como artesanato, objetos históricos e decorativos, que fizeram o público vincular arte com a história social. (ALMEIDA, 2005, p. 48)

Mencionamos mais alguns fatores que podem caracterizar a experiência museal, agora, de acordo com Almeida (2012): as capacidades de atração e retenção das obras e dos objetos, que variam desde as dimensões, temáticas e cores, até o posicionamento e distribuição dos itens no espaço; e a infraestrutura que determina as formas de acesso às diferentes salas/galerias e pode se referir até mesmo a recursos direcionados ao descanso (como bancos). Aliás, tais elementos são fundamentais para a visita, pois podem torná-las mais ou menos agradáveis, contribuir para o diálogo estabelecido entre públicos e exposição ou, por outro lado, limitá-lo, conforme citamos a partir de Cury (2005a) na discussão precedente do museu como dispositivo.

Já Cury (2011, p. 19-20) fala em dois tipos de experiências museais que acontecem de acordo com o tipo de museu onde se dão: a primeira, a experiência no museu “tradicional”, é aquela na qual o público percorre o circuito expositivo proposto, de caráter conteudista, pelo qual a aprendizagem é guiada pelo “saber” do especialista; a segunda, experiência que ocorre em museus “emergentes”, é dialógica, “relacionada à participação ativa do público ao alcançar suas expectativas ritualísticas durante a visita; ele é agente de sua própria experiência e participa sensorial, emocional e fisicamente, pois utiliza seu corpo como elemento para a apropriação do museu.” Além disso, no primeiro caso, o museu complementa a educação formal; já no segundo, o museu promove a inter-relação dos saberes “formal, informal e não formal.”

A mesma autora apresenta três formas de concepção das exposições pelos museus, as quais produzem efeitos diferentes nas experiências de visitação (CURY, 2005a). Aqui, detectamos que, então, o dispositivo [museu] pode adotar três posturas no que diz respeito à construção de significados culturais e àquilo que intenciona comunicar. É interessante notar como cada modelo expositivo reflete os diferentes momentos da história dos museus, embora não possamos afirmar que um ou outro tenha sido abandonado. Segundo Cury (2005a), eles coexistem.

No primeiro caso, entende-se o público como espectador passivo, as exposições são concebidas por poucos e seguem a ordem taxonômica estabelecida pelos especialistas. No segundo, elas se tornam mais explicativas, de caráter educativo e com alguns recursos interativos. O terceiro modelo

consiste em exposições de última geração, aquelas em que o público é incluído como participante 'criativo', e os papéis de 'enunciador' (aquele que elabora o discurso, emissor) e 'enunciatário' (aquele que o recebe, receptor) tendem à sobreposição. O museu é enunciatário quando recebe e enunciador quando reelabora os múltiplos discursos sociais e cria a unicidade de seu discurso. É, então, um enunciador/enunciatário. O enunciatário/enunciador, o público, é enunciatário do discurso museológico e dos múltiplos discursos sociais que circulam em seu universo e enunciador quando, a partir da apropriação do discurso 'original', cria outro discurso. (CURY, 2005a, p. 368)

O que percebemos a partir do contato com Cury (2005a; 2011) é que a experiência museal das pessoas visitantes tanto pode ser uma tradicional leitura das obras, geralmente, salvaguardada àquelas que detêm o domínio dos códigos necessários para efetuarla eficazmente, para relembrarmos Bourdieu e Darbel (2016); ou dialógica, processual e, mais do que interativa e/ou participativa. Ou seja, tratar-se-ia de uma experiência na qual os sujeitos não apenas participam, não meramente visitam, mas têm a oportunidade de elevar mentes e corações, de adquirir e desenvolver repertório, de tomarem partido e narrarem criticamente o que foi vivido - ou melhor, idealmente, "experenciado." E, sobretudo, serem ouvidos não só como enunciatários, mas também enunciadores.

Isto vai ao encontro de dois aspectos da experiência museal na contemporaneidade identificados por Cândido, Aida e Martins (2015, p. 312-313):

Discussões sobre multiculturalismo, pluralismo e diversidade cultural entram com força no universo museológico trazendo novos desafios para as instituições que devem, dessa forma, criar novas práticas que respondam às demandas da sociedade e dos debates da arena intelectual de referência. [...] O discurso do especialista não é mais a única voz ouvida nesses espaços, nos quais as necessidades do público passam também a ser consideradas, na medida em que encontram nos educadores de museus seus principais defensores.

Almeida (2005, p. 32) também aponta certa autonomia exercida pelos sujeitos na visitação. Ao analisar uma série de estudos de públicos dos museus, avaliações da experiência museal, a autora conclui que “as avaliações mostram que cada visitante constrói sua própria exposição ao selecionar seu percurso de acordo com seu desejo, suas motivações, suas necessidades e seus companheiros, entre outras variáveis.” Isto torna imprescindível conhecer e dialogar com os públicos.

3.3. Pregação cultural e acontecimento social

Em muitos casos, a experiência museal só acontece quando despertada por uma “valorização excepcional” que torna a manifestação artística, no caso dos museus de arte, um acontecimento social (BOURDIEU; DARBEL, p. 128), cujo emblema talvez seja Monalisa no Museu do Louvre. Ou, ainda, quando é associada a uma obrigação por guias turísticos e por quem os autores chamam de *tastemakers* e grupos de referência que realizam uma “pregação cultural” (p. 132-133), geralmente, pessoas que detêm determinado nível de capital simbólico para convencer ou instigar outras a uma visita.

Para Huyssen (1994, p. 35), o fenômeno está, primeiramente, ligado a uma “implacável museumania” cujas raízes estão fincadas na “planejada obsolescência da sociedade de consumo.” Ele também o situa numa dinâmica espetacular, mais até do que a da intersubjetividade dos modelos emergentes de exhibir e a apreensão estática dos tradicionais, permeadas por um imediatismo característico da temporalidade cotidiana: “o espectador, cada vez mais, parece estar em busca de experiências enfáticas, esclarecimentos instantâneos, superproduções e espetáculos de grande sucesso, ao invés da apropriação meticulosa do conhecimento cultural” (HUYSEN, 1994, p. 36)⁶.

O que o autor verifica é o resultado da apropriação dos museus pela indústria cultural que, já mencionamos, se volta ao espetáculo e ao consumismo sob a lógica do capital. Nesse sentido, como bem diagnostica Marantes (2011, p. 69), ancorada nas reflexões de Walter Benjamin a respeito do caráter da obra de arte e da fruição estética na modernidade:

Os museus foram sendo cada vez mais pensados e estruturados como empresas a serviço da cultura, e como empresas assumidas, eles prezam por manter sempre cativos seus clientes. Por isso, é sintomático que muitos museus passem por uma reciclagem arquitetônica, e vez por outra, outros tantos são inaugurados com diversos atrativos, que não apenas o acervo, pois na época atual não basta um museu ter em boas condições as tradicionais salas de exposições, antes, deve manter em sua estrutura ao menos uma loja, um restaurante ou uma cafeteria, um auditório para projeção de filmes, espetáculos musicais, ou palestras, e um setor educativo. Outrossim, o espaço museológico é agora multiaxial e sua existência se torna

⁶ O que, aliás, se alinha à vivência do choque de que trataremos pela obra benjaminiana.

praticamente insustentável sem o exercício dialético promovido pelo consumo enleado à fruição.

A descrição dos museus e da experiência que proporcionam feita por Marantes (2011), os aproxima, de alguma forma, do paradigma de museu de arte moderna cuja estrutura arquitetônica e os serviços oferecidos ao público o assimilam a um *shopping center*. Mais do que a fruição estética, oportunidades de contemplação e aprendizado, a maximização das possibilidades de consumo e de comprovação da experiência museal por registros fotográficos e a compra de *souvenirs* também entram na pauta. Contudo, cabe ressaltar, que, embora alinhadas às estratégias do mercado, essas “ofertas” que os museus fazem ao público são, por outro lado, estratégias de sobrevivência, já que, muitas vezes, precisam responder a patrocinadores e manter alguma sustentabilidade econômica.

O caso da exposição “Tarsila Popular”, que aconteceu em 2019, no MASP, é significativo para pensarmos a experiência museal como um acontecimento social: efeito que causa a sensação da visita como uma obrigação “social” e “cultural”. Tal como estar por dentro das obsoletas “últimas notícias” significa “estar no mundo”, também o exercício de determinada prática cultural ou “experiência” é uma atividade distintiva. Entre centenas de visitantes que circulavam num ambiente superlotado e a euforia em ter à frente obras que muitas pessoas só haviam visto nos livros didáticos, a situação se desenrolou entre o desconforto, o espetáculo e as selfies, e a emoção em prestigiar a arte de uma das maiores artistas do Brasil.

A transformação da exposição que fez o MASP bater recorde de bilheteria nesse tipo de evento tem a ver, ainda, com outros fatores que circunscrevem a experiência museal. Além da pregação cultural pela mídia, um deles é justamente o enraizamento que a obra de Tarsila do Amaral costuma ter no repertório dos diversos públicos do museu, ou seja, o contexto pessoal do qual Almeida (2005) fala. Além disso, ela ocupa uma parte significativa do capital cultural nacional (BOURDIEU; DARBEL, 2016), o que também contribui para elevar as expectativas dos públicos e, consequentemente, o índice de venda de bilhetes e visitas ocasionais - o que não quer dizer índice de frequência, mas pode tornar a sê-lo. Ou seja, embora identifique-se características advindas no bojo da cultura do espetáculo e da sociedade de consumo, a mostra também estabelece relações com as histórias da artista e da arte brasileira que, por sua vez, habitam os imaginários dos públicos. Se, por um lado, observa-se a massificação e suas consequências; por outro, constata-se a oportunidade de que os públicos ampliem suas perspectivas a respeito da obra de Tarsila.

Finalmente, a comunicação museológica desempenha um papel fundamental na constituição da experiência museal, dentro das potencialidades e limitações de cada instituição,

obviamente. Ela é articulada a partir daquilo que Cury (2005b) chama de Sistema de Comunicação Museológica, o que abordamos a seguir.

3.4. O Sistema de Comunicação Museológica

Cury (2005a) apresenta duas tendências para a comunicação em museus: a funcionalista e a interacionista. Cada uma delas percebe as pessoas visitantes, ou receptoras, de diferentes maneiras. No primeiro caso, os públicos são considerados uma massa homogênea e passiva. A relação estabelecida entre o museu e os públicos é, portanto, funcional, ou seja, a comunicação é percebida como “transmissão de informações, fazer chegar uma informação de um pólo a outro” (p. 369). Neste modelo comunicacional, os objetivos e avaliações da exposição e, conseqüentemente da experiência museal proposta, são pensados dentro de uma relação de causa e efeito, pois o intuito é realizar uma medição dos impactos da visita nas pessoas que a frequentaram.

