
O ritual como mecanismo de controle da experiência museal e o museu como dispositivo¹

Paulo Roberto NASSAR²
Luiz Alberto de FARIAS³
Lucas Nibbering Alves da SILVA⁴

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

Este trabalho ensaia uma reflexão sobre a experiência museal, tomando-a como um tipo de ritual. Para isso, esforça-se em elencar elementos e ritos dessa prática cultural, utilizando como metodologia o quadro de análise de Nassar, Farias e Pomarico (2019), além de oposições conceituais como sagrado e profano, pureza e perigo, legitimado e não legitimado. Parte-se da premissa de que o museu é um dispositivo, no sentido foucaultiano, e que a ritualização é justamente um dos elementos da rede heterogênea que o compõe capaz de controlar a experiência, inclusive apoiada em mitos profanos, ao mesmo tempo em que responde a urgências históricas.

PALAVRAS-CHAVE: ritual; novas narrativas; experiência museal; comunicação museológica; dispositivo

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é, em tom ensaístico, analisar a experiência museal à luz de conceitos que orbitam o ritual. Primeiro, descreve-se dois tipos fundamentais de experiência do mundo, segundo Eliade (1992): a do sagrado e a do profano. Se a segunda parasita a primeira, é porque a busca por explicações a respeito da nossa existência não cessa: mudam-se, contudo, as narrativas míticas que as constituem. Nesse sentido, o museu elabora, por meio das exposições concebidas pela comunicação museológica (CURY, 2005b), discursos que norteiam identidades, ainda que tenham refletido escolhas curatoriais parciais na maior parte de sua existência como instituições públicas.

Aqui, recorreremos especialmente a duas estratégias de leitura dessa prática cultural: pela utilização do quadro de análise do ritual de Nassar, Farias e Pomarico (2019)

¹ Trabalho apresentado na IJ06 – Interfaces Comunicacionais, da Intercom Júnior – XVII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor Titular na ECA-USP. Coordenador do Grupo de Estudos de Novas Narrativas (GENN ECA-USP). Diretor-presidente da Associação Brasileira de Comunicação Empresarial (ABERJE). E-mail: paulonassar@usp.br.

³ Professor Livre-Docente na ECA-USP. E-mail: lafarias@usp.br.

⁴ Recém-graduado (2020) em Comunicação Social com Habilitação em Relações Públicas pela ECA-USP. E-mail: lucasnibbering@alumni.usp.br.

e categorias ritualísticas de Genep (2013); e pelas oposições entre o sagrado e o profano, já citados, assim como noções de pureza e poluição de Douglas (2014), além daquilo que é tradicionalmente consagrado como legítimo ou ilegítimo na visita ao museu, conforme problematizado por Bourdieu e Darbel (2016). Beneficia-se também de explorações de Grossmann (1993; 2011), Almeida (2005), Cury (2005a; 2011) e Gob e Drouguet (2019) tanto para levantar elementos da experiência museal, que possivelmente possam compor este ritual, quanto para discutir os posicionamentos do museu em relação aos públicos.

Olhar para a comunicação museológica por meio do sistema descrito por Cury (2005b) nos ajuda a ter uma visão abrangente dos esforços por trás das narrativas contadas pelas exposições. Por meio das abordagens administrativa, política e técnica, as diferentes áreas - que, aliás, correspondem às diferentes funções do museu - negociam, levantam e resolvem conflitos para que o museu possa, então, comunicar-se. Reconhece-se a necessidade de um agente mediador: uma pessoa museóloga ou com formação em Ciências Sociais Aplicadas com competência para a gestão de comunicação e relacionamentos, que será fundamental na ordenação do ritual da experiência museal, mas sempre na orquestração mais harmônica possível dos objetivos de todos os departamentos.

Observa-se que uma série de ritos de preparação e separação, margem e agregação entram na ordem da visita - e até mesmo de outros processos museológicos - e, assim, dão forma à experiência. Ressalta-se que, a partir de Genep (2013), Eliade (1992) e Douglas (2014), o ritual o faz, ainda, ao atuar como mecanismo de controle. Nesse sentido, defende-se que a prerrogativa de o operar é do próprio museu, na condição daquilo que Foucault (2019) delinea como dispositivo, o que faz do ritual um dos elementos da rede de saber e poder que o estruturam.

