

Horizontes e Itinerários da Participação dos Públicos nos Museus

Public Participation's Horizons and Itineraries in Museums

Julia Nolasco Leitão de Moraes¹
DOI 10.26512/museologia.v10i19.39053

168

MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE Vol. 10, n° 20, Jul./Dez. de 2021

Resumo

O texto discute a participação dos públicos nos museus, apresentando fundamentos, problemáticas, princípios e métodos que mobilizam as instituições a reposicionarem sua autoridade, competência de escuta e permeabilidade diante do debate sobre inclusão, diversidade e democracia cultural. Para tal, pontua como a perspectiva de participação foi sendo adensada sobre o campo dos museus e da Museologia. Além disso, assinala atravessamentos que marcam a ideia de público na contemporaneidade, destacando disposições e modulações de sua participação nos museus. Por fim, aciona as noções de musealização e musealidade como conceitos instrumentais para melhor entendimento de itinerários capazes de conduzir a horizontes participativos.

Palavras-chave

Participação nos museus. Públicos. Inclusão. Diversidade Cultural. Democracia cultural.

Abstract

The article discusses public participation in museums. It presents the foundations, problems, principles and methods that mobilize institutions to reposition their authority, listening skills and permeability in the face of the debate on inclusion, diversity and cultural democracy. To this end, it points out how the participation perspective has been added to the field of museums and Museology. In addition, it points out crossings that mark the idea of public in contemporaneity, highlighting dispositions and modulations of its participation in museums. Finally, it uses the notions of musealization and museality as instrumental concepts for a better understanding of the itineraries capable of leading to participatory horizons.

Keywords

Social Participation in Museums. Publics. Inclusion. Cultural Diversity. Cultural democracy.

Introdução

Ao longo do século XX e em especial a partir das décadas de 1960 e 70, teorias, experimentações e debates promovidos em distintos espaços e instâncias do conhecimento evidenciaram a necessidade e urgência dos museus repensarem seus valores, práticas, modos de inserção e integração no cotidiano dos diferentes grupos e sociedades. Desde então, progressivamente, ainda que de maneira não uniforme, os museus vêm sendo desafiados – de modo mais ou menos contundente e constante – a deslocar o foco de seu trabalho do acervo, exclusivamente, em direção às mediações e à pluralidade de ressignificações e usos sociais do patrimônio. Indissociavelmente, ao longo desse período, ecoaram transformações decorrentes daquilo que De Carli define ser o ponto mais crítico de desacordo entre a Museologia Tradicional e a Nova Museologia: a missão do museu na sociedade e a coparticipação da comunidade (DE CARLI, 2008, p. 25-26).

¹ Bacharel em Museologia (UNIRIO), Mestre em Ciência da Informação (UFF-IBICT) e Doutora em Ciência da Informação (UFRJ-IBICT). Professora da Escola de Museologia - UNIRIO e do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS/ UNIRIO-MAST. E-mail: julia.moraes.unirio@gmail.com ORCID: 0000-0002-2362-6175

Embora o debate acerca da coparticipação da comunidade ou da participação dos públicos junto aos museus não seja exatamente recente, é possível verificar que as problemáticas teórico-práticas emergentes e decorrentes daí definitivamente não estão esgotadas ou plenamente resolvidas. Ao contrário, ao parecerem cada vez mais presentes e infiltradas nas instituições, políticas, no pensamento e na *práxis*, engrossam e entretecem camadas e nuances que multiplicam, diversificam e aprofundam as discussões e experimentações. Evidencia-se neste sentido a importância do tema ser ampla e criticamente explorado por diferentes campos do conhecimento, e seu exercício prático mediado pelo reconhecimento da diversidade e pluralidade de realidades empíricas condicionantes.

Atravessados por transformações diversas das sociedades que os forjaram e reimaginaram, ao longo do tempo, os museus vêm adensando distintos valores, agendas, sujeitos e formas de atuação, se manifestando, alterando, hibridizando e instaurando sob lógicas cada vez mais complexas e particulares. Conforme explicitam Oliveira e Santos (2019), “os desafios postos pelas práticas museais contemporâneas passam pela incorporação do ‘outro’ como sujeito cognoscente equivalente aos demais membros dos museus”.

Neste cenário de esgarçamento (de maior ou menor tensão) do “direito à [voz na] musealização” (CURY, 2021), a mutiplicidade de relações estabelecidas entre museus e públicos descortinam novos horizontes e itinerários aos processos de valorização dos patrimônios e das culturas nas disputas e mediações em torno da musealidade. Tal como proposto por Querol (2016, p. 96), é necessário superar “(...) modelos hegemônicos que até hoje predominam na maioria dos museus, disseminando modos de operar que façam da horizontalidade, da descentralização, do empoderamento cidadão e da democracia cultural uma ética museal em expansão”.

Assim, considera-se que os museus contemporâneos de uma forma geral vêm sendo provocados a flexibilizar sua autoridade, exercitar e ampliar sua disposição e competência de escuta e horizontalizar suas práticas a partir das complexidades, dos desafios, das inovações e dos fluxos de interações participativas e inclusivas. Para tal, é conveniente que desenvolvam e/ou adotem metodologias, instrumentos e fundamentos condizentes com a realidade específica que os sustentam e ressignificam no seio das distintas sociedades e grupos sociais. Admite-se que tal mobilização se dê de modo heterogêneo e não necessariamente sem controvérsia, contradições ou contestações.

Neste sentido, para Querol (2016, p. 17), é importante uma “pedagogia da prática participativa em cada museu”. Uma aprendizagem contínua a partir de experiências em curso que procedam “a uma avaliação regular e natural dos processos que permita identificar, por exemplo, os métodos para reforçar ou alargar a comunicação com a população, as causas das quebras participativas ou as ferramentas mais apropriadas em cada caso”. A coparticipação da comunidade ou dos públicos junto aos museus não se conjuga de maneira prescrita, ainda que seja possível identificar alguns princípios, métodos e iniciativas comuns. Ao fim e ao cabo, importam as transformações promovidas decorrentes das trocas estabelecidas e elas se darão consoantes e em respeito às especificidades de cada realidade empírica. De mais a mais, conforme caracteriza Aidar (2002, p. 57), podem se dar em três esferas: individual, comunitária e societária.

Este artigo é desdobramento do projeto de pesquisa “Horizontes da participação dos públicos nos museus: itinerários e encruzilhadas da comunicação, criação e representação”. A investigação visa identificar e analisar os

horizontes, itinerários e encruzilhadas - isto é, pressupostos teóricos e práticos, instrumentos, metodologias, complexidades e contradições - de realidades empíricas vividas e/ou a que museus contemporâneos têm recorrido, com vista à promoção e efetivação de diferentes disposições, níveis e esferas de participação dos públicos junto a esses espaços. Para tanto, lança um olhar mais atento às mediações produzidas em torno de iniciativas voltadas à comunicação nos museus, em especial às exposições, entendendo que essas materializam, atualizam e (re)significam criações e representações engendradas nas relações e interfaces entre diferentes culturas.

A partir do quadro referencial da pesquisa, neste artigo são apresentados fundamentos e problemáticas acerca da participação dos públicos na produção de representações e narrativas junto aos museus, assim como diferentes disposições, níveis, esferas, dimensões e qualidades que conformam e influenciam tais itinerários. Além disso, são assinalados alguns princípios, conceitos e métodos que fortalecem o debate em direção à promoção de museus mais inclusivos, diversos e plurais pela via da participação dos públicos em processos de musealização e conferência de musealidades.

Para tanto, inicialmente pontua-se como a noção de participação foi sendo adensada sobre a teoria, metodologia e as práticas dos museus e da Museologia, especialmente a partir dos anos 1960 e 70. Num segundo momento, assinala-se como a noção de público vem sendo transformada a partir desta mobilização e apresentam-se diferentes disposições, níveis, qualidades e dimensões de sua participação no âmbito de processos de musealização. Por fim, o entrelaçamento da trama se dá a partir da abordagem das noções de musealização e musealidade, suscitando a identificação de princípios e métodos que concorrem para o exercício participativo dos públicos no âmbito dos museus, na perspectiva da inclusão, diversidade e democracia cultural.

O transbordamento dos museus para fora de si mesmos

Com manifestação institucionalizada datada aproximadamente do século XVIII, os hoje reconhecidos como museus tradicionais/clássicos/ortodoxos teriam se constituído a partir da abertura das coleções anteriormente restritas ao acesso público, no contexto dos ideais iluministas. Tal faculdade de ingresso às instituições pressupunha não somente conhecimento, mas também performances orientadas por códigos tácitos de uso e comportamento nesses espaços. Tratavam-se de instituições disciplinadoras e de autoridade enunciativa inegociável, cuja admissão de entrada implicava a reprodução da ordem e das hierarquias vigentes.