Entretanto, para a autora, o problema deste modelo hegemônico é que, apesar das adaptações feitas pelos museus de acordo com o *feedback* dos públicos, ele “não alcança o sentido do processo de comunicação como formulador de problemas e como possibilidade de diálogo, de negociação e de exercício de cidadania, nem rompe com a idéia de comunicação como (re)transmissão de conhecimento” (CURY, 2005a, p. 370).

No segundo modelo, o interacionista, a intenção é estabelecer uma relação dialógica entre o emissor (museu) e as pessoas receptoras (públicos), que proporcione uma articulação com as vidas cotidianas dos e das visitantes. Assim, “a proposta do processo comunicacional não está na mensagem e sim na interação, espaço de encontro entre emissor e receptor, de negociação e estruturação do significado, de construção de valores e, por que não, questionamentos, diferenças e conflitos” (CURY, 2005a, p. 370).

Como visto [anteriormente], a adoção de um determinado modelo impacta diretamente o tipo de experiência museal durante a visitação. Portanto, o posicionamento comunicacional museológico interfere na forma como as exposições serão concebidas e os tipos de relacionamentos construídos com os públicos, contribuindo para diferentes experiências e percepções dessa prática cultural. Mas quem é responsável pela comunicação dos e nos museus? De acordo com Cury (2005b), ela deve estar a cargo do Sistema de Comunicação Museológica (doravante SCM, exceto em citações diretas), cujo produto final é a exposição. O SCM é

o conjunto teórico, procedimentos metodológicos, infra-estrutura, recursos humano e materiais, técnicas, tecnologias, políticas, informações e experiências necessários para o desenvolvimento de processos de comunicação de conhecimento por meio de exposições e ações educativas. Ainda, a exposição e a ação educativa como produtos dos sistemas em operação e a recepção do público. (CURY, 2005b, p. 53)

De modo que, “é responsabilidade do sistema de comunicação museológica coordenar e criar as condições para o desenvolvimento de processos de concepção e montagem de exposições” (CURY, 2005b, p. 54), sob três abordagens articuladas: a administrativa, a política e a técnica. Evidentemente, ele não trabalha sozinho, mas em interação com outras áreas que compõem o museu: documentação, conservação e restauro, pesquisa, etc.

Na abordagem administrativa, a autora defende a adoção do planejamento estratégico como metodologia, sendo que este deve ser considerado um processo de autoconsciência e autoaprendizagem, coerente com a missão da instituição e do SCM e adaptável às diferentes necessidades dos museus e dos seus diferentes públicos estratégicos (visitantes, funcionários e funcionárias). O planejamento estratégico deve ser guiado pelos objetivos definidos setorialmente (no âmbito do SCM) e institucionalmente, além de estar devidamente documentado - o que não significa ser inflexível, pois se trata de um processo contínuo. Cabe mencionar que, neste caso, estamos falando de um planejamento norteador das atividades da área de comunicação dos museus, mas que deve estar em diálogo com outros departamentos.

No que diz respeito à abordagem política, Cury (2005b) destaca o processo decisório, que, mais uma vez, será tanto setorial quanto institucional. Nesse sentido, o SCM deve se posicionar criticamente a respeito do tipo de comunicação que pretende estabelecer com os públicos e demais áreas dos museus. A autora defende que a tomada de decisão seja participativa e voltada à qualidade de vida de funcionários e funcionárias. Além disso, é neste momento em que se define o posicionamento dos museus, como “museu templo ou museu fórum” (p. 85). Ou seja, um museu funcionalista ou interacionista.

A abordagem técnica, por sua vez, se refere à mobilização das diferentes habilidades envolvidas em cada fase do processo de concepção e montagem de uma exposição, na qual o trabalho é efetivamente colocado em prática para além das discussões teóricas e conceituais. O SCM proposto por Cury (2005b) é complexo e o que realizamos aqui é uma síntese pela qual buscamos cumprir o objetivo de demonstrar a importância da comunicação museológica para as diferentes experiências museais. Há, contudo, mais um aspecto importante: os papéis dos/das diferentes profissionais envolvidos/as na concepção e montagem de exposições.

Cury (2005b) fala de quatro relações-chave: museólogo e conservador ou comunicação e conservação; museólogo e pesquisador ou comunicação e pesquisa; museólogo e designer como parceiros da construção [da exposição]; e museólogo e educador como parceiros da interação. Para cada uma delas, a autora discute possíveis conflitos de interesse. A conclusão geral é a de que, apesar disso, os/as profissionais devem trabalhar em conjunto, em diálogo e

empenhados/as na mediação e solução de conflitos. Além disso, devem considerar as expectativas dos públicos visitantes, o que implica conhecê-los bem. Também o espaço expositivo deve ser uma preocupação para qual as soluções devem ser planejadas em conjunto, visando tanto o estabelecimento de interações frutíferas quanto a preservação das obras, entre outros aspectos.

O que destacamos a partir disso é que o museólogo ou a museóloga será responsável pela articulação e mediação entre as áreas, seus diferentes interesses, e, sobretudo, com os públicos dos museus. Assim, devemos analisar criticamente as ações e acontecimentos organizados pela área de Comunicação dos museus, a fim de investigar se elas realmente assumem o compromisso social do diálogo e compartilhamento; ou se, por outro lado, estão ancoradas em práticas assimétricas e funcionalistas. Entretanto, não apenas na comunicação estabelecida com os públicos externos (visitantes), mas internamente também, o que é imprescindível.

Como a comunicação museológica pode, então, contribuir para o enriquecimento ou o empobrecimento da experiência museal, tendo em vista todos os choques que a atravessam na contemporaneidade? Uma prática comunicacional hiperestimulante pode ser produtora de ruídos e obstaculizar a fruição estética e mesmo o processo de aprendizado nos museus. Por outro lado, ao abrir mão de um diálogo constante com os públicos, do convite à interação e à participação, o museu pode se tornar um mausoléu apático e desinteressante, fadado a repetir as mesmas narrativas. Aliás, qual é o estado da experiência na atualidade? Discutimos a seguir a condição da experiência nos nossos dias.

4. EXPERIÊNCIA E VIVÊNCIA EM WALTER BENJAMIN

Para respondermos à pergunta que finaliza a subseção anterior, precisamos compreender o que experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*) representam no pensamento de Walter Benjamin. Apesar da noção de experiência, com algumas diferenciações, aparecer em outros momentos da obra de Benjamin, consideramos como referencial aquela que se consolida nos escritos produzidos entre os anos 1930 até a morte do pensador, em 1940, como discute Lacerda (2020): “Experiência e pobreza”, de 1933; “O narrador”, de 1936; e “Sobre alguns temas em Baudelaire” ou “Sobre alguns motivos em Baudelaire”, de 1940. Além disso, incluímos as teses formuladas em “Sobre o conceito de história”, também de 1940. Depois disso, nos aventuramos a explorar alguns dos efeitos que a vivência do choque (*Chockerlebnis*) pode impingir à experiência museal e o papel da comunicação museológica nesse contexto, observando que a experiência está sempre tensionada, na contemporaneidade, pelo seu empobrecimento e enriquecimento.

4.1. O empobrecimento da experiência e a vivência do choque

As noções benjaminianas de experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*) não podem ser compreendidas sem que consideremos o contexto entre guerras em que foram pensadas, quando a modernidade parece atingir o auge das suas contradições marcadas pela ambivalência entre o progresso e a catástrofe⁷. Obviamente, as reflexões que levam Benjamin ao diagnóstico de que nos tornamos pobres em experiências comunicáveis, assim como no caso dos soldados que voltavam para casa após a Primeira Guerra Mundial, compreendem não apenas aquele momento de tensão, mas uma série de mudanças introduzidas pela modernidade que se estenderam sobre as relações sociais e a cultura.

Essas transformações são organizadas sob o guarda-chuva do capitalismo moderno e os fenômenos da “industrialização, urbanização e multidão” (D’ANGELO, 2006, p. 241), quando o “fetiche da mercadoria” (BENJAMIN, 2009, p. 57) estabelece a equivalência entre a identidade dos sujeitos e sua capacidade de consumo, em nome de uma liberdade que é fantasmagórica. Como constata D’Angelo (2006, p. 237), na modernidade, “a significação de

⁷ Aqui, temos em mente a fala de Sergio Paulo Rouanet proferida na conferência de lançamento da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência do Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP). Na ocasião, que aconteceu em 17 de maio de 2016, ele assumiu o posto de primeiro titular da cátedra. Rouanet fala de das ambivalências que marcam a modernidade: os vetores funcionalista e emancipatório, sobre os quais ela está estruturada. O primeiro, ligado ao sistema, à expansão comercial e do capital, da técnica e da burocracia, entre outros aspectos; o segundo, referente à democracia, liberdade de pensamento, manifestações científicas, culturais e artísticas. Registrada em vídeo, a fala de Rouanet pode ser conferida em: <http://www.iea.usp.br/midiateca/video/videos-2016/a-modernidade-e-suas-ambivalencias-lancamento-da-catedra-olavo-setubal-de-arte-cultura-e-ciencia>. Acesso em: 02 out. 2020.

cada coisa passa a ser fixada pelo seu preço.” Isto está de acordo com a “entronização da mercadoria” e o “*sex appeal* do inorgânico”, cujo ápice se encontra nas exposições universais e as grandes magazines (BENJAMIN, 2009, p. 57-58) e, hoje, nos *shopping centers* ou as inúmeras faces da publicidade que circulam nos meios de comunicação digitais, por exemplo. A modernidade é quando a “representação coisificada da civilização” atinge seu ápice (BENJAMIN, 2009, p. 53).

Aliás, a análise benjaminiana da condição da experiência tem outro lado: uma crítica à ideologia do progresso, na qual, todavia, não nos aprofundaremos neste trabalho - embora ela o permeie em vários momentos. Ainda assim, como nos explica Löwy (2002) ao analisar as teses sobre o conceito de história do filósofo alemão, este é um dos críticos mais contundentes da modernidade. Para Benjamin, a revolução requer a “interrupção de uma evolução histórica que conduz à catástrofe” (p. 201). Essa evolução é o progresso a todo custo. Tamanha “barbárie industrial” (p. 205) só pode ser vencida pela ruptura do cortejo dos vencedores. Daí a imprescindibilidade de escovar a história a contrapelo e redimir a “série interminável de derrotas” (p. 204) dos vencidos pela explosão do *continuum* da história; o tempo messiânico que é o tempo de salvação ou redenção da história.

Além da reificação das relações sociais, sob o signo do progresso “uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica” (BENJAMIN, 2012a, p. 124). A mediação que nos atravessa a todo o tempo com estímulos e demandas de atenção, atropela a elaboração narrativa. E, conseqüentemente, empobrece a experiência. Essa pobreza “não é apenas em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral” (BENJAMIN, 2012a, p. 124-125).