Enfim, o ritual está, de acordo com Nassar, Farias e Pomarico (2019) no centro do processo de comunicação. Ora, a exposição é o resultado principal da comunicação museológica, mas só tem sentido no contato com os públicos. O museu, afinal de contas, deve estar a serviço da sociedade, pois detém - ou mantém? - seu patrimônio histórico e cultural. O envolvimento que o ritual propicia almeja eficácias diversas, mas, sobretudo, trata-se da materialização das narrativas da experiência - neste caso, a da visita - que dão, por sua vez, sentido à vida ao conectarem passado, presente, futuro, corpos e espaços, o Eu e o Outro. E isto só é possível quando há comunicação. Por isso, a importância de

identificá-lo, para poder transformá-lo em um processo mais democrático, plural, inclusivo - sem quaisquer pretensões ingênuas de eliminação de seu controle.

O SAGRADO E O PROFANO: ALGUMAS QUESTÕES PARA PENSÁ-LOS NO MUSEU

Eliade (1992) considera dois modos de estar no mundo, viabilizados por dois tipos de experiência: aquela do sagrado, mais notavelmente expressa em sociedades chamadas pelo autor de “primitivas”; e aquela do profano, que caracteriza a vida na sociedade moderna e urbana instaurada a partir da historicização do tempo e da ascendência de valores laicos, especialmente formulados a partir dos avanços tecno-científicos. Outro aspecto diferenciador dessas duas experiências se dá na estruturação ontológica: enquanto o chamado *homo religiosus* é “sedento de ser” e persegue uma unidade ontológica que dê conta de explicar toda a sua existência, a vida profana “(...) já não goza mais de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias” (ELIADE, 1992, p. 27). Hall (2019), por sua vez, observa as últimas consequências dessas transformações quando aborda a fragmentação de identidades na sociedade dita “pós-moderna”.

Consideremos que a experiência é aquilo que dá forma à existência (DOUGLAS, 2014). Podemos, portanto, dizer que a existência sagrada elabora sua substância ontológica e a expressão de seu “estar no mundo” por meio de rituais de repetição e fixação de mitos cosmogônicos. Ou seja, das narrativas que descrevem, orientam e delineiam os caminhos para a aproximação com as entidades divinas. Reencena-se o germe existencial a cada oportunidade de contato com o divino. Nessa comunicação entre o ser terreno e o mundo cósmico, ao qual o primeiro se sente integrado, culmina a experiência sagrada (ELIADE, 1992). Nela, encontram-se explicações para a existência fixadas pelo modelo exemplar representado nas narrativas míticas.

Já a vida profana é também marcada por mitos, mas trata-se de uma “mitologia camuflada” (ELIADE, 1992, p. 167). Ou, como aprendemos com Barthes (2019), é pela significação mítica que as classes dominantes dão sentido à sua ideologia. O mito moderno parasita o sentido histórico, mas o deforma, obscurece os rastros da história, naturaliza e universaliza os valores de uma vida onde, segundo Benjamin (2013, p. 21-25), o capitalismo se tornou religião. Assim, o mito transforma a história em natureza, mas, justamente por isso, aberto a contingências, há algo que escapa, donde nascem

dissidências e inquietações: as culturas emergentes que desafiam a ordem dominante (WILLIAMS, 2011, p. 57).

De toda maneira, como bem nos aponta Eliade (1992, p. 27): “seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso.” Mesmo na experiência profana, é possível notar atitudes muitas vezes análogas às de uma vida religiosa. Este ponto é absolutamente interessante para pensarmos o sagrado e o profano no museu. Ou não seriam as narrativas enunciadas pelos primeiros museus no início de sua história moderna, ao dedicarem-se à concepção e unificação de uma identidade nacional, uma busca por unidade ontológica? E, além disso, da evocação de modelos exemplares? Quando visitamos uma exposição, não procuramos ali, também, qualquer coisa de transcendental ou explicações para a vida? O acesso a fragmentos musealizados de história, de ciência, de arte, de religião, não são objetos de uma investigação de nós mesmos e o que nos trouxe até aqui? Poderiam ser esses mesmos objetos hierofanias?