Conforme situa Mairesse (2005), o acesso a tais coleções e instituições pelas “massas” era alvo de discussão já à época, havendo aqueles que defendiam que o “benefício moral” de frequentá-las deveria ser irremediavelmente um privilégio daqueles que soubessem como agir ali. Entre esses, destacavam-se estudiosos e curiosos, pesquisadores estrangeiros, visitantes ilustres e escolares (KÖPTCKE, 2012, p. 218). Segundo Carol Duncan (2008, p. 121), tais museus herdaram de monumentos cerimoniais, tais como templos e palácios, a semelhança arquitetônica, mas, sobretudo, o intento de instaurarem rituais de reverência e contemplação com fins à renovação espiritual:“(…) um sentido de iluminação, ou um sentimento de [os visitantes] haverem sido espiritualmente renovados ou restaurados” (DUNCAN, 2008, p. 124).

O decreto de fundação do Museu Britânico, de 1753, o qual influenciou a criação de diversas outras instituições do gênero, é revelador da relação alimentada entre os museus iluministas, os quais fundaram um arquétipo de museu, e os públicos. Tal relação hierárquica e disciplinadora, orientada à contemplação e reverência de cânones supraobjetivos, por sua vez, irá servir de base ao que, tempos mais tarde, será chamado Museologia Tradicional:

“(…) A questão de uma maior abertura ao público parece fora de questão, os riscos associados à chegada das massas no estabelecimento parecem muito grandes em vista do benefício moral que poderiam acarretar: ‘Se as pessoas comuns passam a gostar desta liberdade (...) será muito difícil privá-las depois, então é preferível não permitir a entrada de todos e só admitir aqueles que, de acordo com a probabilidade, seguiriam as regras e ordens que poderiam ser editadas a esse respeito’ (MAIRESSE, 2005).

De acordo com Greenhill (2000), o museu iluminista apresenta-se como arquétipo ainda hoje bastante enraizado no imaginário, nas práticas e no cotidiano individual e coletivo da população, de agentes institucionais e políticos e, conseqüentemente, também no universo da Museologia. As características historicamente presentes neste modelo sugerem a polarização entre o espaço e papel do especialista técnico-científico, que assume e exerce autoridade enunciativa por meio das ações do museu em direção unilateral à sociedade; e o do público, de quem espera-se reverência, confiança e reprodução dos valores e conhecimentos disseminados. De acordo com Chagas (1999, p. 21) tais espaços são “(...) pouco democráticos, onde prevalece o argumento de autoridade, onde o que importa é celebrar o poder ou o predomínio de um grupo social, étnico, religioso ou econômico sobre os outros grupos”. Neles, os objetos são festejados como “(...) coágulos de poder e indicadores de prestígio social” (CHAGAS, 1999, p. 21).

Com base em Greenhill (2000) é possível assinalar três principais características relacionadas à manifestação desse arquétipo que fundamentarão a conformação da Museologia Tradicional/Ortodoxa: tratar-se-iam de museus autoritários, isto é assumem que detêm o saber legítimo acerca do patrimônio/assunto, não sendo receptivos ou abertos a outros regimes de valor, interpretação e formas de expressões culturais; informativos, presumindo exercerem autoridade indiscutível e não compartilhável para elaborar o conjunto de informações a ser supostamente assimilado, de modo universal e inquestionável, pelo público; e autocentrados, orientando o processo de musealização de modo endógeno, impermeável, alheio ao contexto sócio-cultural e simbólico em que existem, reproduzindo conhecimentos e valores de especialistas que assumem autoridade enunciativa de maneira supraobjetiva e neutralizante. Nesses museus, a musealização e a própria instituição se autojustificam, não havendo compromisso, sensibilidade ou iniciativa proativa de escuta e troca com as demandas, mobilizações, referenciais e expressões exógenas aos grupos que assumem a autoridade enunciativa para produção das representações e narrativas ali materializadas.

Há de se enfatizar, contudo, que, frente às transformações ocorridas no decorrer do século XX, tal modelo de museu e de Museologia passaram a não ser mais os únicos vigentes, tampouco suas manifestações se darem de modo genuíno ou uniforme. Os debates sobre educação emancipadora, transformação social, inclusão, diversidade e democracia cultural vêm acometendo e tensionando o campo dos museus e a contemporaneidade tem sido marcada pela diversidade museal como traço constituinte.

No cenário de transformações e contestações sociais, políticas e culturais das décadas de 1960 e 70, emergem preocupações e propostas que apontam para maneiras alternativas e socialmente mais democráticas e comprometidas de entender e atuar no campo dos museus, do patrimônio e da Museologia. Embora não se deva compreender a Nova Museologia de maneira descolada dos diferentes debates que reverberavam no mundo no período, essa surge como um marco para o campo, dando corpo a novas perspectivas para a relação entre os museus, as sociedades, os patrimônios e os territórios, razão pela qual a evocamos.

De acordo com Varine (1995), a Nova Museologia organiza-se a partir de duas noções principais que alteram a maneira como os museus se posicionam diante da sociedade: museu integral, “(...) isto é, levando em consideração a totalidade dos problemas da sociedade”, e museu como ação, “(...) isto é, enquanto instrumento dinâmico de mudança social” (VARINE, 1995). Tais concepções consolidam a abertura de caminhos para compreensão de que não é o museu propriamente quem opera transformações sociais, mas sim aqueles que em condições de se apropriar do museu – instrumento - podem tornar-se mais fortalecidos e mobilizados para agir sobre sua realidade.

Assim, retoma-se aqui De Carli (2008), para quem o nó de desacordo entre a Museologia Tradicional e a Nova Museologia estaria na atuação participativa da comunidade e na missão do museu. Segundo a autora, a participação dos públicos deve perpassar a maneira como tais instituições tradicionalmente operam, isto é, por meio da preservação, pesquisa e comunicação do patrimônio (DE CARLI, 2008). Neste sentido, é pertinente falar-se em uma musealização orientada por princípios e viabilizada por políticas, metodologias e instrumentos que promovam e materializem a participação. Essa, por sua vez, precisa estar ancorada na disposição de escuta, mediação e compartilhamento do poder de voz e decisão junto a diferentes sujeitos, com vista à produção de representações e narrativas diversas e plurais, pautadas no uso democrático dos museus.

Verifica-se, assim, um chamamento para que os museus se reposicionem diante de suas relações com os públicos, acarretando transformações na forma como tradicionalmente operam a preservação, pesquisa e comunicação do patrimônio e, acrescentamos, a sua gestão. Para tanto, considera-se a musealização guiada e viabilizada por princípios, políticas, metodologias e instrumentos participativos. Ocorre que, conforme exposto por Brulon (2018), a acepção tradicional do termo musealização está enraizada no modelo iluminista de museu, a partir do qual instaura-se um conjunto de ações técnicas que reifica e materializa a separação entre cultura e sociedade, patrimônio e seus usuários, reforçando lógicas de dominação (BRULON, 2018). Isto, evidentemente, dificulta enxergar com nitidez alternativas para uma nova mirada sobre a musealização centrada na interatuação dos museus junto aos públicos e dos públicos junto aos públicos por intermédio dos museus, que valorize e fomente expressões culturais diversas.

Admitida tal dificuldade, avistando horizontes participativos, convém problematizar o exercício de reconhecimento de fissuras e brechas, encontros de interseções, autonomia criativa e protagonismo sobre as tomadas de decisão, os meios e saberes lançados mão para fundamentar e conectar patrimônios, narrativas e sujeitos, e as próprias ações, sentidos, relações, benefícios, efeitos e regimes de valor manifestados por intermédio da musealização. Subverte-se assim a ordem estabelecida da Museologia e do patrimônio, conforme sugere Brulon (2019).

Neste contexto, disposições, mediações e metodologias que poderiam não se justificar no âmbito de processos de musealização tradicionais podem passar a ser centrais para fomentar e oportunizar a participação dos públicos, incluindo, diversificando e pluralizando regimes de valor e expressões culturais. Assim como procedimentos que tradicionalmente vem sendo adotados podem ser flexibilizados, fluidificados, agenciando de modo horizontal protagonismos, conhecimentos técnicos e regimes de valor de maneira diferente da hegemônica. Conforme discute Aidar (2002, p. 57), a exclusão social limita alguns grupos de uma ampla participação na sociedade e “pode-se argumentar que os museus, como instituições culturais, podem executar um papel numa rede de elementos excludentes, ou por oposição, serem ferramentas para a inclusão social”.

As transformações da sociedade e da Museologia nas décadas de 1960 e 70 mobilizaram o surgimento de diferentes tipologias de museus, sugerindo construções sociais alternativas, ancoradas sobretudo em relações e mediações culturais. Assim, inspiraram a pluralização de experiências de musealização, no formato de “novos museus”, mas também de museus a primeira vista reconhecidos como tradicionais/clássicos/ortodoxos que pouco a pouco vêm reimaginando e reconfigurando suas atuações junto à sociedade.