De que forma de miséria se trata? Do empobrecimento de uma dimensão fundamental do saber e da memória, que escapa a todas as competências técnicas e científicas: trata-se da transmissão da experiência. A experiência que passa de geração em geração não é idêntica à perpetuação da tradição, cuja principal função é indicar o lugar que cada um deve ocupar na ordem social, assim como o tipo de comportamento adequado a tal lugar. A tradição participa dos mecanismos de estabilização e perpetuação do poder; a experiência, por sua vez, não tem relação com a autoridade e sim com o sentido que uma coletividade é capaz de extrair a partir do que seus antepassados viveram, ou das narrativas que seus contemporâneos trouxeram de regiões e de países distantes. A desmoralização da experiência, para Walter Benjamin, torna os indivíduos disponíveis para aceitar qualquer coisa que lhes seja apresentada sob a forma de novidade. (KEHL, 2009, p. 156)

Kehl (2009, p. 162) continua: “em Benjamin, a experiência é incompatível tanto com a temporalidade veloz quanto com a sobrecarga de solicitações que recaem sobre a consciência. A condição da experiência benjaminiana é antes o ócio do que a atividade.” Dessa forma, fica evidente que as mudanças na temporalidade introduzidas pela modernização têm um papel

fundamental no empobrecimento da experiência de que fala Benjamin (2012a; 2012b). Conforme nos movemos de uma atividade a outra, perdemos, neste ínterim, o tempo de elaboração das experiências, que decaem, portanto, ao estatuto do que Benjamin chama de vivência (*Erlebnis*).

Mas, para continuarmos a pensar o que é a experiência, devemos, antes disso, lembrar que ela guarda laços estreitos com a arte de narrar, a qual

aparece como uma rede que quando tecida aproxima os sujeitos [...], onde a repetição (contar as histórias de novo) – numa alusão direta à arte de fiar, de tecer materiais – desempenha um papel primordial na composição do ritmo e na garantia da conservação/permanência daquelas histórias no tempo, histórias forjadas artesanalmente, uma vez que a narrativa corresponde a uma forma artesanal de comunicação. (REBUÁ, 2017, p. 29)

O grande problema é que, segundo o diagnóstico de Benjamin (2012b, p. 213) “a faculdade de intercambiar experiências”, a arte de narrar, porque a experiência se dá, também, no contato com o outro, “está em vias de extinção.” Isto é devido ao avanço da técnica, a informação (no contexto da imprensa), a temporalidade acelerada, as relações de trabalho dominadas por uma lógica produtiva que coisifica os seres humanos e o torvelinho de choques que incidem sobre nossa atenção.

De acordo com Rebuá (2017, p. 31) “a informação é ré no processo que trata da extinção da narrativa.” O que interessa mais é o acontecimento deste instante, a novidade que, em breve, se torna obsoleta; e não a complexidade da transmissão de conhecimento. E, com Nassar (2016, p. 90), complementamos: “a consequência desse excesso de informações e da atenção difusa é, sobretudo, a escassez de experiências, um contexto que não permite tempo e espaço para os sentidos e para os afetos, o que prejudica a memória individual e coletiva.”

Isto é precisamente elucidado por Benjamin (2012b, p. 219): “a cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes.” Como aponta Nassar (2016, p. 95), fato agravante foi o modelo taylorista de produção, que “traz consigo um *ethos* que atribui à conversa um valor negativo: o de perda de tempo produtivo.” O tempo mecânico, regido pela máquina relógio, é o regulador da vida social a partir, sobretudo, da Revolução Industrial. De modo que a sensação de não estarmos utilizando o tempo de que dispomos produtivamente, obstrui o ato narrativo de transmissão, momento no qual a vivência ganharia estatuto de experiência, pois

Assim como um significante representa o sujeito para outro significante, assim como nenhum ato de linguagem se completa fora da relação com o outro, o sentido e o saber extraídos de uma vivência só adquirem o estatuto de experiência no momento em que aquele que os viveu consegue compartilhá-los com alguém. (KEHL, 2009, p. 162)

Nesse sentido, enquanto a experiência tem potencial para deixar marcas que nos afetam (NASSAR; RIBEIRO, 2012), a vivência “corresponde ao que, do vivido, produz sensações e reações imediatas mas não modifica necessariamente o psiquismo” (KEHL, 2009, p. 160). Esse excessivo número de estímulos, dos quais a informação faz parte, degrada nossa capacidade de atenção (TÜRCKE, 2015). Eles estilham o tempo de elaboração da experiência e se tornam obstáculos ao compartilhamento fundamental do ato de transmissão de histórias (e estórias), pois o imediatismo pelo qual lidamos com os acontecimentos relatados pelas informações que surgem a cada segundo é diferente do tempo da narrativa. Kehl (2009, p. 143), apoiada em Benjamin, justifica que

O tempo lento e distendido, em que nada acontece nem está para acontecer, permite aos que escutam histórias uma receptividade descontraída, condição para que as narrativas se incorporem ao vivido na qualidade de experiência transmitida.

Como “profetizou” McLuhan (2007, p. 114), tamanha a aceleração da vida pelos avanços do progresso tecnológico desembocaria na não-assimilação do excesso de especializações ofertadas como extensão dos sentidos humanos, diametralmente às afetações cognitivas e sensoriais, abrindo caminho para o esvaziamento de sentido da vida:

Todos os modos de intercâmbio e interassociação humana tendem a progredir pela aceleração. E por seu turno a velocidade acentua os problemas de forma e estrutura. As distribuições e disposições antigas não tinham sido feitas para essa velocidade e quando se tenta adaptá-las a movimentos novos e mais rápidos, o que ocorre é que as pessoas começam a sentir um esvaziamento dos valores da vida.

Para Benjamin (2012a; 2012b), não temos tempo ou não nos permitimos tempo para narrar, ouvir e trocar histórias (narrativas). Essa fantasmagoria que se localiza entre a produção e o acesso a informações e a toxicidade da obesidade informacional, é uma marca da relação entre a modernidade, a indústria e seus processos “civilizatórios” coisificantes. É nessa intersecção de fatores advindos no seio da modernidade, que podemos falar, então, do que Benjamin chama de empobrecimento da experiência, que caracteriza também esse esvaziamento de sentido da vida de que fala McLuhan.

Trata-se de “uma vivência que não pode ser compartilhada, da qual não se tira lição alguma, excluída do campo humano de produção de sentido” (KEHL, 2009, p. 168). É o que Lacerda (2020) nos apresenta como a vivência do choque ou *Chockerlebnis*, a partir da reflexão de Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire.”⁸ Ela é resultado “dessa nova organização social, desses novos arranjos urbanos e modos de trabalho, [...] e firmadas na modernidade com

⁸ O autor utiliza este título para o ensaio benjaminiano, portanto, optamos por mantê-lo neste caso. Quando a referência não estiver diretamente ligada ao artigo de Lacerda (2020), nos reportaremos, então, a “Sobre alguns motivos em Baudelaire” (BENJAMIN, 2017), conforme consta na lista de referências.

a consolidação do modo de produção da vida material subordinada ao capital” (LACERDA, 2020, p. 152). Mas, afinal, o que é o choque?

Nas palavras de Lacerda (2020, p. 147), “o choque seria o conjunto de estímulos excitatórios na consciência que não provoca uma modificação permanente no aparelho psíquico, a instalação de um trauma inconsciente.” Porém, mais do que um trabalho protetivo dos choques (na tentativa de evitar a instalação de traumas no inconsciente), a superexcitação da consciência empobrece o trabalho psíquico, incorrendo, portanto, na sensação de perda de sentido. Kehl (2009, p. 160) nos chama atenção para o fato de que “o sucesso de grande parte de nossas ações cotidianas, que exigem respostas rápidas a estímulos contínuos, depende de que não nos deixemos tomar pelos devaneios, pelas fantasias, por reminiscências espontâneas”. Isto se dá porque

É o trabalho da consciência, de controlar a recepção dos estímulos e atenuar seu impacto, que restringe as condições da experiência, no sentido proposto por Benjamin. A condição da temporalidade distendida que possibilita a experiência é incompatível com a atividade da consciência, que se deixa insensibilizar, ou “morrer”, a fim de proporcionar as condições adequadas à recepção dos choques. (KEHL, 2009, p. 182)

É o domínio da vida pela vivência (*Erlebnis*), ou, mais intensamente, pela vivência do choque (*Chockerlebnis*), que altera a qualidade da experiência (*Erfahrung*) na contemporaneidade. Acontece que “hoje, o capitalismo alimenta-se do mais-de-gozar.” (KEHL, 2009, p. 95). Assim, estamos enredados em demandas de consumo e participação que prometem suprir desejos e faltas. E, sobretudo, que se tornaram signos do “estar no mundo.” É interessante notar que, se retornarmos à noção de uma exposição ou uma visita ao museu como acontecimento social (BOURDIEU; DARBEL, 2016), se irrefletida, então ela já está inserida nessa lógica que, pelo seu efeito de esvaziamento, produz, portanto “dessubjetivação”, daí este aspecto crucial dos dispositivos na contemporaneidade como vimos em Agamben (2005). Uma

catástrofe permanente sepulta não apenas os homens e mulheres, os jovens e os velhos, o passado e o presente, mas leva consigo também a capacidade de partilharmos saberes, práticas, subjetividades, sentimentos, mas sobretudo, nossa capacidade de conferir sentido ao que nos acontece. (REBUÁ, 2017, p. 36)

O incremento da técnica, a aceleração da temporalidade, o aumento da produtividade, o consumo desenfreado, a busca pela satisfação imediata, a mobilização incessante do aparelho psíquico para aparar os choques... todos esses valores muito elevados resultam, paradoxalmente, no estado atual da experiência: seu empobrecimento, suportado por um progresso catastrófico e pelas demandas da expressão de uma vida sempre correspondente aos imperativos de gozo, de “felicidade” e sucesso impostos pela ordem simbólica do capital.

Podemos pensar os choques de um outro ponto de vista, como quando a arte propõe formas de representar e interpretar a realidade que escapam à racionalidade dominante, porque rompem com uma determinada normatividade, como no caso da mostra Queermuseu (2017). Há, aí, um potencial crítico que, interseccionado pelas disputas dos campos da arte, cultura e política, podem resultar em reconfigurações nos modos como lemos o mundo. Mas trata-se mais de um estranhamento no encontro com o Outro, conforme bem explorado por Vattimo (1992). Contudo, neste trabalho, os observamos sob uma lógica produtiva inflacionada, de excessos e que, por isso mesmo, os torna nocivos à própria criatividade.

4.2. Museus: entre a experiência e a vivência do choque

Assim, nos cabe perguntar que impactos a vivência do choque tem sobre a experiência museal que, seja numa exposição de caráter funcionalista ou interacionista (CURY, 2005a), depende, em maior ou menor grau, da contemplação, no estabelecimento de uma relação intersubjetiva entre visitantes, obras/artistas, objetos, museu/instituição. Como se dá a experiência museal nesse modo de vida onde tudo é abreviado pela temporalidade de uma necessidade produtiva, onde o tempo sempre falta, e na qual precisamos dar conta de responder a tantos estímulos, eventos, acontecimentos?