A EXPERIÊNCIA MUSEAL: UM RITUAL?

A partir da descrição do sistema de comunicação museológica de Cury (2005b), pode-se constatar que a exposição é o meio fundamental da formulação do discurso do museu. Por meio dela, as funções de exposição, conservação, pesquisa (função científica) e animação (GOB; DROUGUET, 2019, p. 82-83) são centralizadas. De toda forma, enfatizamos o caráter primordial dessa mídia para o museu, pois a partir dela dá-se a extrapolação do acervo e a comunicação com os diversos públicos de interesse (CURY, 2005b; GOB, DROUGUET, 2019). Nota-se, com isso, que a exposição é central para o processo de comunicação museológica.

Ao mesmo tempo, Nassar, Farias e Pomarico (2019) defendem que o ritual está no centro do processo de comunicação. Sendo assim, enquanto a exposição dá corpo às narrativas do museu, a visitação é o ritual que torna completa a comunicação museológica ao configurar a experiência museal. Daí que, especialmente a partir dos anos 1970, conforme encontramos em Gob e Drouguet (2019), os museus tenham dado cada vez mais importância aos públicos como *agentes* desse processo, e não apenas *espectadores*, o que é assinalado por suas metamorfoses em anti-museus e museus como interface (GROSSMANN, 1993; 2011)

Evidentemente, pode-se também caracterizar a concepção e a montagem da exposição como etapas do ritual de comunicação museológica, já que compreendem uma série de ritos e negociações entre as diferentes áreas do museu (CURY, 2005b). Se aplicarmos a tipologia elaborada para os ritos de passagem por Gennep (2013), conseguimos pensar nas fases de separação, margem e agregação às quais os objetos musealizados são submetidos até que sejam introduzidos na exposição. No mesmo sentido, a musealização, que compreende - simplificadamente - a seleção, a avaliação e a incorporação de um objeto ao acervo, é um outro ritual do museu. Vemos, portanto, que o museu é um lugar de múltiplos e multifacetados rituais, mesmo que, em muitos dos casos, eles se voltem não necessariamente a humanos, mas a objetos. Se bem que, mesmo no caso da concepção e montagem da exposição ou do processo de musealização, tratam-se de operações e esforços de comunicação com o humano e gestão do patrimônio da humanidade.

Nosso enfoque, entretanto, é sobre a visitação - marcadamente, a experiência museal. Sendo assim, não devemos perder de vista os diferentes momentos que a antecedem e sucedem. Obviamente, o ritual sofrerá modificações de acordo com o tipo de público participante da prática. A separação didática de Gob e Drouguet (2019, p. 114-115) contribui para a análise. Para os autores, os principais públicos dos museus são: o grande público, o público escolar e o especializado, bem como o formado por pessoas com deficiência e o familiar. Almeida (2005), Sarralheiro (2015) e Silva (2020) nos ajudam a pensar numa série de elementos do processo, que envolvem diferentes momentos e dimensões da experiência da pessoa visitante, estendendo-se desde o planejamento da visita, o transporte, o momento da fila, os contatos com outras pessoas, entre outros.

Destacamos os diferentes contextos que se interseccionam na experiência museal, conforme analisa Almeida (2005): o sociocultural, o físico e o pessoal. No primeiro caso, podemos incluir como etapas ou situações do ritual de visitação, por exemplo: os contatos entre a pessoa visitante e a equipe do museu (que representa, por sua vez, a instituição), a cada palavra de ordem, gentileza ou demais tipos de orientações que sirvam como guias da experiência, assim como nas ações dos programas educativos e de mediação. A atitude institucional expressa por esses “representantes” poderá ser ou fazer-se perceber por cada tipo de público de modos diferentes: um olhar repressivo ou cético, mas quem sabe instigador de uma atitude mais crítica, em relação ao grande público; mais disciplinador,

porém receptivo no âmbito dos programas educativos, quando se trata do público escolar; mais tranquilo e disposto quando direcionado ao público especializado?