Desta maneira, verifica-se que paulatinamente, embora não sem controvérsias, tampouco de maneira homogênea ou constante, os ventos da Nova Museologia e de outras museologias insurgentes sopraram em direção às diferentes expressões de museu, mobilizando reposicionamentos diante de múltiplos debates que sugerem um adensamento a práticas e políticas promotoras da inclusão de públicos, diversidade cultural, pluralidade de representações e democracia cultural. Conforme defende Chagas (1999, p. 23), os museus que abraçam esta vereda assumem o compromisso de mais do que ter e preservar acervos, se conformarem como “(...) espaço[s] de relação e estímulo às novas produções, sem procurar esconder o ‘seu sinal de sangue’”. Neste contexto, alguns museus passam, ainda, a nutrir preocupações e modos de atuação híbridos, complexos e por vezes até discursivamente contraditórios em relação às suas práticas.

Diante disso, é válido citar preocupações de De Carli (2008, p. 32) a respeito de propostas que se tornam “em grande parte frustrantes ou onerosas – tanto para o museu como para a comunidade” e que podem colocar em risco/dúvida relações efetivamente horizontais capazes de promover transformações: ações isoladas, sem continuidade e de impacto relativo; a despeito do esforço, dedicação e até recursos econômicos, participação de membros da comunidade sem qualquer remuneração; esforço do museu e até investimento de recursos, sem que no entanto isso represente uma mudança verdadeira em sua relação com a comunidade (DE CARLI, 2008, p. 32).

Os pontos críticos levantados pela autora incitam compreender a participação como horizonte a guiar as instituições e, como tal, a perspectivar suas políticas, gestão, ações, parcerias, dinâmicas, agenciamentos de maneira continuada, democrática e constantemente avaliada, de modo que impliquem no compartilhamento de responsabilidades e poder de decisão, além de dinâmicas de escuta e expressão de criatividade, em diferentes momentos e iniciativas. Esta é uma construção cotidiana, complexa e diversa que depende, necessariamente, da porosidade e ressonância dos museus em relação à sociedade, assim como do reconhecimento e confiança dos públicos da potência desses espaços como catalisadores e parceiros de pautas e demandas coletivas, assim como instrumentos para inclusão.

Os processos participativos não se esgotam na fase de decisão, mas se estendem continuamente por entre fluxos implementativos, avaliativos e ressignificativos. Deste modo, conforme descreve Querol (2016, p. 91), é conveniente que busquem o alcance de ao menos quatro resultados: “a) a decisão partilhada, b) a implementação coletiva da decisão, c) os benefícios ou efeitos transformadores ao longo do processo, d) a avaliação que nos permite perceber que métodos, ferramentas, recursos... podem ainda ser afinados em cada caso”. Sendo assim, é preciso admitir que “se aprende a participar participando (JENKINS e CARPENTIER, 2013: 281) e que este verbo nunca se conjuga isoladamente” (QUEROL, 2016, p.91).

Passado quase meio século desde a mesa redonda de Santiago do Chile, a conformação dos princípios da Nova Museologia e as inúmeras experiências decorrentes desses marcos do campo, o cenário mais amplo e as sociedades também sofreram transformações que moldaram as novas demandas dos museus. Hoje vivenciamos um contexto de entranhamento significativamente mais avançado do neoliberalismo e o cada vez mais intenso uso de tecnologias digitais que, de certo modo, adotam o discurso da participação para fins sugestivos que não necessariamente os inclusivos, quiçá emancipatórios. Como lembram Amigo e Inchaurreaga (2018, p. 124), “a participação não é uma tendência exclusiva do museu ou do setor cultural, mas parte de uma realidade mais ampla, de uma economia participativa, na qual as conexões sociais ofuscam o consumo”. Verificam-se, neste sentido, iniciativas que se apropriam de agendas participativas e inclusivas, mas o fazem de maneira oportunista a fim de captar público, sem que, no entanto, busquem promover efetivamente mudanças sociais e cidadãos emancipados.

Deste modo, não se pode fechar os olhos para certas questões: será que as iniciativas participativas promovidas e valorizadas pelos/junto aos/nos museus vêm concorrendo ao uso democrático e inclusivo desses espaços? Existiriam disposições e níveis participativos que estariam mais orientados à alienação, manipulação e/ou confluíam a renovadas – ou nem isso - maneiras de dominação? A participação implicaria necessariamente o rompimento de lógicas de dominação ou existiriam disposições, níveis e esferas de participação que não se conformariam de modo a romper modelos hegemônicos e excludentes? Quais impactos a médio e longo prazo de metodologias participativas cuja força motriz desconsidera a emancipação dos sujeitos e o horizonte da democracia cultural?

Na esteira de alguns desses questionamentos, o artigo de Lima (2014) chama atenção por destoar significativamente do que aponta grande parte da produção científica em Museologia, no que tange à vinculação entre a Nova Museologia e princípios emancipatórios. O autor procura evidenciar o que considera paradoxos do discurso emancipatório e desenvolvimentista na Nova Museologia e em seus desdobramentos. Nas palavras de Lima:

“[...] a Nova Museologia, e demais perspectivas festejadas em meio à lógica vigente na Economia da Cultura (YÚDICE, 2007) estão atreladas a um projeto que não representa um potencial de transformação da ordem social em uma perspectiva Libertadora, Emancipatória e Desalienante, mas sim de manutenção e sofisticação da ordem vigente, a qual se constrói sobre forte influência Liberal. Mais ainda, que os discursos e estratégias utilizados em meio ao fazer museológico se fundamentam em uma apropriação de conceitos, ideias e proposições que possuem sua gênese em projetos progressistas, mas que, por meio de uma operação de ressignificação, ganharam um sentido instrumental e despoliticante.” (LIMA, 2014, p. 88)

Diante dos apontamentos até aqui realizados, reforça-se a compreensão de que a participação dos públicos em museus não é assunto esgotado, ao contrário; vem se transformando ao longo do tempo, adensando e enredando múltiplas camadas de complexificações. Como se manifestariam, então, os diferentes níveis, esferas, disposições, dimensões e qualidades da participação dos públicos junto aos museus de diferentes portes, gestão administrativa, acervos e propostas? De que maneira noções-chave da Museologia, tais como musealização e musealidade poderiam ajudar a compreender as possibilidades e os desafios da participação, em suas mais diferentes dimensões? Inúmeras controvérsias, contradições e complexidades atravessam o tema, seja do ponto de vista teórico ou de sua práxis em realidades empíricas das mais diversas, justamente pela qualidade relacional e contextual que pressupõe.

Neste aspecto, compreender as nuances constitutivas das relações entre museus e públicos na contemporaneidade ajuda a olhar com mais acuidade as problemáticas relacionadas a participação dos públicos junto aos museus.

A centralidade da relação público-museu para novas miradas sobre os museus e a musealização

Segundo Moreira (2007, p. 102), nas últimas décadas, “(...) vamos assistir a uma mudança no contexto museológico caracterizada pelo surgimento de um conjunto muito alargado de novos museus, com novas preocupações e novas formas de intervenção”. Tal mudança não se restringe apenas às novas propostas de museus, mas também se estende em direção à “(...) emergência de novas preocupações e atitudes ao nível dos grandes museus clássicos de referência”. Deste modo, a própria noção de público é alterada:

(...) o conceito de público passa a incorporar aqueles que utilizam o museu ou, sobretudo no caso dos novos museus, que se utilizam do museu, independentemente da forma que essa utilização assuma. Ou seja, o conceito de público passa a repousar na ideia central de utilizador (MOREIRA, 2007, p. 102-103).

No contexto de alargamento das noções de museu e público, e das inter-relações entre essas, é possível verificar o surgimento de uma multiplicidade de termos associados à ideia de público, cujas sutilezas terminológicas e contextos de uso evocam distintos paradigmas de compreensão acerca dos museus e da própria Museologia. Como evidência disso, em artigo anterior (MORAES, 2019), fizemos exercício que identificou mais de quarenta termos em textos em língua portuguesa que se dedicam a problematizar a noção de público² e suas acepções e/ou contexto de uso. O resultado desse levantamento pode ser visto no quadro a seguir:

2 Os termos foram levantados a partir das seguintes fontes: Köeptcke e Pereira (2010), Moreira (2007), verbete “Público” da publicação “Conceitos-chave da Museologia” de Desvallés e Mairesse, traduzido por Cury e Soares (2013), e Cury (2015).