Podemos perceber que a experiência museal que, já sabemos, se dá no encontro entre os contextos pessoal, sociocultural e físico, sofre implicações de uma dimensão técnica e produtiva, tal como a experiência benjaminiana, da qual fazem parte objetos e formas de acesso e interação com a exposição e outras demandas da vida cotidiana, as quais muitas vezes roubam a nossa atenção. Um exemplo é o registro da visita pelas fotografias, como no caso das *selfies* (SARRALHEIRO, 2015), ou o desvio do olhar da obra à nossa frente para a notificação de uma nova mensagem que acende a tela do celular. Outro, é a constante marcação do tempo, o percurso veloz, o enquadramento da visita num período pré-determinado pelo cronograma do calendário de um roteiro turístico, entre tantos outros aspectos.

Nesse sentido, ao refletir sobre aceleração - característica fundamental da vivência do choque - e museu, Huyssen (1994, p. 44) constata que

A aceleração também afetou a velocidade dos corpos que passam diante dos objetos expostos. A disciplina dos corpos na exposição, de acordo com o crescimento estatístico do número de visitantes, é regida por instrumentos pedagógicos como os *tour* com *walkman*. Para aqueles que se recusam a ser colocados num estado de sono ativo pelo *walkman*, o museu aplica a tática brutal da superlotação que, por sua vez, resulta na invisibilidade daquilo que se foi ver. Essa nova invisibilidade da arte é a última forma do sublime.

Devemos refletir criticamente a respeito da grande contradição que a oferta de “experiências” pela arte - e pelos museus e o mercado, em geral - é, talvez, justamente que elas se tornem ofertas: “o “sentir” é transformado em produto de consumo” (O’DOHERTY, 2002, p. 57). De toda forma, “essa complexa anatomia da apreciação da arte é nossa viagem “a qualquer outro lugar”; é fundamental para nossa identidade moderna transitória, que está sempre sendo recondicionada por nossos sentidos instáveis” (O’DOHERTY, 2002, p. 63).

A visitação encarada como necessidade de consumo é, por conseguinte, uma problemática importante. Desta maneira, as oportunidades de aprendizado e fruição estética potencialmente proporcionadas pela experiência museal são sobrepostas pelo mais-de-gozar do capitalismo. Ela seria guiada pela lógica da produtividade, de fazer render o tempo livre, da competitividade e da performance, ao ser eliminada da lista de tarefas que o Outro demanda. Este Outro, sendo a ordem das expectativas sociais legitimadoras e autoritárias, com efeitos materiais e simbólicos, ao que nos reportamos a Kehl (2009, p. 96):

Na sociedade de consumo, gozar é a forma mais eficaz de trabalhar para o Outro. A dimensão subjetiva dos prazeres, das pulsões, dos afetos, transformou-se em força de trabalho na sociedade regida pela indústria da imagem. O que esse trabalho produz? Nada mais nada menos que os sujeitos de que o atual estágio do capitalismo necessita: sujeitos esvaziados do que lhes é mais próprio, mais íntimo, portanto disponíveis para responder aos objetos e imagens que os convocam; sujeitos ligados ao puro “aqui e agora” de um presente veloz, incapazes de imaginar um devir que não seja apenas a reprodução da temporalidade encurtada característica do capitalismo contemporâneo.

Tamanho excesso do presente e descompasso com a percepção daquilo que nos vincula historicamente e subjetivamente à experiência, nos faz perguntar, tal como Benjamin (2012a, p. 124): “qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” E, portanto: qual valor de tantas visitas, obras, recursos interativos e, contemporaneamente, cliques, se a experiência não nos toca(r)? Como podemos nos vincular ao patrimônio cultural e, mais do que isso, pensá-lo criticamente, tendo em vista que ele foi constituído, no âmbito dos museus, majoritariamente sob os modos e concepções de mundo hegemônicas, ou seja, sob o ponto de vista dos vencedores?

Pois, os museus, como monumentos de cultura e de barbárie, são dispositivos que participaram do cortejo dos vencedores. Esta é excruciante lição que recebemos de Benjamin:

Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. [...] Todos os que até agora venceram participam do cortejo triunfal, que os dominadores de hoje conduzem por sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo triunfal, como de praxe. Eles são chamados de bens culturais. [...] *Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie.* E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. (BENJAMIN, 2012c, p. 244-245. *Itálico nosso*)

Mas mesmo em meio à barbárie e à vivência do choque, podemos encontrar espaço para o sonho e a crítica. Já que ali “onde há poder, há resistência” (FOUCAULT, 2018, p. 104), a polifonia das existências fura o tecido social que consagra os vencedores. Os museus podem auxiliá-la ao servir como espaços de manifestação para denúncias de processos sócio-históricos que marginalizaram e interditaram as falas de quem foi excluído ou silenciado pela hegemonia.

Nesse sentido, eles se aproximam mais do modelo emergente de Cury (2011). Assim, a experiência museal pode permitir a (re)construção da(s) história(s) dos vencidos. Ela se choca contra a barbárie; espectadores e espectadoras podem participar “sensorial, emocional e fisicamente” (CURY, 2011, p. 20). Ou, ainda, podem agir, tendo o museu como plataforma, no campo da narrativa, como nos diz Padiglione (2016) e a partir de uma crítica imanente - feita de dentro dos próprios campos da arte, da cultura e, por que não, da educação e da museologia. Pela retomada da narrativa, a experiência pode ser reconvertida à (re)construção de sentido(s): uma transformação da linguagem que permita a potencialização da dialogia, da descoberta, da fantasia e da crítica nessas arcas do tempo⁹ que são os museus.

Isso pode ser alcançado do ponto de vista de Benjamin, como alerta Lacerda (2020), quando assumirmos nossa condição de desamparo. Assim, ao

Compreender a experiência como construção de novos/outros sentidos; como a elaboração coletiva de pontes que nos liguem à cultura; como a forja de histórias/narrativas que significam algo porque são tecidas de forma partilhada, pelos grandes-pequenos criadores implacáveis, que recomeçam o ciclo do novo a despeito das bombas-relógio das novas formas de barbárie que amedrontam e dilaceram. Tudo isso representa a defesa intransigente e otimista da inventividade, da capacidade humana de construir uma existência plena de sentido, mesmo na contramão. (REBUÁ, 2017, p. 39)

Então, preconizamos que o SCM atue no nível do compartilhamento e, em diálogo com os públicos do museu, encontre um caminho dialético de revalorização da experiência, desmoralizada em nossos tempos (KEHL, 2009), que dê conta de se contrapor ao sistema de dessubjetivação dos dispositivos na contemporaneidade. Ou seja, neste sentido, a profanação do dispositivo que é o museu, pode torná-lo um contradispositivo, ao transformar a visita numa experiência de transmissão dialógica, que desperte mentes e corações para a criticidade, sem abrir mão da sensibilidade.

Para isso, é necessário compreender o tipo de alfabetização que o museu pode proporcionar a fim de que os públicos visitantes atuem ativamente no espaço, possam construir e (re)transmitir saberes, e, mais do que simples usuários e usuárias daquela plataforma como

⁹ Aqui, nos reportamos ao filme “Arca Russa” de Aleksandr Sokurov. Rússia, 2002. <https://www.imdb.com/title/tt0318034/>. Acesso em: 02 out. 2020.

suporte à educação escolar formal, possam acessar uma alfabetização do código artístico para encontrar ali oportunidades de conhecimento e fruição estética.

É importante construir um processo de comunicação simétrica, onde instituição e públicos dialoguem - e, eventualmente, discutam - em pé de igualdade (mesmo que este seja um valor quase utópico nas relações de forças). Exposições concebidas tendo em mente as necessidades e expectativas dos públicos são imprescindíveis para que isso aconteça. Além disso, não podemos deixar de ressaltar o caráter interacionista que elas podem adquirir, de modo que a vida cotidiana também seja colocada em evidência: não como dinâmica superficial de vivências, mas sob uma perspectiva experiencial e histórica crítica, pois

o puro presente é praticamente uma virtualidade. Na prática, não existe um momento presente desvinculado dos momentos anteriores. Mesmo a percepção mais imediata está associada a uma parcela do passado, ao menos sob a forma de memória corporal, a qual possibilita tanto o reconhecimento dos perceptos úteis à ação quanto as reações adequadas a eles. (KEHL, 2009, p. 146)

Conceber exposições e percursos que permitam a recuperação da “memória pura” que Nassar (2016, p. 79) explica a partir de Henri Bergson como sendo aquela que permite o acesso à subjetividade “representada pelas memórias mais profundas” (p. 80), em experiências sinestésicas, que despertem os sentidos, pode ser considerada uma forma de enriquecimento da experiência, especialmente por instigar respostas ao que Benjamin chama de “crise da percepção” (LACERDA, 2020, p. 154). Essas experiências podem ser evocadas por outro aspecto da experiência e da narrativa: o ritual.

O engajamento ritualístico que os museus podem proporcionar é potencialmente multissensorial, estimulado por um processo que se constitui a partir de várias linguagens das quais a comunicação museológica se apropria para conceber expografias e curadorias e, consequentemente, dar sentido - e materialidade - ao discurso do museu. Como nos explicam Nassar, Farias e Pomarico (2019, p. 219), os rituais são “narrativas em ação que configuram as experiências, canalizam e expressam emoções, promovem a orientação de comportamentos, consolidam ou questionam o status quo.” Ou seja, tal como os museus, e performados sob a disciplina deles, são parte da lógica paradoxal que se desloca entre perspectivas funcionalistas e interacionistas de lidar com os públicos. E, ainda, colocam em prática formas diferentes de olhar para a história, as obras e objetos que compõem o patrimônio dessas instituições.

Nesse sentido, “o ritual é uma narrativa que engaja o Eu e o Outro, almeja inúmeras eficácias em suas mensagens, se utiliza de inúmeras mídias para se realizar, acontece em espaço e culturas com fortes identidades locais, respeita e se repete no tempo” (NASSAR; FARIAS; POMARICO, 2019, p. 212). No caso dos museus, trata-se de uma oportunidade, para os

públicos e as instituições em si, de romper com a lógica da vivência do choque, pois esses lugares são tanto heterotopias como podem oferecer a plataforma para ucronias (FOUCAULT, 2013), ao criarem a ambientação e estabelecerem diálogos que favoreçam a reconexão com o patrimônio, sob uma temporalidade diferente daquela da aceleração cotidiana, que despertem sentidos e fantasias ou levem a viagens pela história e outros mundos. Por outro lado, não podemos ignorar que os museus são dispositivos disciplinares, mas ao optarem pelo compartilhamento da posição que ocupam e dos saberes e poderes que detêm, são capazes de dissolver, pouco a pouco, a sensação de distanciamento e apatia.