À dimensão física, compete não só a edificação e a disposição de bancos e serviços em geral, mas devemos nos atentar para a importância dos limiares, diretamente ligados aos ritos de margem (GENNEP, 2013, p. 35). Ainda que atravessar as portas do museu seja, ao mesmo tempo, rito de separação do mundo exterior e agregação ao ambiente museal, trata-se antes do momento em que a simbologia do pórtico é evocada e, portanto, em torno do qual mobiliza-se disposições subjetivas e objetivas para a decisão de fazer a passagem (GENNEP, 2013, p. 38; ELIADE, 1992, p. 29). A aquisição dos ingressos na bilheteria, a espera na fila, a revista na entrada e a colocação de itens no guarda-volumes são também etapas da situação de margem.

E no que diz respeito ao contexto pessoal, podemos abarcar aquilo que antecede o ritual da experiência museal mas, mais especificamente, o que precede a chegada ao museu; e, de outro lado, o que acontece depois dela. Obviamente, como bem nos explica Almeida (2005), incluem-se aí as expectativas e os repertórios dos públicos, também diferenciadas umas das outras quando se trata dos escolares, dos especialistas ou do grande público. Ressalta-se que as dimensões utilizadas pela autora se mesclam com as categorias de Gennep (2013).

Ritos de preparação (GENNEP, 2013) podem ser: a escolha do museu a visitar, que pode acontecer via pregação cultural (BOURDIEU; DARBEL, 2016), e outras pesquisas prévias relacionadas ao lugar selecionado; a inscrição ou contato prévio com atividades de mediação; o trajeto até o museu; encontros com acompanhantes, e assim por diante. Após a visita, como ritos de agregação, pela oportunidade de consolidar o que foi fixado ao longo da experiência: discussões a respeito da exposição, ocasionalmente acompanhadas de ritos de comensalidade; a postagem de fotografias ou relatos da experiência nas redes sociais online; a aquisição de catálogos ou outros *souvenirs*; e, idealmente, o retorno ao mesmo museu ou a outros.

De modo geral, vê-se que a experiência museal é composta de uma série de ritos. Tendo isso em vista, sem esquecer que o processo guarda ligação com o sagrado secularizado, faz sentido recorrermos a Nassar e Farias (2018, p. 348) para uma conceituação do ritual. Eles são

narrativas construídas por meio de elementos simbólicos (corporais, orais ou não orais) que são marcados pela repetição e pela intenção retórica. Em um primeiro enquadramento conceitual pode-se falar em narrativas da experiência.

Estão presentes em todas as culturas, como processos de identificação e afirmação dessas culturas e de seus integrantes. Em um segundo enquadramento conceitual pode-se falar em memórias rituais. Essas narrativas rituais e da experiência – marcadas na memória humana – podem se caracterizar como sagradas ou profanas.

Enfatizamos os seguintes aspectos do ritual segundo a definição acima: a presença de elementos simbólicos e o envolvimento sinestésico e corporal; a repetição; a intenção retórica; e os processos de identificação - muitas vezes ambíguos. É necessário ter em mente que, sendo uma experiência, o ritual é multiforme e multidimensional. Tanto Genep (2013), quanto Douglas (2014), nos mostram que os rituais almejam diversos tipos de eficácia e significação: instrumental, religiosa, simbólica, social, identitária, enfim, cultural. Os rituais mobilizam, ainda, saberes e poderes, o que lhes confere, portanto, eficácia política. Reportam-se, como vimos, a mitos, mesmo quando se trata de experiências profanas. Estão profundamente ligados à gestão do poder pelos museus enquanto constituídos como dispositivos, conforme argumentaremos adiante.

Em Nassar, Farias e Pomarico (2019), encontramos a apresentação de um quadro para a investigação do ritual e o levantamento de problemas de pesquisa dentro da temática. Ele leva em conta perguntas como: o que se diz? Como? Para quem? Onde e quando se diz? Por que se diz? A seguir, nos esforçamos para esboçar algumas respostas a partir da discussão acerca dos museus e da experiência museal.

ENQUADRAMENTO RITUAL DA EXPERIÊNCIA MUSEAL

Na dimensão espacial, devemos considerar o envolvimento do corpo nos contatos feitos com outras pessoas, com a arquitetura e os estímulos sensoriais e estéticos disparados pelos objetos em exposição, por exemplo. Mas ela também diz respeito ao espaço que o museu ocupa na sociedade, seja quando é marcadamente territorial ou como ponto turístico, e sempre como lugar de preservação da memória de uma comunidade, uma cidade, um país. E, portanto, pelo espaço que ocupa no imaginário coletivo.