Quadro I: Termos/categorias e acepções/contextos de uso relacionados a público

Termos / categorias	Possíveis acepções e/ou contextos de uso – Termo alude a...
Audiência; plateia	Sujeito coletivo / distancia-se da noção de visitante
Beneficiários	Que se beneficia dos serviços e das ações dos museus, direta ou indiretamente
Clientela; cliente	Que pressupõe e requer a prestação de serviço, em geral a partir de perspectiva mercadológica
Consumidores	Que utiliza / que opera trocas
Frequentadores; público cativo	Assiduidade
Observadores; espectadores; expectador	Ação de observar, assistir
População que não frequenta museus; não-visitante; não-público	Aquele que não frequenta, não visita e, justamente por isso, incita a pensar por quê
Povo; população; comunidade; sociedade	Sentido mais geral, amplo, a partir do qual poderão surgir agrupamentos
Público mais amplo; público amplo; público numeroso	Quantitativo, genérico
Público distanciado, impedido ou fragilizado; público distante ou impedido, público com deficiência	Que demanda a transposição de barreiras de diferentes ordens, em geral externas ao museu
Público espontâneo	Que não teve sua visita previamente agendada pelo museu
Público <i>habitué</i>	Detentor de habitus cultural de visita (BOURDIEU; DARBEL, 2003)
Público; públicos	Conjunto / Homogeneidade X heterogeneidade, diversidade
Público-alvo	Ação direta voltada a...
Público-real; público-efetivo; público potencial	Dimensão do que é X dimensão do que pode vir a ser
Públicos específicos; grande público	Especificidade X amplitude
Turista; Público familiar; público neófito; público especial; público escolar; público de vizinhança	Segmento específico
Usuários; utilizadores; utente	Uso, prestação de serviço
Visitante virtual	Presença em meio digital / usuário digital
Visitante; visitantes	Presença no espaço e/ou nos serviços do museu/ Sujeito e sua realidade específica como centro; conjunto de sujeitos com suas realidades específicas

Fonte: MORAES, 2019.

Pelo conjunto mapeado, percebe-se a variedade de termos cujas acepções e contextos de uso remetem à noção genérica de público considerada na especificidade de seu emprego. Tal volume provoca refletir sobre a complexidade que subjaz ao termo público hoje em dia, assim como a diversidade de discussões que atravessam seu uso. De sociedade, povo e população, passando às noções de público real, efetivo, potencial e não-público; consumidores, beneficiários, usuários, a audiência, comunidade, vizinhança e utente; o conjunto de termos identificado revela o quanto a noção de público é central para os estudos, as políticas e as práticas relacionadas aos museus e à Museologia na contemporaneidade. Como afirma Köptcke (2012, p. 214), “não há museu sem público – e representação sobre estes”.

Destaca-se neste panorama o emprego consciente e político do termo no plural, públicos, o qual vem sendo adotado por alguns autores (nosso caso) como marcador da heterogeneidade e instabilidade de tal categoria no âmbito das práticas, teorias, políticas e pesquisas nos museus e da Museologia. De acordo com Cury (2015), “público tem em si a ideia de conjunto e públicos esclarece sobre a diversidade e pluralidade que hoje reconhecemos existir, seja na pesquisa ou no museu”.

Aliada a esta questão, soma-se, ainda, o cuidado em valorizar o uso do termo como substantivo – o(s) público(s) de museu - para referenciar o desafio e compromisso matriz dos museus na atualidade. Ou seja, considera-se seu emprego na afirmação da vocação pública desses espaços. Desta maneira, a dimensão (qualidade de potência) pública dos museus é exercida e intensificada quanto maior for seu envolvimento com as demandas e necessidades dos públicos diversos e quanto mais impregnadas as vozes e expressões desses estiverem nas políticas, na gestão e no cotidiano das instituições.

Neste enquadramento, vem sendo reconhecida a importância e a potência transformadora e criativa de abandonar-se a assunção do público apenas como receptor passivo de ações originadas nos museus, sendo admitido e valorizado seu protagonismo em processos decisórios, expressivos, (auto) representativos, avaliativos e definidores de agendas institucionais, impactos locais e políticas relacionadas. Isto significa um reposicionamento da autoridade exclusiva e irrestrita do museu e disposições, em diferentes níveis e esferas, para o compartilhamento do poder de voz, deliberação, criação e avaliação junto a públicos marcados pela diversidade e pluralidade.

Todavia, é honesto e fundamental admitir a complexidade que, invariavelmente, está envolvida em promover uma escuta sensível e compartilhar poder de voz, deliberação, criação e avaliação, especialmente no que diz respeito à colaboração na produção de representações e narrativas e adoção de regimes de valor em permanente negociação, disputa e atualização. Conforme sintetiza Alderoqui (2015, p. 35), “é fácil de imaginar e difícil de sustentar”. Isso porque, entre outras razões, “(...) compartilhar o poder do conhecimento sobre o patrimônio gera certos temores associados com a confiabilidade dos conteúdos, o prejuízo do saber especializado e a perda de autoridade”.

Entretanto, a autora destaca: “se reduzimos a questão da participação a questões de controle e poder, perdemos os benefícios de trabalhar em conjunto com a comunidade”. Assim, para Alderoqui, é preciso que os museus enfrentem o desafio da participação, sem abdicar de suas responsabilidades curatoriais, mas considerando que a partir das experiências colaborativas suscitarão oportunidades de aprendizagem para sua equipe e para a comunidade. Trata-se de “um tipo de responsabilidade diferente que requer níveis ainda maiores de conhecimento” por parte dos museus (ALDEROQUI, 2015, p. 35-36).

Entre os “novos” predicados necessários aos museus, de acordo com Querol (2016, p. 91), é possível elencar:

(...) toda uma equipa de ações fluidamente interligadas, tais como a escuta sensível, a experimentação de novos caminhos que resultam do pensar coletivo, a delegação da palavra e da ação, a partilha de responsabilidades, o saber ser parte de um todo diverso e evolutivo e, sobretudo, uma boa dose de flexibilidade para definir os processos conforme eles vão ganhando forma, conforme vamos percebendo qual a melhor maneira de dar o seguinte passo, conforme os níveis de confiança e de compromisso vão criando pontes com novos verbos que se tornam relevantes.

A necessidade de tais “novos” atributos, que flagrantemente sugerem “novas” responsabilidades, saberes, disposições, competências para as equipes dos museus e seus copartícipes motiva refletir sobre a urgência de considerar a musealização a partir de perspectivas que transbordem ou superem o exclusivismo do arquétipo iluminista de museu, tal como proposto no início deste artigo. Neste ponto de vista, a polarização é confrontada por uma “liquidez museal”

(QUEROL, 2016, p. 87), que contraria “ritmos passivos, conceitos fechados e outras inércias fatais ainda frequentes em muitos museus”. Os fluxos participativos exigem flexibilidade, cooperatividade, dinamismo, capacidade crítica e habilidade para reconhecer momentos e situações de negociação e firmeza de decisão.

Conforme pontua Cury (2012, p. 52), a participação é positiva aos públicos e aos museus, tratando-se de um território que não é pacífico, porém é capaz de promover, entre outras coisas, a criatividade e a inovação aos diferentes sujeitos envolvidos. Segundo a autora, “devemos investir na diversidade e nas diferenças, porque promovem a criatividade, a inovação, a audácia, o diálogo, a negociação”, sendo positivo o museu entender-se como espaço de sociabilidade, cultura, educação e participação (CURY, 2012, p. 52). Destaca-se, assim, o quanto as trocas mobilizadas a partir de disposições e metodologias participativas podem proporcionar inovações, situações e saberes inesperados, ou ainda, novas descobertas, aos museus e às realidades empíricas que os sustentam e ressignificam, promovendo verdadeiras transformações individuais, coletivas, institucionais e sociais.

Na dinâmica de coexistência e de uma desejável convivência da diversidade museal, Amigo e Inchaurreaga (2018) chamam atenção para o fato de que, nas últimas décadas, alguns museus tradicionais viriam se abrindo à participação de diferentes maneiras, sendo possível verificar um “espectro de participação”³ (AMIGO; INCHAURREAGA, 2018, p. 125). Tais instituições viriam incorporando às suas práticas desde contribuições pontuais na documentação de coleções, até a expressão criativa de produção da narrativa. Verificam-se, desta maneira, disposições múltiplas para o enfrentamento de debates e ações efetivas em respeito à diversidade e pluralidade de representações que flexibilizam a autoridade dos museus e sugerem a inclusão de agentes variados nas dinâmicas deliberativas e criativas das instituições.