Como vimos com Almeida (2005), além das características simbólicas do ritual, visitar um museu também envolve outras mobilizações nos diferentes contextos que, intrinsecamente, compõem a experiência museal. O trajeto e o momento pós-visitação; o tratamento dedicado ao sujeito pela instituição, representada por seus funcionários e suas funcionárias; a apreensão da mensagem comunicada pela exposição; entre outros elementos. Ele vai além do culto, do fetiche ou do diálogo com as obras e objetos e penetra as vidas e repertórios das pessoas visitantes.

Por isso, a comunicação museológica não pode se orientar apenas pela lógica das megaexposições espetaculares, superlotadas e fatigantes, onde predominam *selfies* - a produção de ruídos em nome de uma avaliação de públicos quantitativa. Paradoxalmente, também não deve se dedicar à manutenção de práticas que afastam os públicos, por estes terem a percepção de que o museu não é seu lugar. O desafio está em encontrar um equilíbrio que garanta a subsistência e a aproximação, ao passo que não alimente a vivência do choque. Ela deve, sim, estabelecer as bases para uma construção de sentidos conjunta e tornar o espaço expositivo agradável, convidativo e genuinamente distanciador do excesso de demandas que nos atravessam ou, até mesmo, crítico a elas. Esses esforços se voltariam, então, a tornar as experiências mais enriquecedoras, que devem, o quanto for possível, serem incentivadas à rememoração, à transmissão e ao ritual.

Falamos de sentidos, no plural, como significações, individuais e/ou coletivas, concepções de mundo, impressões sobre o mundo, forjadas e ressignificadas cotidianamente a partir da (s) experiência (s) partilhada com o (s) outro (s), mas abertas e não fechadas como fim: o sentido como o “sendo” (processo). (REBUÁ, 2017, p. 37).

Assim, tal como o narrador, o museu também pode “estar enraizado no povo”, pois isso “significa nutrir-se de uma fonte inesgotável de experiência, viva porque compartilhada, tangível porque fixada na memória, individual e coletiva” (REBUÁ, 2017, p. 34).

— / — /
— / /
— / /
— / /

DOIS MUSEUS ESCOVANDO A HISTÓRIA A CONTRAPELO

5. DOIS MUSEUS ESCOVANDO A HISTÓRIA A CONTRAPELO

Antes de formularmos as considerações finais, trazemos à discussão dois exemplos de museus que, apesar de existirem sobre diferentes bases metodológicas e estruturais, apresentam como ponto de convergência esforços pela redenção da história de que fala Benjamin (2012c), justamente por resgatarem a arte da narrativa e conceberem exposições que estendam o diálogo com os públicos, partindo de uma perspectiva interacionista e que, por outro lado, alarga as margens para uma experiência que seja construtora de sentidos na coletividade, sem perder de vista as particularidades dos sujeitos que dela podem participar. Trata-se do Museu da Pessoa e do MASP.

Evidentemente, as iniciativas de ambos os museus devem ser observadas sob o paradigma fantasmagórico e ambivalente que emerge com a modernidade. Esses museus, apesar das posições que ocupam, seja o primeiro no ambiente digital que flerta com a vivência do choque, ou o segundo que ocupa uma posição dominante na cidade de São Paulo, expressam uma práxis que olha para as contradições históricas e coloca em análise a barbárie, como alertou Benjamin (2012c), anda de mãos dadas com a cultura.

5.1 O Museu da Pessoa: experiência, narrativa e vivência do choque

O esforço de enraizamento no povo (REBUÁ, 2017) parece ser a pulsão que norteia as ações do Museu da Pessoa. Se pensarmos em termos benjaminianos, podemos dizer que, por meio do registro das narrativas das experiências de quaisquer pessoas que se interessem em contá-las, a plataforma se configura como um vetor para a redenção da história, oferecendo um meio para que os vencidos possam compartilhar seus pontos de vista acerca da complexidade que é a vida. Ao colocar em prática a atividade dialógica da narrativa, que envolve tanto a escuta quanto a contação de histórias, encontra-se uma oportunidade de elaboração da experiência. Nesse museu, o público é tanto enunciador quanto enunciatário, uma vez que o seu discurso depende da memória e do relato de quem se aventura em contar a própria história que, consequentemente, está envolvida pelo tecido social e, de alguma forma, tanto o reflete quanto pode repensá-lo ao oferecer uma outra visão dele. Há uma relação de mutualismo, que beneficia museu e públicos, enquanto permite a existência do primeiro e a expressão dos segundos.

Ele também estabelece uma outra forma de lidar com a história, que não é a do registro escrito, mas a da oralidade, que perdeu o protagonismo a partir da invenção da prensa e da difusão de documentos impressos. Conta-se a história pela narrativa oral, tal como no caso do narrador benjaminiano. Nesse sentido, “o alargamento da visão acerca da narrativa histórica

questiona, também, as bases documentais de sua construção: é limitada uma história baseada apenas em registros oficiais oriundos de arquivos” (NASSAR, 2016, p. 94).

Isso requer redimensionar a temporalidade, pois abreviar a duração da história que é contada resultaria em silenciamento. O tempo, dimensão fundamental do inconsciente (KEHL, 2009), do qual o narrador irá resgatar memórias da vida que passou, pelo trabalho de rememoração, deve estar à disposição do ritmo de quem conta a história - ou dela propriamente dita -, sem os atropelos do controle que regula a dinâmica temporal da produtividade industrial/comercial, pois: “a temporalidade contemporânea, frequentemente vivida como pura pressa, atropela a duração necessária que caracteriza o momento de compreender, a qual não se define pela marcação abstrata dos relógios” (KEHL, 2009, p. 119).

Duas exposições disponíveis em setembro de 2020 são exemplos disso. A primeira é, na verdade, aquilo que o museu chama de “coleção”: uma lista de histórias de vidas, agrupadas sob um determinado tema, organizada pelo público em geral ou em parceria com outra instituição. Neste caso, trata-se da coleção “Amigos do Vlado”, em memória de Vladimir Herzog, jornalista assassinado pela ditadura militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985, elaborada pelo Instituto Vladimir Herzog. O outro exemplo é a exposição intitulada “Vidas Negras”, que se propõe a contar histórias de vidas de pessoas negras, iniciativa que dialoga com as manifestações políticas e sociais Vidas Negras Importam, e se aliam ao combate ao racismo. Elas apontam para um museu que se esforça em dialogar com os processos sociais e históricos e seus legados, resignificando-os, abrindo portais para outras dimensões, outrora não necessariamente tornadas públicas.

O caráter dispositivo é, aliás, desestabilizado no contexto do Museu da Pessoa, pois a detenção de saber ocupa uma posição paradoxal. O saber é originário, atribuído, creditado e narrado pelo sujeito que conta uma história, relata uma experiência, mas se torna, ao mesmo tempo, item musealizado, ainda que o objetivo [declarado] seja muito mais voltado a dar-lhe visibilidade, torná-lo patrimônio da humanidade. Entretanto, é também o museu que detém o saber técnico para a realização da entrevista, embora um *ebook* explicativo de sua metodologia, a Tecnologia Social da Memória, esteja disponível gratuitamente para *download* no *website* oficial (MUSEU DA PESSOA, 2009). Não obstante, é uma decisão do museu estar aberto a qualquer pessoa interessada em proferir-lhe um depoimento, no lugar de limitar a participação a outros objetivos curatoriais, principalmente ao levarmos em conta que trata-se de uma organização sem fins lucrativos - num mundo em que o lucro é objetivo primordial. Mas, afinal de contas, é parte da missão organizacional da instituição oferecer-se como meio para esses relatos de vida.

Já possibilitar aos públicos a curadoria de coleções (similares àquela do exemplo citado), bem como torná-los a própria “matéria-prima” da obra, é uma ação que reorganiza os fluxos do poder simbólico antes reservado aos conservadores (BOURDIEU; DARBEL, 2016), incorporado e exercido sob a batuta do especialista; detido pelo SCM, na figura das pessoas responsáveis pela expografia, e, noutras áreas do museu, pelas curadoras, historiadoras, pesquisadoras e afins. Estas, se tornam compartilhadoras da tarefa de regular a seleção dos itens a serem adquiridos, armazenados, exibidos; encarregadas de fornecer os meios para que o patrimônio seja construído de forma colaborativa - do que, não obstante, o Museu da Pessoa depende -, colocam-se na posição de escuta e não apenas de autoridade. Embora, obviamente, exerçam um papel legitimador pois detêm o “modo de produção” e o meio de comunicação.

Daí que possamos observar o Museu da Pessoa sob o viés do *anti-museu* de Grossmann (1993) e da oferta de uma experiência museal interacionista (Cury, 2005a), ou seja, uma instituição que não apenas abre suas portas aos públicos, mas os acolhe e dá oportunidades para que eles falem por si/de si próprios. Além disso, os objetos que resguarda não são apenas os documentos, fotografias e gravações audiovisuais, mas a oralidade e as experiências nela tecidas e por ela comunicadas. No entanto, a instituição também se localiza noutro paradigma museal: o museu como interface (GROSSMANN, 2011b), já que o próprio sujeito participa do processo de produção do patrimônio, que, neste caso, é a sua história de vida. Ainda se situa sob a virada narrativa dos museus (PADIGLIONE, 2016) - e, sintomaticamente, surge em 1991 -, especialmente pelo caráter de seu acervo e o trabalho que desempenha.

Entretanto, por mais que haja potência para a restituição da experiência, devemos pensar nos entraves impostos a isto pelo fato de o Museu da Pessoa ser um espaço virtual. Como vimos, a *Erfahrung* de Benjamin é tecida coletivamente. Ainda que o museu coloque a arte de narrar em prática e, assim, também abra espaço para a ressignificação da história, configurando-se uma vitrine para as mais diversas idiossincrasias, como é que a experiência coletiva pode se dar na ambiência digital? Usuários e usuárias que pulam de aba em aba, entre a multitude de páginas distribuídas pela janela do navegador, que rolam o site que visitam de cima a baixo, estão sob o risco da vivência do choque pelo excesso de estímulos na tela. O diálogo, o confronto, o relacionamento entre narrador e ouvinte, são mediados pela máquina e os múltiplos acessórios que a indústria cria incessantemente e que, amanhã, não passarão de aparelhos desatualizados.