Na relação com o tempo, o museu, enquanto portador de fragmentos da história, pode ser pensado pela metáfora da arca que navega pela história, salvaguardando narrativas e, mais uma vez, memórias. Assim, ele tece conexões entre passado, presente e futuro. Enquanto ritual, a visita é uma possibilidade de ruptura com a hegemonia mecanicista que rege o tempo cotidiano, já que caracteriza também um momento de deleite, embora esteja por vezes dominada pela forma do “tempo consumível”

(DEBORD, 1997, p. 103) ou perturbada pela vivência do choque (BENJAMIN, 2017; SILVA, 2020). Opera-se, também, a reafirmação ou a crítica de determinadas narrativas e as possibilidades de escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 2012).

O museu fala por meio da sinalética, do acervo (curadoria) e das escolhas que o compõem/compuseram; do discurso principal da exposição, mas também de discursos complementares, elaborados pela imprensa, a academia e os contatos diretos com os públicos pelos diferentes canais de comunicação, publicações, programas educativos e mediações; pela arquitetura e o impacto sobre o corpo etc. Aliás, Douglas (2014) observa que a eficácia do ritual será tão maior quanto mais sua mensagem se aproximar da experiência humana e envolver o corpo - que é mesmo o vetor de participação no processo ritualístico. Vê-se, aliás, que o museu se comunica por elementos diversos.

Ponto crítico é sempre com quem o museu se comunica. Sabe-se que grande parte do (não)público é tomada por uma sensação de distanciamento em relação ao museu, questão que está diretamente ligada ao nível cultural, ou seja, à transmutação do capital cultural acumulado, conforme aprendemos há mais de meio século com Bourdieu e Darbel (2016) e pesquisas de Setton e Oliveira (2017) corroboram ainda nos dias atuais, pelo menos no que diz respeito aos museus de arte.

Uma série de intenções retóricas se encontram nos diálogos estabelecidos entre o museu e os públicos, cada qual lançando diferentes olhares para os porquês. Há a retórica institucional e a comunicação do acervo mediada pela exposição, na qual estão presentes as narrativas pelas quais o museu se responsabiliza a preservar, problematizar e transformar: desde a fixação de identidades nacionais e a pretensão de criar culturas universais, até as perspectivas decoloniais, a acepção de temáticas diversas e a adoção de relacionamentos mais dialógicos (CURY, 2011), assim como a abertura do código à edição coletiva (GROSSMANN, 2011): ou seja, da participação ativa dos públicos nos processos de mediação, concepção expográfica e museográfica, gestão e inventários participativos, etc.

Ao mesmo tempo, as obras e objetos musealizados têm suas próprias narrativas, que também contêm intenção retórica: obviamente, dependentes das elaborações narrativas que os museus criam em torno delas, mas também como possibilitadoras desse processo. Do mesmo modo, estão ali as intenções retóricas de artistas. Conta-se ainda com as intenções dos públicos, seja naquilo que esperam ver e nas reflexões suscitadas pela exposição, ou nas críticas já formuladas ou rascunhadas antes da visita; seja na

replicação da mensagem do museu ou na expressão do poder simbólico dessa experiência por meio do relato, da foto ou da discussão entre colegas; na produção de saber ou no confronto com o saber do especialista.

Por que se diz? Para sustentar determinadas intenções retóricas. Ao mesmo tempo, a eficácia do ritual de experiência museal almeja a fixação de identidades, mesmo que desestabilizadas ou fragmentadas, estruturadas pela concepção de mitos - modelos exemplares - ou reportando-se a eles, conforme constituídos nas áreas da arte, da ciência e da história. Mais uma vez, para preservar memórias diversas, para cumprir a função social de “comunicar” o patrimônio à sociedade que, não obstante, o detém. Também para possivelmente criticar as próprias narrativas que sustentou ao longo da história.