Com base em Brown, Novak-Leonard e Gilbride (2011), Amigo e Inchaurreaga (2018) sistematizam um quadro com cinco etapas distintas e graduais que podem sobrepor-se para representar aquilo que chamam “espectro de participação”. De acordo com o esquema, é possível depreender dois envolvimento genéricos de interlocuções entre museus e públicos: receptivos e participativos. Em processos de recepção, os públicos podem ser compreendidos como 1- passivos, recebendo os produtos da musealização de modo finalizado; ou 2- ativos, sendo destacada a contribuição de programas educativos para ativar a mente criativa dos sujeitos nesses casos. Entretanto, em ambos, os públicos não detêm efetivamente o controle criativo dos processos, o museu permanece sendo o centro de onde tudo parte (ou quase).

As variações que implicariam a expressão criativa dos públicos consistiriam, essas sim, em participação efetiva, gerando controles criativos dos participantes em níveis curatorial, interpretativo e inventivo (AMIGO; INCHAURREAGA, 2018, p. 126). Tais processos participativos seriam constituídos a partir de 3- *crowdsourcing*, quando os representantes dos museus se mobilizam para encontrar maneiras de incorporar contribuições dos públicos, materializando uma suposta participação curatorial; 4- co-criação, quando os públicos integram parte da experiência de musealização, criando a narrativa junto aos representantes da instituição, materializando a participação interpretativa; e 5- protagonismo, quando os públicos tomam substancialmente o controle da experiência criativa, e o foco

3 As autoras lançam mão da noção “espectro de participação” e de suas sistematizações desenvolvidas por Brown, Novak-Leonard e Gilbride (2011) acerca das práticas artísticas participativas, para adaptá-las ao contexto específico dos museus.

da experiência muda do produto para o processo de criação propriamente dito, materializando a participação inventiva (AMIGO; INCHAURRAGA, 2018, p. 124).

Em outro esquema, agora com base na amplamente difundida obra de Simon (2010) “O Museu Participativo”⁴, Amigo e Inchaurreaga (2018, p. 127) sintetizam quatro formas de participação, as quais complementam ou se sobrepõem às anteriores: 1- contribuição: quando se solicita aos públicos que forneçam objetos, ações ou ideias limitadas e específicas para um processo institucionalmente controlado; 2- colaboração: quando se convida aos públicos a participarem de parcerias para a criação de um projeto que tem origem e fim no próprio museu; 3- co-criação, quando os públicos e a instituição trabalham juntos desde o princípio para definição dos objetivos do projeto e as iniciativas são definidas com base nos interesses e demandas da comunidade; 4- hospedagem (em inglês, *hosting*), quando o museu empresta alguns de seus serviços e recursos a grupos externos para que sejam utilizados como mais oportuno para eles, consistindo em programas ou eventos desenvolvidos e implementados pelos próprios (AMIGO; INCHAURRAGA, 2018, p. 127).

Percebemos, a partir dos esquemas sintetizados pelas autoras, que a participação pode variar conforme vão se equilibrando os níveis de controle acerca das decisões e criações entre os museus e os públicos. Aspecto associado é o papel ou o posicionamento exercido pelos museus na relação que estabelece com os públicos, podendo atuar como centro de onde partem as iniciativas, ou catalisador, que se constitui a partir de sua apropriação e utilização pelos grupos em dinâmicas de ressignificação social e cultural.

Querol (2016) é autora que também sistematiza uma série de dimensões, níveis, ou “degraus” de participação, partindo do cruzamento entre diferentes campos do conhecimento, para compreender e destrinchar melhor o conceito no rol de sua aplicação aos museus. Entre as diferentes modulações que descreve, estão: pseudoparticipação, participação parcial e participação plena, a partir de Carole Pateman; os sete graus de ação possíveis de Bordenave, que são 1- informação, 2- consulta facultativa, 3- consulta obrigatória, 4- elaboração/recomendação, 5 - co-gestão, 6- delegação e 7- autogestão; o “Espectro de Participação Pública” definido pela *Internacional Association of Public Participation*, que indica 1- informar, 2-consultar, 3- envolver, 4- colaborar e 5- empoderar; e a “Escada da participação” de Arnstein (1969):

Esta Escada começa nos degraus 1. Manipulação e 2. Terapia, para referir-se a níveis de “não-participação”, ou a “formas ilusórias de participação” que permitem que quem decide possa “educar” ou “curar” as pessoas envolvidas nos processos. Seguem-se depois os degraus 3. Informação e 4. Consulta, que avançam para níveis de concessão limitada de poder que permitem às pessoas sem-nada ouvir e serem ouvidas, não tendo ainda a certeza de que as suas opiniões serão aceites por aqueles/as que detêm o poder, isto é, trata-se de uma participação sem musculatura, pois não há garantia de mudança do status quo. No degrau 5. Pacificação, atinge-se um nível superior (desta concessão limitada) de poder, permitindo às pessoas sem-nada aconselhar as poderosas, mantendo-se no entanto o direito de tomar a decisão final do mesmo lado até aqui referido.

Subindo a escada, a cidadania pode participar de uma 6. Parceria que lhe permita negociar de igual para igual com quem tradicionalmente detém o poder; ou então passar para o 7. Delegação de poder e o 8. Controlo cidadão, onde a cidadania (e sobretudo o sector sem nada) detém a maioria nos processos de decisão, ou mesmo o completo poder de gestão do processo (QUEROL, 2016, p. 88).

4 O título original da obra é “The participatory museum”.

Dentre as modulações citadas pelos autores, destacam-se os marcadores pseudoparticipação, que “tem por objetivo atuar no sentido motivacional e psicológico da pessoa” sem que isso envolva poder significativo de influência ou decisão, e manipulação e terapia, descritos como “formas ilusórias de participação” (QUEROL, 2016, p. 86). Depreende-se daí níveis de participação que podem funcionar como mecanismos mais ou menos sutis de alienação ou dominação.

No contexto de autores que problematizam a participação nos museus especificamente, Querol cita Woodnow (2010), para quem é possível distinguir:

O Acesso - que vai desde o design de espaços até aos desafios da acessibilidade nas mais variadas formas: intelectual, económica...

A Reflexão - ou a capacidade de atrair novas audiências refletindo os temas que mais relevantes lhes são, tendo em conta o seu perfil e interesses.

A Disponibilização - baseada no envolvimento de pessoas da comunidade num nível de parceria em que trazem para a exposição suas histórias e objetos pessoais, enriquecendo assim versões oficiais sobre os mais variados assuntos.

O Envolvimento Estrutural - que pressupõe a participação cidadã ao nível da construção de processos museais, tais como a curadoria de exposições, mas também noutros níveis de decisão como é o caso do conselho diretivo do museu.” (QUEROL, 2016, p. 94)

As ideias de autogestão, empoderamento, controle cidadão, envolvimento estrutural e participação cidadã que despontam das gradações sistematizadas por Querol conduzem ao debate sobre o paradigma da democracia cultural. De acordo com Teixeira Coelho (1997, p. 144), sua questão principal “(...) não reside na ampliação da população consumidora [tal como acontece com a democratização da cultura], mas na discussão sobre quem controla os mecanismos de produção cultural e na possibilitação do acesso à produção de cultura em si mesma”. Sendo assim, perpassa não apenas políticas e iniciativas voltadas à ampliação do acesso aos bens culturais, mas sobretudo os mecanismos definidores do que consiste produzir, fruir e difundir cultura. Sampaio e Mendonça (2018) situam o conceito:

Trata-se agora de reconhecer que toda população tem sua cultura, que ela está presente em todos os aspectos da vida cotidiana, e que não basta a fruição (a ideia de público simplesmente como receptor) da cultura, é necessário que a criação cultural seja estimulada, que as populações possam expressar-se culturalmente de maneira democrática e diversa. Trata-se, portanto, de possibilitar “aos indivíduos a formação de seu próprio capital cultural” (Lacerda, 2010: 11). Dessa forma, “estabelecer a democracia cultural numa sociedade contemporânea consiste em proporcionar condições que tornem possível o acesso, fruição, produção e distribuição da cultura por todos os cidadãos (SAMPAIO; MENDONÇA, 2018).

O paradigma da democracia cultural apresenta-se, assim, como horizonte para níveis elevados de participação, fortalecido por políticas e práticas promotoras de inclusão e diversidade que, no contexto dos museus, inspiram materializar (auto)representações e narrativas que se constituem a partir de mediações sobre regimes de valor a orientar processos de musealização. Dito de outra maneira, não se trata somente de estimular o acesso e contribuições pontuais - não estruturantes - às narrativas e representações definidas e criadas pelas autoridades enunciativas nos museus; mas de construir mecanismos de negociação e disputa que possibilitem aos públicos terem autonomia garantida, suas vozes amplificadas e condições para protagonizar deliberações, criações

e avaliações a partir de seus regimes de valor próprios. Neste ponto, faz-se essencial o reconhecimento da dimensão política e simbólica dos processos de musealização, assim como os itinerários que conduzem à atribuição da musealidade. Esses pontos serão oportunamente desenvolvidos no próximo item.