Aqui, cabe a reflexão de Türrcke (2015, p. 53) a respeito do efeito do choque, o qual se aplica à tela do cinema, da televisão e do computador:

O efeito do choque se abrandava de verdade apenas quando as telas passavam a ser cenários de todos os dias, mas a intermitente “mudança de lugares e ângulos” não para de modo nenhum. Ela se tornou onipresente. Além disso, cada corte de imagem atua como um golpe óptico que irradia para o espectador um “alto lá”, “preste atenção”, “olhe para cá”, e lhe aplica uma pequena nova injeção de atenção, uma descarga mínima de adrenalina - e, por isso, decompõe a atenção, ao estimulá-la o tempo todo. O choque da imagem atrai magneticamente o olho pela troca abrupta de luzes; ele promete ininterruptas imagens novas, ainda não vistas; ele se exercita na onipresença do mercado; seu “olhe para cá” propagandeia a próxima cena como um vendedor ambulante anuncia sua mercadoria. E já que a tela pertence tanto ao computador como à televisão, ela não só preenche o tempo livre, mas atravessa a vida toda, também durante o tempo do trabalho; o choque imagético e o trabalho coincidem. Os dados, que de início eu acesso, apoderam-se de mim retroativamente, de modo que me obrigam a trabalhá-los ou a correr o risco de ser demitido.

A mesma técnica que permite a “democratização” do acesso e da voz é aquela que nos lançou na miséria da experiência. E, assim, se o Museu da Pessoa proporciona subjetivações pela elaboração dos relatos de vida, o ambiente no qual está situado, coloca isso em tensão sob a pena da dessubjetivação pela navegação caótica da galáxia da internet. Entre tantas demandas hipertextuais, a história em transmissão na tela do computador pode se tornar apenas mais uma, tal como as pessoas na multidão da metrópole parisiense de Poe e Baudelaire (BENJAMIN, 2017). Evidentemente, neste caso, se trata menos do domínio do código artístico, e mais da alfabetização informático-digital e cibernética (MACHADO; RAMOS, 2019), imprescindível para que a visita e as possibilidades de participação se constituam em experiências críticas e enriquecedoras no ambiente digital.

Além disso, um objetivo do Museu da Pessoa é a preservação das memórias coletiva e individual/subjetiva. Numa era em que, cada vez mais, delegamos o armazenamento da nossa memória às máquinas cerebrais (SANTAELLA, 1997), nas quais elas ficam sempre disponíveis ao instante de um clique, como podemos tornar esse processo de preservação ativo o suficiente para que não caia no esquecimento, entre os inúmeros arquivos guardados nos computadores, celulares, *pen drives*, e assim por diante? Daí o papel crítico - e vital para este museu - de um SCM que potencialize a comunicação dessas narrativas.

Em todo caso, a proposta comunicacional do Museu da Pessoa parece residir na forma como este responde às expectativas dos públicos, ou seja, na interação (CURY, 2005a). Conhecer-las é fundamental para o sucesso das exposições (ALMEIDA, 2005) e, ao se verem retratados no patrimônio do museu (tanto como “obra” quanto como produtores), os públicos encontram, ali, o espaço da contação de histórias, de alongamento da experiência, da perpetuação de suas próprias narrativas que a cotidianidade lhes tolhe pela vivência do choque contemporânea.

O museu se distancia (embora não deixe de exercê-lo) do *ethos* de uma instância de legitimação e autoridade sobre os campos da arte e da cultura, da história e da ciência, bem como dos itens que salvaguarda, e se torna aberto às contribuições dos públicos, que participam ativamente da criação e organização do acervo. Será que, então, podemos considerá-lo um contradispositivo (AGAMBEN, 2005)? Diríamos que sim, pela colaboratividade que o torna um espaço de uso comum, pois, os seres vivos têm a decisão autônoma de narrar suas próprias vidas, adicionando camadas de sentido também à história oficial. Esta, alçada ao Olimpo, de consagrada torna-se profanada, pois por meio da narrativa, os sujeitos podem se reencontrar com suas verdades ao despertarem do automatismo cotidiano.

Tal profanação está, contudo, em relação controversa com sua efetividade, justamente por aquilo que expusemos acima via Türcke (2015). Se o sujeito visitante do Museu da Pessoa estiver capturado pela economia de excitação ininterrupta e decomposição da atenção, então poderá ser apreendido por uma lógica de produtividade do trabalho que usurpa o tempo de lazer, de contemplação e reflexão. Portanto, este museu ocupa também um espaço desafiante e desafiador no sistema que estrutura o dispositivo, entremeado por processos de subjetivação, ao passo que também enfrenta o risco da dessubjetivação própria dos meios que o hospedam.

Talvez seja válido pensarmos no Museu da Pessoa como um exemplo paradigmático de museu narrativo. Não como historicamente se teceu a história oficial, no cortejo dos vencedores, mas nas sementes encontradas quando a escovamos a contrapelo, escondidas sob o tapete das falas de cada uma das pessoas que se dedicam a contribuir à expansão das nossas visões de mundo. Como não há escape da fantasmagoria estruturante da experiência a partir da modernidade [pelo menos], não podemos, contudo, ignorar a vivência do choque dessubjetivante dos diferentes dispositivos que hospedam o museu - este também sendo considerado um deles: a internet, as telas que capturam nossos olhares, os algoritmos que moldam a navegação informático-digital, entre outros - tendo, aqui, Agamben (2005) mais uma vez em mente.

5.2. O MASP e as narrativas contra-hegemônicas

Junto à Pinacoteca do Estado de São Paulo, o MASP talvez seja um dos mais famosos museus de arte da cidade de São Paulo. Por isso mesmo, ele ocupa uma posição hegemônica ao dominar as referências do inconsciente coletivo e pelo território que ocupa, a Avenida Paulista, cartão-postal e eixo social, cultural, econômico e político da metrópole. Inaugurado em 1947, na rua 7 de abril, também na região central, o museu foi transferido para o icônico prédio modernista projetado por Lina Bo Bardi em 1968, onde está até hoje (MASP, 2020b).

Há dois elementos arquiteturais, na museografia/expografia e no projeto do edifício, que merecem ser notados justamente por participarem significativamente da rede de elementos que compõe o dispositivo; e, neste caso, também por expressarem materialmente o discurso no qual o MASP se posiciona. São eles: os cavaletes de cristal e o vão livre. Como vimos, curadoria e expografia são formas discursivas que expressam uma ideologia, assim como a arquitetura pode ser um instrumento de poder que hierarquiza espaços e o acesso à voz. Além disso, os dispositivos são produtores de sentidos pela mobilização de elementos tais quais estes que foram citados, de onde emerge a potência para que provoquem processos de subjetivação e, de acordo com Agamben (2005), principalmente dessubjetivação na contemporaneidade.

Para Perrotta-Bosch (2013), o vão livre do MASP é como um antipanóptico, um espaço arquitetural ordenado pela liberdade, aberto às diferentes manifestações e possibilidades de circulação daqueles e daquelas que ali se encontram - consigo ou com outras pessoas. Se observarmos o uso cotidiano que se faz do lugar, isto é facilmente constatado: desde o mais efêmero sentar para apreciar a vista, passando por ponto de partida para marchas e protestos políticos, sem contar os inúmeros eventos artísticos e culturais que o próprio museu sedia... O vão é um intervalo democrático. Na convivência simultânea da desocupação e da ocupação, o espaço é uma heterotopia. Segundo Foucault (2013, p. 24): “em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis.” Aliás, o filósofo considerava museus e bibliotecas “heterotopias do tempo”, constituídos como “espaços de todos os tempos” (FOUCAULT, 2013, p. 25).

Além da área que se estende debaixo do museu, que o torna órgão vivo no organismo da cidade, a liberdade proposta à intersubjetividade construída no processo dialógico (BAKHTIN-VOLOCHÍNOV, 2014) entre a instituição, a arte que abriga – permanente ou temporariamente – e os públicos, se manifesta nas possibilidades interacionais não-lineares promovidas pelos cavaletes de vidro no qual o MASP expõe seu acervo. Objetos que flutuam como os significantes que povoam o inconsciente ao serem exibidas nas plataformas desenhadas por Lina Bo Bardi, as obras atualizam a experiência museal: do processo racional linear à racionalidade transitória da circulação, onde sujeitos interagem ativamente com o espaço ao elaborar narrativas resultantes do encontro entre repertórios individuais e a história própria das obras.

No amplo salão, o público pode transitar ao redor das obras, ir de uma à outra, criando seu próprio percurso sem a necessidade de atravessar labirínticas galerias (como, por exemplo, no caso do Museu do Louvre e da *National Gallery* de Londres), que causam tanto euforia quanto fadiga (VALÉRY, 2008). Mas, embora os cavaletes de cristal sejam deslumbrantes e

propiciem um contato, se não menos conteudista, pelo menos mais autônomo com as obras, não podemos esquecer que outras exposições organizadas pelo/no museu são geralmente concebidas sob o paradigma do cubo branco, com paredes de gesso - nem sempre brancas, é verdade - e numa disposição ordenada por determinados temas ou cronologias. Ainda que a organização temática, como veremos, tenha sido eixo dos ciclos de exposições de diferentes “Histórias” que, de certo modo, fogem do tradicionalismo.

De toda forma, faz sentido que o museu se refira à estrutura da seguinte maneira:

A radicalidade da arquitetura também se faz presente nos cavaletes de cristal, criados para expor a coleção no segundo andar do edifício. Ao retirar as obras das paredes, os cavaletes questionam o tradicional modelo de museu europeu, no qual o espectador é levado a seguir uma narrativa linear sugerida pela ordem e disposição das obras nas salas. No espaço amplo da pinacoteca do MASP, a expografia suspensa e transparente permite ao público um convívio mais próximo com o acervo uma vez que ele pode escolher o seu percurso entre as obras, contorná-las e visualizar o seu verso. (MASP, 2020b).

Enfim, é interessante notar como o MASP dá corpo a uma série de aspectos da experiência museal que apresentamos. Por exemplo, o relatório anual de atividades para o ano de 2019 (MASP, 2020a) mostra que a maior parte do público possui ensino superior completo ou está cursando graduação/pós graduação: 44% e 50%, respectivamente; enquanto isso, se olharmos para as condições financeiras dos públicos, o mesmo documento informa que a maioria (26%) ganha acima de 9 salários mínimos, seguidos imediatamente pelos 25% que ganham de 3 a 6 salários. Ou seja, pode-se inferir que o nível de instrução ainda é um fator-chave para a prática cultural da visita, assim como os privilégios de classe, conforme já constatarem Bourdieu e Darbel (2016). No caso das condições financeiras, isto deve ser relativizado tanto pelos aspectos de acessibilidade e à detenção de diferentes capitais (econômico e cultural, reconvertidos em capital simbólico) quanto pela “boa vontade cultural” ou o “nível cultural de aspiração” da “classe média”, uma estratégia de distinção em todo caso (BOURDIEU; DARBEL, 2016, p. 37).

Nesse sentido, vale mencionarmos as reflexões de Setton e Oliveira (2017, p. 16):

as vantagens e a valorização dos grupos mais bem-aquinhoados não procedem apenas da posse dos recursos financeiros e ou culturais, mas da capacidade de transformá-los em objeto de poder e distinção em uma eficaz operação subjetiva, homeopática e difusa de um imaginário de superioridade.