Tabela 1 - Análise do ritual da experiência museal

O que se diz?	Encontro/embate de diferentes intenções retóricas (do museu, da pessoa visitante, dos objetos musealizados, de artistas etc.). Metanarrativas de identidades nacionais e universalismos culturais; profusão de narrativas de pautas e histórias diversas.
Como?	Sinalética; acervo (escolhas curatoriais); exposição; imprensa e meios/canais de comunicação; publicações; academia (pesquisas); programas educativos e de mediação. Atitudes desempenhadas pelo museu em relação aos diferentes públicos.
Para quem?	Grande público; público especializado; público escolar; não público? - A mensagem será tanto mais eficaz quanto maior for o nível cultural do público, de acordo com a discussão de Bourdieu e Darbel (2016). Encontro de diferentes intenções retóricas.
Onde e quando?	O envolvimento corporal/sensorial com o espaço e a influência da arquitetura; relação com o território, a comunidade, a sociedade, a cidade, o país; ponto turístico; lugar ocupado no imaginário coletivo. Salvaguarda e exposição de memórias, narrativas e fragmentos da história; conexões entre passado, presente e futuro; tempo de deleite, tempo consumível, vivência do choque; o contrapelo da história.
Por quê?	Para sustentar intenções retóricas, fixar identidades, preservar memórias e “comunicar” o patrimônio - para cumprir sua função social. Para criticar.

Fonte: adaptação do autor a partir do quadro de análise do ritual de Nassar, Farias e Pomarico (2019, p. 210-211).

Seria impossível dar conta de todos os detalhes e contradições da experiência museal neste espaço, porém, nosso objetivo é que essas reflexões sejam pontos de partida

para outras. Cabe, agora, analisar esse ritual a partir das estratégias de controle organizadas segundo as oposições entre pureza e poluição (DOUGLAS, 2014); sagrado e profano (ELIADE, 1992), ou legítimo ou ilegítimo nas atitudes dos públicos. Isto é possível justamente porque os museus podem ser enquadrados no que Foucault (2019) concebe como dispositivo.

O DISPOSITIVO E O RITUAL

Douglas (2014) observa que os rituais dão forma e agem como sistemas de controle da experiência, criam anomalias e, ao mesmo tempo, prescrevem modos de neutralizá-las. A permanência do sagrado, transmutado pela secularização, sobreposta à experiência profana, dá perenidade à evocação de modelos exemplares que, segundo Eliade (1992), ganham forma nos mitos e alimentam esse sistema criativo/repressivo. No caso dos museus, há tanto os exemplos prescritos pelo discurso expositivo ou narrados pelos objetos musealizados, como também aqueles que se reportam a comportamentos durante a visita, que demarcam o que é sagrado ou profano na gramática de Eliade (1992), ou puro e impuro naquela de Douglas (2014). Desse modo, operam separações entre o que é julgado tradicionalmente como legítimo ou ilegítimo no âmbito da experiência museal, caracterizando seus diferentes estatutos.

Esse sistema de oposições estabelece “a distinção entre o sagrado e o profano [no museu]: 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. Colchetes nossos). Sob a perspectiva de Douglas (2014), podemos dizer que tocar obras e objetos, provocar ruídos demasiadamente, percorrer a exposição com rapidez e desordenadamente, a maior dedicação de atenção aos trabalhos mais famosos, são marcas de um comportamento que representaria perigo, associado à poluição, no museu. O ritual, por meio das ordens prescritas, garantiria a purificação (DOUGLAS, 2014) da experiência, tornando-a mais próxima do que se preconiza como uma atitude sacralizada ou socialmente legitimada.

Tabela 2 - Puro/Sagrado/Legitimado x Impuro/Profano/Não legitimado no ritual da experiência museal

Puro/Sagrado/Legitimado	Impuro/Profano/Não legitimado
intocável	tocável

silêncio recolhido	ruído
procissão lenta e regulada	exploração rápida e sem ordem
apreciação pura de obras ‘sem preço’	apreciação interessada de obras venais

Fonte: elaboração do autor, a partir dos conceitos de Eliade (1992), Douglas (2014) e Bourdieu e Darbel (2016)

Como processo de purificação, o ritual é também um processo de ordenamento que define como a experiência ideal deve acontecer. Assim, cria-se um sistema classificatório que hierarquiza aspectos de pureza e perigo que, respectivamente, estabilizam ou ameaçam a forma do ritual (DOUGLAS, 2014). Esses perigos, lidos como deslizos culturais, como diriam Bourdieu e Darbel (2016), são, então, passíveis de sanções sociais. Uma experiência museal altamente controlada, mistificada historicamente pela ideologia burguesa naturalizada (BOURDIEU; DARBEL, 2016; BARTHES, 2019), tornou-se, assim, historicamente geradora de afastamento entre museus e públicos.