Retomando-se, assim, as sistematizações e os conceitos trazidos por Amigo e Inchaurreaga (2018) e Querol (2016), é possível perceber diferentes disposições, níveis, esferas, dimensões e qualidades da participação dos públicos junto aos museus. Nota-se o quanto “degraus” (termo utilizado por Querol) diferenciados de participação revelam disposições variáveis de escuta, trocas, intervenção e influência da voz dos públicos nos processos de musealização. Neste ponto, cabe atentar para a maneira como as decisões, as agendas e os processos criativos e avaliativos são influenciados e orientados pelos regimes de valor em disputa nas dinâmicas participativas. Isto é quem são os sujeitos a direcionar e/ou protagonizar as deliberações, seus parâmetros e as soluções inventivas. Isto não costuma acontecer de maneira uniforme, isenta de contradições ou interesses, sendo possível pensar na incorporação de conflitos como traço constituinte das dinâmicas de produção de representações e narrativas nos museus.

Cury (2013, p. 475), ao pontuar sobre as concepções de público e como essas se vinculam às maneiras como os enunciados discursivos dos museus se conformam a partir da expografia, assinala que tais concepções trazem em si dimensões e qualidades de participação. Segundo a autora, seria possível perceber a participação contemplativa, admitindo-se um envolvimento passivo do público; a participação que se institui a partir da leitura, admitindo-se o envolvimento mentalmente ativo do público; e a participação instaurada como leitura e escrita, admitindo-se o ato criativo por parte do público (CURY, 2013, p. 475). Nota-se, também a partir de Cury, que a criação ou escrita das narrativas é ponto central para entender-se como pode ser materializada a participação dos públicos em níveis mais estruturantes no âmbito dos processos de musealização e atribuição de musealidade.

Cury (2012, 2013, 2021) é autora brasileira que vem se dedicando ao debate e sobretudo à *práxis* participativa por meio da perspectiva metodológica da colaboração, com especial foco ao protagonismo indígena no âmbito de processos de curadoria⁵. Para a autora, tal protagonismo é capaz de “(...) favorecer outras narrativas, a autorrepresentação e a participação desses atores na elaboração dos discursos museais e nas elaborações reflexivas da museologia, antropologia, arqueologia e outras áreas” (CURY, 2021, p. 15). Embora a atenção e interatuação da autora venha se concentrando junto a grupos indígenas, assinala-se que a afirmação de Cury ecoa sobre diversos outros segmentos da sociedade que tradicionalmente vem sendo representados – quando o são – a partir de narrativas hegemônicas constituídas a partir de relações hierárquicas de dominação e violências simbólicas.

Neste sentido, o debate acerca do “direito à musealização” (CURY, 2021) proposto pela autora sugere a participação dos públicos – como escritores - na produção de narrativas e representações que são engendradas a partir das ações e inter-relações da musealização. Destacamos o encontro dessa perspectiva com o paradigma da democracia cultural, com foco no compartilhamento do poder de decisão acerca dos valores que mobilizam e alimentam tais pro-

5 Tais processos, segundo a autora, compreendem “o ciclo completo e todas as ações em torno do objeto museológico - formação de coleções, pesquisa, conservação, documentação, exposição e educação” (CURY, 2021, p. 15)

cessos, suscitando a infiltração colaborativa dos públicos nas diferentes ações e articulações da musealização. Deste modo, os públicos são ativos nas dinâmicas de escuta, mas também de escrita, protagonizando o conjunto de mediações que qualificará a musealidade construída na relação entre contexto, museus, públicos e museália.

A fim de dar prosseguimento e aprofundar tal discussão, no próximo item serão apresentadas algumas reflexões acerca das noções de musealização e musealidade. Tal movimento tecerá a trama para caracterização de princípios e métodos que corroboram itinerários participativos junto aos museus.

Musealização e veredas participativas

Em artigo prévio (MORAES, 2020), identificamos iniciativas participativas em museus, as quais somam-se ou convergem para com aquelas sistematizações apresentadas anteriormente. Veredas que apontam para a interatuação dos públicos no âmbito de diferentes fluxos que se dão circunscritos ou transbordam aos processos tradicionais de musealização.

Os exemplos de participação podem se estender desde aqueles relacionados à seleção e guarda compartilhada; desenvolvimento de equipamentos, suportes, técnicas de preservação a partir de saberes articulados na interface entre diferentes culturas; registro de acervos e expressões culturais por meio de inventários participativos e folksonomias; até pesquisa consubstanciada com detentores de saberes e fazeres ou realizada a partir da identificação de demandas levantadas em interações com os públicos. Além desses, curadoria compartilhada de exposições e práticas educativas; *design* expográfico projetado para promover interações entre narrativas permanentemente em construção ou como resultado ele próprio de exercícios co-criativos e dinâmicas coletivas de criação e avaliação junto aos públicos efetivos e afetivos.

Somam-se a essas, ainda, iniciativas de acolhimento e oportunização de voz a causas afirmativas por meio da capacitação e contratação de agentes culturais; promoção pontual ou política institucional de eventos e campanhas voltadas à diversidade de expressões culturais; gestão compartilhada de coleções e espaços; comitês consultivos, deliberativos e gestores de formação diversa e plural. Mais recentemente, o uso de dispositivos digitais, redes sociais e inteligência artificial abrem caminhos para novas práticas de escuta e interação, etc. Ilustram-se, assim, como as formas de materializar as diferentes dimensões, qualidades, esferas e disposições da participação podem variar, assim como – idealmente – se justapor.

Mobiliza-nos, entretanto, refletir sobre as expressões participativas que deslocam o centro de decisão e criação dos processos de musealização e das mediações sobre a musealidade das equipes dos museus em direção horizontal aos públicos; e desafiam as instituições a reposicionarem sua autoridade, competência de escuta e permeabilidade diante dos debates sobre inclusão, diversidade e democracia cultural. Neste enquadramento, questiona-se (sugerindo a possibilidade de contradições e/ou disputas internas institucionais) a disposição participativa inclusiva e emancipatória, por exemplo, dos museus que promovem abertura pontual ou níveis de participação dos públicos em programas, projetos e iniciativas variados, porém não abrem mão da autoridade enunciativa nas exposições. Ao fim e ao cabo, revelar-se-iam práticas de pseudoparticipação ou “formas ilusórias de participação” (QUEROL, 2016)?

Refletir sobre isso importa em virtude das exposições ocuparem e representarem um espaço e uma dinâmica central de mediação nos museus, além de agenciarem distintas ações técnicas e complexidades políticas e simbólicas. As exposições materializam, atualizam e (res)significam criações e representações engendradas nas relações e interfaces entre diferentes culturas e, logo, regimes de valor. Manifestam, assim, partilhas, interseções, contradições, fissuras, disputas e negociações que se estabelecem nos diferentes e diversos itinerários museais e nas realidades empíricas imbricadas.

Cury (2005) define as exposições como ponta do *iceberg* do processo de musealização, “(...) a parte que visualmente se manifesta para o público e a grande possibilidade de experiência poética por meio do patrimônio cultural (...) ainda, a grande chance dos museus de se apresentarem para a sociedade e afirmarem a sua missão institucional” (CURY, 2005, p. 35). Embora definitivamente não se possa compreender as exposições como única forma de interação e envolvimento dos museus e os públicos, ainda mais se for lançado um olhar descolonizado sobre a musealização, é preciso reconhecer que em grande parte dos museus elas ocupam lugar privilegiado na consolidação discursiva das representações e narrativas institucionais.

Constituem-se, na maior parte das manifestações institucionais, como a voz e face mais notáveis do fazer, ser e reconhecer museu, agenciando, em vista disso, diferentes ações e relações pertinentes à valoração e (res)significação dos patrimônios pela sociedade. Destaca-se desta maneira, que as exposições funcionam, também, como termômetros sensíveis para identificação e compreensão dos diferentes níveis e disposições participativos experimentados nas trocas, inovações, contradições e controvérsias que marcam os itinerários de suas construções no âmbito do complexo processo de musealização.

Dito isso, aqui propõe-se lançar um olhar mais cuidadoso sobre as noções de musealização e musealidade nas suas interfaces com os horizontes da participação. Tal movimento visa lançar luz sobre como podem ser operacionalizadas ações, inter-atuações, disposições, agenciamentos e mediações que conformam e consolidam as representações e narrativas forjadas nos museus. Admite-se que estas não são dadas, permanentes ou isentas de disputas, mas vão se constituindo de modo espectral por entre planos de ação e quadros de referências inclusivos ou reprodutores de hierarquias hegemônicas; propostas de uso e gestão de patrimônios consubstanciadas por valores de especialistas e/ou de grupos que tem seus cotidianos afetados; escolha e adoção de metodologias de trabalho e agendas prioritárias que se pautem em resultados institucionais ou impactos e transformações sociais; formação e contratação de recursos humanos mais ou menos atentas e comprometidas com questões de representatividade; dinâmicas avaliativas centradas em métricas e resultados autocentrados ou comprometidas com usos, impactos, afetos e protagonismos variados; enfim, tomadas de decisão que movimentam, orientam e dão sentido social e cultural às instituições, direcionando e ao mesmo tempo viabilizando processos de musealização. A participação ou não dos públicos nesses processos – na perspectiva da inclusão, diversidade e democracia cultural - revela muito da disposição dialógica, da porosidade e ressonância das instituições.