Observemos, então, a série de histórias pela qual o MASP se dedicou, nos últimos anos, a dar visibilidade a narrativas contra-hegemônicas e outras perspectivas além da oficialidade: as “Histórias da Infância” (2016), “Histórias da Sexualidade” (2017), as “Histórias Afro-Atlânticas” (2018), as “Histórias Feministas/Histórias das Mulheres” (2019) e as “Histórias da Dança” (2020).

Há um posicionamento que questiona, por meio da experiência estética, tanto as verdades estabelecidas sócio-historicamente a respeito de marcadores como geração, gênero, raça e sexualidade, quanto a própria maneira pela qual o campo da arte, a nível institucional, olhou para esses temas. Além disso, a visibilização e a discussão de narrativas contra-hegemônicas dá cabo de uma intenção fomentada por uma outra perspectiva da história, que vai além do discurso construído oficialmente, e se abre às experiências marginalizadas dos vencidos e das vencidas. Outro aspecto importante é que, ao discursar abertamente sobre as idiossincrasias dos públicos, o museu passa a representá-los e, assim, a responder às suas expectativas narcísicas e políticas.

Consideremos também as ações que ocorrem em conjunto às exposições. No caso do MASP, há uma série de atividades educativas e culturais que dialogam com as mostras e convidam os públicos à participação das discussões a respeito delas. Não apenas são complementares às exposições elaboradas pelo museu, como também contribuem para a concepção de futuros projetos. Por meio do diálogo estabelecido entre a instituição e os públicos em eventos como palestras, oficinas, seminários, cursos e afins, o SCM pode vislumbrar novos caminhos ou atualizar aqueles já contemplados pelo planejamento estratégico - mesmo que devamos questionar quem realmente frequenta essas ações e eventos.

Podemos falar, ainda, dos ciclos de exposições como concepções sobrepostas tanto pelo segundo quanto o terceiro modelos expográficos de Cury (2005a), ou seja, na intersecção entre intenções educativas e explicativas e, ao mesmo tempo, o reconhecimento do público como enunciador, não apenas enunciatário. Além disso, elas agem sobre o tecido social ao, coletivamente, lançarem novas luzes aos temas sob os quais se organizam, indo além da tradicional linearidade pela qual a história é contada.

Daí que o interacionismo e o funcionalismo existam em dialética; em sobreposição (CURY, 2005a). Por um lado, há um esforço pela elaboração de exposições que se estruturam de acordo com o aquilo que Cândido, Aidar e Martins (2015) observaram na prática contemporânea: dialogia, multiculturalismo e pluralidade, e desestabilização do saber do especialista, pelo compartilhamento desse repertório e sua subsequente atualização no contato com aqueles dos públicos. Por outro, responder às expectativas representacionais e representativas corresponde, também, à atualização do discurso do museu para atrair visitantes e satisfazer as necessidades econômico-financeiras que viabilizam sua existência e, nesse sentido, a definição e flexibilidade de estratégias já aventadas devem acompanhar os anseios dos públicos.

Isto está refletido, aliás, na missão do museu, estabelecida em 2017:

O MASP, Museu diverso, inclusivo e plural, tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Para tanto, deve ampliar, preservar, pesquisar e difundir seu acervo, bem como promover o encontro entre públicos e arte por meio de experiências transformadoras e acolhedoras. (MASP, 2020b)

Obviamente, não seria genuíno que o museu desse espaço às diversas histórias, sem que o discurso expográfico refletisse suas práticas institucionais, pois, assim, estaria fadado à mera reprodução das reificações fantasmagóricas da barbárie civilizatória capitalista (BENJAMIN, 2009). Não descartamos a atenção crítica que a instituição deva dedicar à realização de uma práxis que seja, em alguma medida, capaz de redimir a história sob o ponto de vista dos vencidos. Cozzetti e Nibbering (2020), analisaram o alinhamento entre discurso e prática do MASP, levando em consideração o período entre a exposição das Guerrilla Girls (29/09/2017 - 14/02/2018) e a ação celebrativa do Dia das Mulheres (08/03/2019), assim como o relatório anual de atividades do museu para o ano de 2017. Autora e autor verificaram que, embora possa-se avançar ainda mais, o museu tem dado espaço à representação e à representatividade das diversidades de gênero e sexuais.

Nas práticas institucionais de condução das atividades internas e no planejamento e realização de ações educativas e abertas à comunidade, o MASP abre um portal nos muros veladamente autoritários do dispositivo para estimular os públicos a irem além da posição de enunciadários, mas também enunciadores, ao participarem de eventos que, não obstante, abordam suas realidades. É uma prática retroativa, mas também mutualística, onde o público alimenta o museu com saberes advindos das experiências cotidianas e sócio-históricas, e a instituição oferece a eles as oportunidades de discuti-las, compartilhá-las, narrá-las...

Porque ““experienciar”” em Benjamin significa construir, partilhar e recuperar sentidos sobre a própria existência e sobre o mundo” (REBUÁ, 2017, p. 36. Aspas no original), essas outras narrativas compartilham saberes antes marginalizados ou desvalorizados pela hegemonia, e retomam a construção de uma memória coletiva, a qual o ocaso da experiência no sentido benjaminiano suprime (REBUÁ, 2017). Assim, aciona-se o alerta para que o “tempo-de-agora” (*Jetztzeit*) (REBUÁ, 2017, p. 37) seja utilizado em função, não do sistema, mas da reorganização do cotidiano pela rememoração do que a barbárie pretendeu esquecer: no universo da cultura, o centro está em toda parte¹⁰, inclusive no contrapelo da história.

¹⁰ Esta frase circunda a Torre do Relógio, localizada na Praça do Relógio, da Universidade de São Paulo (USP) e foi cunhada nos anos 1950 pelo então reitor, filósofo e jurista Miguel Reale (REALE, 1994). O monumento, contudo, só foi inaugurado em 1973 (CRISTINA, 2018). Ressaltamos, porém, que a referência inspirou-se no título da coluna do professor Martin Grossmann para a Rádio USP: “Na cultura, o centro está em toda parte.”

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência museal é um fenômeno complexo, que pode ser pensado sociológica e filosoficamente. Podemos reconhecer nela aspectos que reproduzem as estruturas sociais, com suas desigualdades e capturas fantasmagóricas de ensejos emancipatórios. Ela está ligada aos contextos sociocultural, físico e pessoal das pessoas que visitam os museus. Além disso, será tanto mais eficaz quanto corresponda às expectativas e competências dos públicos, os quais, muitas vezes desarmados, sentem-se acabrunhados diante de mensagens incompreensíveis, integrantes de uma economia simbólica mistificadora de privilégios de classe; ou eufóricos diante de tantas obras, objetos e galerias a que direcionar o olhar.

Outrossim, as experiências dos sujeitos nos museus é influenciada pelas estratégias de posicionamento e objetivos definidos pelo SCM na condução geral de suas atividades, bem como na concepção e montagem de exposições, que são o produto primordial da comunicação museológica. Nesse sentido, também é possível dizer que o fenômeno pode ser analisado, avaliado e criticado do ponto de vista da recepção. Assim, percebe-se que museografia, expografia e curadoria, são faces de um processo que pode levar o museu a assumir um relacionamento mais funcional ou interacionista com os públicos.

Mas ela pode ser, ainda, o caminho para refletirmos a respeito do estado da experiência (*Erfahrung*) na atualidade que, como vimos, é empobrecida pelos diversos tipos de excessos que dominam a vida cotidiana, estímulos que culminam, por sua vez, na vivência do choque (*Chockerlebnis*). A experiência benjaminiana é também subjetivação e resguarda a possibilidade de construção de sentidos coletiva e individualmente; por outro lado, uma vida encadeada por vivências resulta em dessubjetivação, na sensação de esvaziamento de sentido, ou seja, alienação e apatia. Mas é na primeira que reside a força de um desencantamento encantado capaz de, no tempo-de-agora, olhar para os escombros do passado, criticar o presente, e, então, repensar o futuro. É também por meio deste processo que se pode, como Benjamin nos ensinou muito bem, redimir a história.

No caso dos museus, essas ambivalências se refletem tanto no suporte que provêem à transmissão de valores hegemônicos, na dependência das estratégias mercadológicas fundamentais à sua subsistência, no conformismo com o título de mausoléu, quanto nos esforços dedicados a lançar outros olhares sobre a história, compartilhar os saberes e o espaço no/pelo qual são formulados, na adoção de relacionamentos mais dialógicos com os públicos e, enfim, na abertura do código à edição coletiva (GROSSMANN, 2011a), como vimos nos casos do Museu da Pessoa e do MASP.

Trata-se, portanto, da profanação desses dispositivos a fim de restituí-los ao uso comum e, para tanto, da democratização efetiva do usufruto desses espaços - isto passa, obviamente, pela educação e o sistema educacional, mas, ao mesmo tempo, pela comunicação museológica. O que, apesar de não ser necessariamente sua semente generativa, está na sua gênese a partir do momento em que se tornaram instituições públicas, se aliaram a um só turno a discursos imperialistas e vanguardistas, e, a cada vez que foram desafiados por críticas iminentes e externas, permitiram-se a reformulação de suas práticas.

Grossmann (2011a, p. 164), ao observar o sistema da arte contemporânea, constata que “estamos vivendo um momento de passagem, que se abre ao conexionismo, ao compartilhamento e às interfaces.”¹¹ O efeito disso é “a dissolução da influência dos formatos históricos reguladores do sistema da arte [...], abrindo, assim, espaço para o surgimento de novos dispositivos, novos formatos, outros códigos.”¹²

Nesses limites, interfaces e lutas, os museus têm se mantido de pé apesar das crises enfrentadas de tempos em tempos. De maneira paradoxal, pois, se de um lado flertam com a barbárie, por outro, passam a história em revista para resgatar e contar as experiências daqueles e daquelas que foram marginalizados e marginalizadas no cortejo dos vencedores. Mas, também, paradigmática, pois se transformam a cada vez que são desafiados, produzindo outras relações com o conhecimento, ora por enclausurá-lo, ora por liberá-lo. Faz sentido, pois, como vimos, são características dos dispositivos a ocupação de uma posição dominante, a atualização no tempo e o envolvimento com lutas que desafiam sua estabilidade.

Não acreditamos na superação das fantasmagorias sem uma mudança sistemática, tampouco entregamos esta tarefa unicamente nas mãos dos museus. Pensamos, contudo, que a (re)conexão crítica com o patrimônio histórico, científico, artístico - enfim, cultural -, é potencialmente uma forma de resistir à vivência do choque e reencontrar os caminhos para a elaboração de experiências comunicáveis e enriquecedoras, que permitam a transmissão e reconstrução de saberes em função de um progresso realmente emancipatório, tal como era o legado iluminista que ricocheteou em forma de dominação.

Segundo Benjamin (2012a, p. 127), “ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças.”

¹¹ No original: “estamos viviendo un momento de paso, que se abre al conexionismo, al compartimiento y a las interfaces.” Tradução nossa.