O museu goza da prerrogativa de sistematizar essas distinções, pois pode ser enquadrado naquilo que Foucault (2019) chama de dispositivo. Tendo isto em vista, pode-se lê-lo como instituição complexa, ou melhor como “conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas” (FOUCAULT, 2019, p. 364). Isto compreende o dito e o não dito; aquilo que é explícito ou está mistificado por olhares, nuances arquitetônicas ou uma atmosfera repressiva. Estrutura-se desde o colecionismo e a curadoria que, conforme Grossmann (1993), sempre se basearam em escolhas interessadas, parciais. E, por isso mesmo, garantiram predominância a determinadas narrativas: por exemplo, a representação do bandeirantismo como heroísmo *versus* as violências contra as populações indígenas e a exclusão institucional de seus saberes.

Não se trata, portanto, de uma concretude marcadamente específica, mas de uma profusão e difusão de elementos que permitem ao dispositivo também prescrever subjetivações. De fato, ele engloba três perspectivas essenciais do pensamento foucaultiano, conforme assinaladas por Deleuze (2013, p. 117; 145): o saber, enquanto um conjunto de “regras codificadas” e uma “relação entre formas”; o poder como uma “relação da força com outras forças”; e, por fim, a subjetivação como “regras facultativas” aplicadas na “relação a si.” Uma maneira de capturar, penetrar e fixar subjetivações e

identificações, é justamente pela ritualização da experiência museal. Nela, regras de pureza/impureza expressas por códigos explícitos ou não, implicadas por sistemas de vigilância e controle e, ao mesmo tempo, contrapostas pelas oportunidades de crítica e deleite, prescrevem e transformam a relação do sujeito consigo e, posteriormente, nos usos que ele fará a partir dos incrementos de repertório criados pelo ritual (a experiência).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como um dispositivo, o museu implica a experiência museal com seus objetivos, demarcados por meio da seletividade curatorial, da comunicação elaborada pela exposição e todos os outros elementos que o compõem. Participa, por meio disso, da fixação de identidades e da proposição de pontos de vista específicos e, para isso, se vale da mitologia camuflada que, apesar de caracterizar-se por uma transmutação do sagrado em experiência profana, consagra-se pela consolidação de modelos exemplares. Estes modelos, na cultura moderna ocidental, constituem-se no bojo da ideologia burguesa, que obscurece os rastros históricos sobre os quais seus privilégios estão assentados (BARTHES, 2019; DEBORD, 1997), dentre eles a (des)pretensiosa naturalidade do envolvimento com a prática de visitação ao museu, mistificadora das diversas dificuldades de acesso que se impõem nos caminhos de quem se aventura a navegar nessa arca (BOURDIEU; DARBEL, 2016).

Mas como o dispositivo responde a urgências históricas (FOUCAULT, 2019), esforços cada vez maiores de aproximação com os públicos têm sido observados. Não na condição de máquinas de governo dedicadas à dominação dos seres vivos (AGAMBEN, 2005), mas como códigos abertos (re)editados pelas releituras e irrupções da história, ou das oportunidades de escrevê-la a contrapelo (BENJAMIN, 2012). Este é o caso, por exemplo, de instituições como o MASP e as várias histórias (da infância, da sexualidade, das mulheres e afro-atlânticas), assim como o Museu da Pessoa, que aproximaram-se de paradigmas como o da virada narrativa dos museus (PADIGLIONE, 2016), do museu como interface de Grossmann (2011), e mesmo de um posicionamento interacionista conforme Cury (2005a). O primeiro, pela concepção expográfica baseada na diversificação das propostas temáticas; o segundo, ao colocar no centro do ritual de relato da história, narrativas feitas pelos próprios públicos. Ou mesmo do Museu do Ipiranga, quando adota a estratégia da transparência, com a série “Diário da Obra” para

desmistificar os equívocos acerca da condução das reformas no edifício e dar ao público maior acesso ao andamento do processo.