Diante disso, é importante o reconhecimento de que a musealização vai muito além de um conjunto concertado de ações técnicas, sendo ressaltada sua dimensão política, poética e simbólica. Isto porque é por meio das ações, relações e interfaces entretecidas no âmbito da musealização, as quais conferem e atualizam a musealidade (CURY, 2020), que é possível materializar alternativas

de representações horizontalizadas pela participação, contemplando práticas dos museus junto aos públicos e dos públicos na interação com outros públicos por meio dos museus.

Processo que orienta e conduz os museus à produção de representações e narrativas, a musealização pode ser entendida, de um ponto de vista técnico-administrativo, como

[...] uma série de ações sobre os objetos, quais sejam: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação, mas também e igualmente, como notado por Guarnieri (1981: 58-9), a gestão, administração. O processo se inicia ao selecionar um objeto de seu contexto e se completa ao apresentá-lo publicamente pelas exposições, de atividades educativas e de outras formas. Compreende, ainda, as atividades administrativas ao fundo desse processo único, pois não se confunde com outras situações de preservação. (CURY, 2020, p. 135)

A definição de Cury (2020) elenca ações que demandam conhecimentos técnicos especializados, porém entende-se que esses, estanques, não sustentam a musealização. Ao contrário, ao serem compreendidos de modo despolitizado, desprovidos de poesia ou esvaziados da dimensão simbólica do que representa o ato de musealizar, tais conhecimentos concorrem para esterilizar o processo como dinâmica social de ressignificação do patrimônio e vereda à cidadania ou emancipação. Nesta via, a musealização pode ser tornar instrumento de dominação, perpetuar exclusões, desigualdades de acesso e expressão das culturas e promover violências simbólicas.

Conforme pontua Brulon (2018, p. 206), a musealização é prática social a ser compreendida como passagem criadora, existindo “na medida de seus atos e de suas atuações”. Assim, “(...) não pode ser estudada no âmbito de uma ciência normativa ou tendo como modelo um conjunto organizado de prescrições sobre práticas isoladas”. Propõe-se entendê-la “(...) como um processo de transformação simbólica envolvendo a criação de enunciados performativos”. Deste modo,

A musealização, então, torna-se o fio condutor da experiência museal, composta por atos sucessivos de repetição que ajustam a participação coletiva a uma ação comum de produção de valores e sentidos que irão moldar a própria experiência social. A experiência é, portanto, feita tanto quanto a encenação. A ação da musealização, assim, composta por atos coletivos de reapropriação da realidade experimentada, como na performance, se apresenta por meio de atos cerimoniais, como as festas, liturgias ou ritos, estudados com auxílio do método etnográfico. Como em um ritual, as distinções comuns entre o palco e as coxias, os atores e o público, aqueles que desempenham o papel principal e os coadjuvantes da encenação, se repetem na criação museal tanto quanto nos ritos religiosos. Assim, a performance que leva à criação só pode ser entendida na medida em que consideramos a descrição de todas as experiências em jogo”. (BRULON, 2018, p. 207-208)

Admite-se, desta maneira, que tal “passagem criadora” se institui a partir da disputa e negociação de sentidos e critérios de valorização postos em jogo pelos sujeitos e grupos sociais que a performam. Tal pressuposto incita atentar sobre a importância, responsabilidade ética e necessidade de representatividade daqueles sujeitos sociais a operarem a musealização; aqueles que atuam na conciliação de interseções culturais dos sentidos e critérios a orientar os processos valorativos da musealização, impulsionados por regimes próprios de valores.

Em vista disso, compreende-se ser fundamental descolonizar o pensamento e, conforme sugere Brulon (2020, p. 5), operar

revisão das gramáticas museais, propiciando que patrimônios e museus possam ser disputados por um maior número de atores, materializando os sujeitos subalternizados no bojo de um fluxo cultural intenso que leve à composição de novos regimes de valor; a partir da denúncia dos regimes de colonialidade imperantes. (BRULON, 2020, p.5)

Cury (1999) ajuda a evidenciar e esclarecer como se dá o processo de valoração da musealização, indicando quatro momentos que podem ser realizados pelas instituições de modo mais, menos ou nada participativo. A infiltração das representatividades dos públicos em tais momentos é o que confluirá e instrumentalizará oportunidades modulares de participação em níveis mais intensos e estruturantes nos processos, como na direção da autogestão, participação plena, autorrepresentação, do empoderamento e controle cidadão, ou níveis participativos que mantenham ou reforcem hierarquias, como fornecimento de informações e consultas. Tal como assinalado por Pateman (1992 apud QUEROL, 2016, p. 92), as maiores transformações se dão conforme os níveis mais elevados de partilha de poderes, responsabilidades, decisões, ações e liberdades efetivas.

O primeiro momento descrito por Cury (1999, p. 53) consiste na própria seleção do objeto para integrar uma coleção, ou seja, “musealizar significa a ação consciente de preservação, a consciência de que certos aspectos do mundo devem ser mantidos pelos seus valores”. Assim, a caracterização deste primeiro momento aponta para o reconhecimento de que a musealidade de determinados objetos, num determinado tempo, obedece a critérios específicos. Antes de prosseguir, entretanto, vale debruçar sobre o conceito fundamental que é a musealidade e sua relação com a produção de narrativas e representações.

Segundo Cury (2020, p. 133), musealização, museália e musealidade são termos em profunda imbricação, e a tríade, na sua unidade, concilia a disputa do objeto de estudo da Museologia. Museália refere-se a “(...) objetos de museus (e não objetos no museu) ou objetos museológicos”. Musealidade é qualidade ou valor dos museália. Musealização é o que une e dá sentido aos dois conceitos anteriores. A musealidade, portanto, não é cristalizada sobre os objetos, sendo socialmente atribuída, logo, também negociada, disputada e transformada. Como tal, esta atribuição pode ocorrer por critérios determinados por especialistas técnico-científicos e/ou por grupos culturais através da participação em processos de musealização (CURY, 2020, p. 134).

Ainda conforme esclarece Cury (2020, p. 136), a musealidade é uma construção social, mantida e atualizada graças à musealização, a qual atribui aos museália a musealidade e sua perspectiva comunicacional. Nas palavras da autora:

[...] é a musealidade (qualidade e valores) que movimenta a musealização. Em síntese, se a musealidade é o valor ou qualidade daquilo que é musealizado, é a musealização, como processo, que sustenta os valores ou qualidades no presente. Dito de outra forma: “A musealidade não é mais apenas o objeto de estudo das propriedades/qualidades dos objetos, mas um fator de construção, valorização e transmissão dessas mesmas propriedades/qualidades” (VAZ, 2017: 44), mas de outras também e igualmente, fazendo com que a musealidade seja ora excluída – porque retira/omite atributos, ora

cumulativa, por reter muitas e diferentes atribuições de diferentes orientações de múltiplos contextos e fragmentações sociais, indo além dos “experts”. Com isso, temos que colocar em discussão o pós-colonialismo, a descolonização e as conquistas civis em torno do direito à memória e à participação na musealização” (CURY, 2020, p. 136).

As contribuições de Cury mostram que a participação na musealização, em níveis mais elevados e profundos, pode ser vista a partir do controle relativo sobre a musealidade e do “direito [à voz na] musealização”. Isto porque, como ato de atribuição de valor, a musealidade não é impressa sobre as coisas, mas qualifica as relações que os grupos desenvolvem com essas e as hierarquizam como prioritárias ou não à valorização e, logo, à musealização e a produção de uma ou mais representações e narrativas.

Os momentos de valoração que movimentam a musealização descritos por Cury (1999) avançam em direção à inserção dos objetos em um contexto museológico: “nesse segundo momento, musealização é um processo que se inicia na valorização seletiva, mas continua no conjunto de ações que visa à transformação do objeto em documento e sua comunicação” (CURY, 1999, p. 53). Tal passagem, ao ser conduzida sob horizonte da participação, pode revelar possibilidades de caminhos inimagináveis aos saberes exclusivamente técnicos e/ou científicos, incrementando e/ou alterando representações e narrativas a partir de pontos de vista que vestem lentes diferenciadas. Quando a participação dos públicos se dá a partir de consultas ou fornecimento de informações, contribuem às instituições e podem gerar sentimentos positivos, afetivos e de pertencimento junto aos públicos. Quando a participação avança em direção a níveis mais profundos ou elevados, pode criar categorias novas de produção, organização, circulação e recepção de conhecimentos e saberes, promovendo inovações e trocas culturais.