¹² No original: “una disolución de la influencia de los formatos históricos reguladores del sistema del arte [...], abriendo así espacio para el surgimiento de nuevos dispositivos, nuevos formatos, otros códigos.” Tradução nossa.

Devemos ponderar de que tipo de sonho se trata: das fantasias e esperanças próprias dos sujeitos, restaurador, rumo a um futuro menos catastrófico? Ou, seria o filósofo irônico ao considerar o “sonho” como as pílulas de “felicidade” irrefletida oferecidas pela indústria cultural? Talvez se trate de ambos. Talvez os museus sejam a alegoria deste paradoxo.

[illegible]

REFERÊNCIAS¹³

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005. ISSN 2176-8552. DOI: <https://doi.org/10.5007/%x>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>. Acesso em: 11 set. 2020.

ALMEIDA, Adriana Mortara. A observação de visitantes em museus: sobre ratos e seres humanos. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 1, n. 2, p. 10-29 nov. 2012. DOI: <https://doi.org/10.26512/museologia.v1i2.12651>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/12651/11054>. Acesso em: 30 set. 2020.

ALMEIDA, Adriana Mortara. O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 12, supl., p. 31-53, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702005000400003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/02.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.

BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2014.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 123-128.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 213-240.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 53-67.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos em Baudelaire. In: **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012c. p. 241-252.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Porto Alegre, Zouk: 2016.

¹³ De acordo com a ABNT NBR 6023 2018.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte; AIDAR, Gabriela; MARTINS, Luciana Conrado. A experiência museal: discutindo a relação dos museus com seus visitantes na contemporaneidade. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 4, n. 7, p. 308-315, 3 nov. 2015. DOI: <https://doi.org/10.26512/museologia.v4i7.16787>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16787/15069>. Acesso em: 30 set. 2020.

CÓDIGO Morse. In: **Invertexto**, [S.l.; s.d.]. Disponível em: <https://www.invertexto.com/codigo-morse>. Acesso em: 03 nov. 2020.

COZZETTI, Giovanna; NIBBERING, Lucas. MASP entre Guerrilla Girls e 8M: as ações do museu pela discussão das histórias femininas e feministas. **Anagrama**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 1-18, 23 jun. 2020. ISSN: 1982-1689. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/169611/161427>. Acesso em: 30 set. 2020.

CRIMP, Douglas. A arte da exposição. In: **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2015. p. 207-248.

CRISTINA, Ane. Você sabe o significado dos desenhos na Torre do Relógio? **Jornal da USP**, São Paulo, 24 jan. 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/voce-sabe-o-significado-dos-desenhos-na-torre-do-relogio/>. Acesso em: 20 out. 2020.

CURY, Marília Xavier. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 12, supl., p. 365-380, 2005a. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/18.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.

CURY, Marília Xavier. Museus em transição. In: Sistema Estadual de Museus – SISEM SP (Org.). **Museus: o que são, para que servem?** Brodowski: ACAM, Portinari; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2011. p. 17-28. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2016/04/Museus-em-transi%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.

CURY, Marília Xavier. O processo de concepção e montagem de exposição. In: **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005b. p. 49-117.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 20, n. 56, p. 237-251, jan./abr., 2006. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142006000100016>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10132/11715>. Acesso em: 02 out. 2020.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. (Org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 71-74.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. As heterotopias. In: **O corpo utópico / As heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013. p. 19-30.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. O dispositivo. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2019. p. 364-374.

GROSSMANN, Martin. Desplazamientos y reposicionamientos en el arte: en el paso de lo internacional a lo contextual. **Errata# Revista de Artes Visuales**, Bogotá, n. 5, p. 140-166, ago., 2011a. ISSN: 2145-6399. Disponível em: https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_5_fronteras_migraciones_desplazamientos_sav. Acesso em: 27 out. 2020.

GROSSMANN, Martin. “Dilação” em Duchamp: uma atitude consciente no interior de uma construção paradoxal. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, n. 10, v. 21, p. 48-72, dez., 1994. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65511/68125>. Acesso em: 30 set. 2020.

GROSSMANN, Martin. Museu como interface. In: GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto (Org.). **Museum art today/Museu arte hoje**. São Paulo: Hedra, 2011b. (Coleção Fórum Permanente). Edição bilíngue inglês/Português. p. 193-220.

GROSSMANN, Martin. **Museum Imaging, Modelling Modernity**. 1993. Tese (Doutorado em Filosofia). - Departamento de Filosofia, Universidade de Liverpool. ISNI: <https://isni.org/isni/000000013521252X>. Disponível em: <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.332517>. Acesso em: 30 set. 2020.

HUYSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 23, 1994. p. 35-57. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf. Acesso em: 30 set. 2020.

JUNIOR, Mário Gouveia. O novo museu e a sociedade da informação. **Perspectivas em Ciências da Informação**, Belo Horizonte, v. 19, n. 4, p. 81-93, out./dez., 2014. DOI:<https://doi.org/10.1590/1981-5344/1632>. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pci/v19n4/a06v19n4.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

LACERDA, Leonardo Nascimento. O percurso da noção de experiência na obra de Walter Benjamin. **Cadernos Walter Benjamin**, Fortaleza, n. 24, p. 129-156, jan./jun., 2020. ISSN 2175-1293. Disponível em: http://www.gewebe.com.br/pdf/cad24/texto_06.pdf. Acesso em: 30 set. 2020.

LÖWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 16, n. 45, p. 199-206, maio/ago., 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142002000200013>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9877/11449>. Acesso em: 02 out. 2020.

MACHADO, Irene de Araujo; RAMOS, Daniela Osvald. Alfabetização semiótica com os códigos informático-digitais da internet. In: **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 24, n. 2, p.38-53, jul./dez., 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v24i2p38-53>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/164596/159515>. Acesso em: 03 out. 2020.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria da Comunicação**: ideias, conceitos e métodos. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

MARANTES, Bernardete Oliveira. Museu: da fruição estética ao entretenimento. **Cadernos Walter Benjamin**, Fortaleza, n. 7, p.64-73, jul./dez., 2011. ISSN 2175-1293. Disponível em: http://gewebe.com.br/pdf/cad07/texto_bernardete.pdf. Acesso em: 30 set. 2020.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MUSEU DA PESSOA. **Tecnologia Social da Memória**: para comunidades, movimentos sociais e instituições registrarem suas histórias [online]. São Paulo, 2009. Disponível em: https://acervo.museudapessoa.org/public/editor/livro_tecnologia_social_da_memoria.pdf. Acesso em: 18 out. 2020.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP). **Relatório anual de atividades MASP 2019** [online]. São Paulo: MASP, 2020a. Disponível em:

<https://masp.org.br/uploads/about-governance-items/hHufe0HmZhMLUYcB6sJUBeMcCpVEbjeg.pdf>. Acesso em: 19 out. 2020.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP). **Sobre o MASP [online]**. São Paulo: MASP, 2020b. Disponível em: <https://masp.org.br/sobre>. Acesso em: 20 out. 2020.

NASSAR, Paulo. Novas narrativas e memória: olhares epistemológicos. In: KUNSCH, Margarida Maria Krohling (Org.). **Comunicação organizacional estratégica**. São Paulo: Summus, 2016. p. 77-100.

NASSAR, Paulo; FARIAS, Luiz Alberto de; POMARICO, Emiliana. Narrativas rituais: uma aproximação entre comunicação e antropologia. In: SCHEID, Daiane; MACHADO, Jones; PÉRSIGO, Patrícia M. (Orgs.). ISBN: 978-85-8384-091-6. **Tendências em comunicação organizacional: temas emergentes no contexto das organizações**. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2019. p. 209-224. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002980493.pdf>. Acesso em: 27 out. 2020.

NASSAR, Paulo; RIBEIRO, Emiliana Pomarico. Velhas e Novas Narrativas [online]. **Estética**, São Paulo, n. 8., v. 2, jul./dez., 2012. s/p. Disponível em: <http://citrus.uspnet.usp.br/estetica/index.php/anteriores/85-revista-8/52-2012-2-art5>. Acesso em: 30 set. 2020.

O'DOHERTY, Brian. O olho e o espectador. In: **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 31-69.

PADIGLIONE, Vincenzo. “Fazer falar o silêncio da história”: a virada narrativa nos museus. **Fractal: Revista de Psicologia**, Niterói, v. 28, n. 2, p. 181-186, maio-ago. 2016. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/1984-0292/2037>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/5124/4975>. Acesso em: 30 set. 2020.

PERROTTA-BOSCH, Francesco. A arquitetura dos intervalos [online]. **Serrote**, Instituto Moreira Salles, São Paulo, dez., 2013. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2013/12/a-arquitetura-dos-intervalos-por-francesco-perrotta-bosch/>. Acesso em: 19 out. 2020.

REALE, Miguel. Minhas memórias da USP. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 8, n. 22, set./dez., p. 25-46, 1994. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141994000300004>. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v8n22/04.pdf>. Acesso em: 20 out. 2020.

REBUÁ, Eduardo. Ensaio benjaminiano: a experiência como construção de sentidos. **Cadernos Walter Benjamin**, Fortaleza, n. 19, p. 22-41, jan./jun., 2017. Disponível em: http://www.gewebe.com.br/pdf/cad19/texto_02.pdf. Acesso em: 25 set. 2020.

SANTAELLA, Lucia. O homem e as máquinas. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora UNESP, 1997. p. 33-54.

SARRALHEIRO, Vinicius Alves. Radfahrer, Luli (orient). **A sociedade vai ao museu: análise da experiência das megaexposições em São Paulo**. São Paulo, V. A. Sarralheiro, 2015. 96 p. Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo/Escola de Comunicações e Artes/USP.

SETTON, Maria da Graça J.; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. Os museus como espaços educativos. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 33, p. 1-23. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0102-4698162678>. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/edur/v33/1982-6621-edur-33-e162678.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.

SONTAG, Susan. Against Interpretation. In: **Against Interpretation and Other Essays**. Reino Unido: Penguin Classics, 2009. p. 3-14.

TRADUTOR de Código Morse - Decodificador de Código Morse. **Morse Decoder**, [S.l.; s.d.]. Disponível em: <https://morsedecoder.com/pt/>. Acesso em: 03 nov. 2020.

TUCHERMAN, Ieda; CAVALCANTI, Cecília C. B. Museus: dispositivos de curiosidade. In: Compós, XVIII, 2009, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, MG: Compós, 2009, p. 1-14. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1062.pdf. Acesso em: 16 out. 2020.

TÜRCKE, Christoph. Cultura do déficit de atenção. **Serrote**, Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 19, p. 51-61, mar., 2015.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. **ARS**, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 31-35, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202008000200003>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3039/3728>. Acesso em: 30 set. 2020.

VATTIMO, Gianni. A arte da oscilação. In: **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D'água, 1992. p. 51-66.