Mais e mais, o museu se transforma em espaço crítico para a vocalização de narrativas outrora marginalizadas, que se distanciam de uma lógica expositiva - e discursiva - tradicional e se beneficiam de um posicionamento dialógico (CURY, 2011). Para a metanarrativa do saber especializado, do distanciamento e da identidade nacional universalizante, a contraposição via programas de mediação, releituras e visibilização de histórias silenciadas e participação mais frequente dos públicos. Trata-se de uma série de esforços e possibilidades dedicadas à desmistificação da experiência museal como algo exclusivo do público especializado e da realização mais enfática dos seus serviços à sociedade, seja na salvaguarda dos patrimônios histórico e cultural ou nas ações de animação voltadas, de modo geral, à educação.

Mas justamente na qualidade de dispositivo é que o museu mobiliza seus recursos de controle da experiência museal. Como vimos, isto se dá pela via da ritualização e dos mecanismos de classificação de pureza e perigo pelos quais ela dá forma à experiência. Assim como o mito, aberto às contingências históricas (BARTHES, 2019), o ritual é transformado e recriado a cada vez que o museu renova planos e projetos, estratégias de comunicação, inaugura exposições e, sobretudo, dialoga com os públicos. Fundam-se novas cosmogonias e destacam-se outras cosmovisões.

Nessas encruzilhadas entre a dialogia e o controle; a acepção de saberes e narrativas historicamente marginalizadas, mas também a fixação e a perpetuação de identidades nacionais e valores burgueses; a concentração e o compartilhamento de poder e saber, o museu garante sua perenidade. Localiza-se sob a chave paradigma/paradoxo, como encontramos em Grossmann (1993). Das fantasmagorias a outras leituras da história, o museu mantém sua posição basilar diante da sociedade, embora deva ainda aproximar-se cada vez mais dela - isto faz parte da sua própria redenção.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>. Acesso em: 01 jul. 2021.

ALMEIDA, A. M. 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. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/02.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2021.

- BARTHES, R. O mito, hoje. *In: Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2019. p. 197-256.
- BENJAMIN, W. O capitalismo como religião. *In: BENJAMIN, Walter; LÖWY, Michael (org). O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 21-25.
- BENJAMIN, W. Sobre alguns motivos em Baudelaire. *In: Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 103-149.
- BENJAMIN, W. 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, 2012. p. 241-252.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Porto Alegre, Zouk: 2016.
- CURY, M. X. 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: 01 jul. 2021.
- CURY, M. X. 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: 01 jul. 2021.
- CURY, M. X. O processo de concepção e montagem de exposição. *In: Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005b. p. 49-117.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. Michel Foucault. *In: Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 107-151.
- DOUGLAS, M. **Pureza e perigo**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FOUCAULT, M. O dispositivo. *In: Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2019. p. 364-374.
- GOB, A.; DROUGUET, N. **A Museologia: história, evolução, questões atuais**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.
- GROSSMANN, M. Museu como interface. *In: GROSSMANN, M.; MARIOTTI, G. (Org.). Museum art today/Museu arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011. (Coleção Fórum Permanente). Edição bilingue inglês/Português. p. 193-220.

GROSSMANN, M. **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: 01 jul. 2021.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

NASSAR, P.; FARIAS, L. A. B. Memória, identidade e as empresas brasileiras: a difícil metamorfose. In: FILGUEIRA, J.; PEIXINHO, A. T. (Orgs.). **Narrativas Mediáticas e Comunicação: Construção da Memória como Processo de Identidade Organizacional**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018. p. 331-356.

NASSAR, P.; FARIAS, L. A. de; POMARICO, E. Narrativas rituais: uma aproximação entre comunicação e antropologia. In: SCHEID, D.; MACHADO, J.; PÉRSIGO, P. 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: 25 jun. 2021.

PADIGLIONE, V. “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: 01 jul. 2021.

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

SETTON, M. da G. J.; OLIVEIRA, M. M. de. Os museus como espaços educativos. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, n. 33, p. 1-23, 2017. 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: 25 jun. 2021.

SILVA, L. N. A. de. OLIVEIRA, P. R. N. de (orient). **Museus como dispositivos: entre a experiência e a vivência do choque**. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

WILLIAMS, R. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. In: **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 43-68.