O terceiro momento citado por Cury (1999) seria a seleção de objetos para compor uma exposição, num esforço de materializar sentidos e significados circunscritos num regime de valor supostamente compartilhado com os públicos, por meio de objetos. Nas palavras da autora (1999, p. 54): “é a materialização de uma poesia, é dar forma a um conceito através de objetos, é selecionar um objeto que sustente, em sua materialidade, uma idéia”. Conforme já anteriormente assinalado, é por meio da exposição que parte significativa dos museus se revela como enunciado discursivo.

Quando tal momento é desenvolvido junto a sujeitos e grupos sociais que interagem e interseccionam diferentes representatividades e sistemas de valor, inovações despontam dessa experiência, transformando e (res)significando vivências democráticas. As chamadas curadorias compartilhadas talvez sejam os mais notórios exemplos disso, constituindo-se como exercícios complexos, por vezes marcados por acentuadas disputas e necessárias mediações capazes de promover transformações profundas e estruturantes.

O quarto e último momento estaria então relacionado com o estabelecimento de uma dinâmica mais direta com o público, a chamada comunicação museológica. Considerando, assim, que a musealização transborda os museus, tendo início e fim nas trocas protagonizadas pela sociedade que reconfiguram universos simbólicos, é possível pensar que este momento representa não o fim dessa construção social, mas a proposição para que novos olhares, corações, mentes e identidades pulsantes vivenciem encontros e sintam-se estimulados a fazer parte de dinâmicas que se renovam. Que estes sejam capazes de ressignifi-

car o patrimônio e, sobretudo, transformar a realidade, dando novos contornos, atualizando e recontextualizando, à luz da pluralidade de diferentes regimes de valor, o ciclo da musealização.

A compreensão e a necessária sinergia dos momentos de valorização das coisas-objeto, tal como propostas por Cury (1999), permitem entender que a musealização não é uma ação técnica supraobjetiva ou desinteressada sobre coisas, mas um ato simbólico, político e poético sobre aquilo que os grupos partilham como revelador de suas identidades, interações e interfaces com o mundo e a cultura, dando origem a narrativas sobre tal. Nesta perspectiva, a participação de diferentes sujeitos e grupos sociais não somente parece ser positiva e alavancar autoestimas, como também postura ética no âmbito da musealização. Além disso, concorre para a atualização da musealidade, qualidade a partir da qual são construídas narrativas sobre o patrimônio e, logo, potencializa múltiplas conexões entre as culturas.

Frente ao exposto e do ponto de vista dos debates atuais, entendemos que alguns princípios concorrem à consecução de processos participativos voltados, se não à emancipação e autogestão, ao menos à colaboração e inclusão dos públicos na construção ativa de narrativas e representações museais mais diversas e plurais. Entre esses, é possível citar: políticas e ações efetivas em favor da diversidade e convivência culturais; escuta sensível e postura proativa de diálogo com públicos diversos; sistematização de pesquisas e avaliações sobre processos, efeitos e afetos junto aos públicos, podendo afluir em processos criativos; pesquisas consubstanciadas a partir de distintos pontos de vista e vivências culturais; autoridade compartilhada em processos enunciativos de grande repercussão frente à imagem institucional; processos autorrepresentativos e valorização de distintas representatividades, podendo fortalecer autoestimas; responsabilidade e poder de voz compartilhados para o estabelecimento de agendas, prioridades e tomadas de decisão; ampliação de políticas de acesso e especialmente de expressão das culturas; formação e contratação de recursos humanos que corporifiquem representatividades diversas; dinâmicas de musealização performadas conforme contextos culturais particulares; etc.

Entre os métodos que podem contribuir para viabilizar a construção copartícipe das performances de musealização, é possível elencar: observação, pesquisa-ação e pesquisa participante; dinâmicas de grupo, tais como rodas de discussão, grupo focal, lembrança estimulada; promoção de eventos com vista à discussão, criação, avaliação e/ou capacitação, tais como seminários, oficinas e vivências; produção de registros e processos por meio de linguagens artísticas, documentárias e de compartilhamento de experiências, etc. Na realidade, mais importante que o método, em si, é a forma como as mediações, os cruzamentos e as redes de conexões e afetos são cerzidas e nutridas.

Considerações finais

Forjados institucionalmente há cerca de três séculos, os museus foram historicamente movidos e operacionalizados a partir da polarização hierárquica entre um suposto papel e lugar da instituição e outro do público. Neste enquadramento, configuraram-se a partir de um olhar e *modus operandi* que instauram um conjunto de ações técnicas, na prática muitas vezes estanques, que reifica a separação entre cultura e sociedade, patrimônio e seus usuários; que despolitiza e esvazia simbólica e poeticamente o que hoje reconhecemos como ato de musealizar.

Atravessados por transformações diversas ao longo de sua história, com especial ênfase na última metade de século, os museus vêm se reimaginando e reposicionando a partir da relação que estabelecem com a sociedade e os públicos – efetivos, potenciais, qualificados pela condição de ausências ou impedimentos, utilizadores, usuários, utentes, beneficiários, clientes, consumidores, espectadores, audiência, de vizinhança, *habitués*, comunidade, visitantes, etc. Se antes os públicos, na condição de massa ou público geral – aqueles que não corporificavam as qualidades distintivas para acesso pleno às coleções –, representavam ameaça quase selvagem às instituições, na atualidade, é sua presença, protagonismo e infiltração por entre as dinâmicas de tomada de deliberações, criação e avaliação no âmbito da musealização, que amplificam a dimensão pública dos museus e seu papel transformador na sociedade.

Lançar-se à participação, seja como conceito teórico, princípio político e social, exercício prático-metodológico ou modelo de gestão institucional, exige responsabilidade ética, respeito aos princípios de inclusão e diversidade cultural e compromisso com a democracia cultural. Como pontua Querol (2016, p. 84)

após mais de cinco décadas de caminhada intensa, vivemos hoje numa fase de desassossego participativo em que o termo raramente passa de uma expectativa, de uma promessa, ou de uma prática pontual que dificilmente se prolonga no espaço e no tempo, mantendo a navegação sob níveis democráticos de baixa intensidade (Santos 2011). Com efeito, o termo foi-se esvaziando: ouvimos falar em participação por tudo e por nada e são poucas as vezes em que a ação que acompanha o discurso resulta verdadeiramente efetiva, verdadeiramente plural, verdadeiramente capaz de responder à diversidade de mundos que formam as sociedades atuais.

O horizonte da participação, em especial em disposições, níveis, qualidades e dimensões elevados, exige itinerários construídos por olhares, mentes e corpos descolonizados ou que se proponham a tal; que sejam capazes de flexibilizar ações e relações, reconhecer e validar valores diversos; e que valorizem sujeitos em sua existência individual, comunitária e societária. Caminhos coletivos podem ser complexos, mas certamente constituem grande potencial de aprendizado, inovação e empoderamento.

Referências

AIDAR, Gabriela. Museus e inclusão social. *Ciências & Letras*, Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense de Educação, *Ciências e Letras*, n. 31, p. 53-62, 2002

ALDEROQUI, Silvia. El museo de los visitantes. *Museologia e Interdisciplinaridade*. N. 7, 2015.

BROWN, Alan; NOVAK-LEONARD, Jennifer; GILBRIDE, Schelly. *Getting In On the Act: how arts groups are creating opportunities for active participation*. São Francisco: The James Irvine Foundation / Wolfbrown, 2011

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista*, 28, p.1-30. 2020.

BRULON, Bruno. Museus, patrimônios e experiência criadora: ensaios sobre as

bases da Museologia Experimental. In: MAGALHÃES, Fernando; COSTA, Luciana Ferreira da; Hernández, Francisca Hernández; CURCINO, Alan (ORG.). *Museologia e Patrimônio*. Vol. 1. Leira: Instituto Politécnico de Leira, 2019. pp.199-231.

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. *Revista Museologia e Patrimônio*. v. 11, n. 1, 2018.

CHAGAS, M. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 13, Lisboa, ULHT, 1999.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CUENCA AMIGO, Macarena; ZABALA INCHAURRAGA, Zalóa. Reflexiones sobre la participación como co-creación en el museo. *Heritage & Museography*, n. 19, 2018.

CURY, Marília Xavier. A pesquisa acadêmica de recepção de público em museus no Brasil: estudo preliminar. *Anais do XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Ciência da Informação*. João Pessoa, PB: Ancib e UFPB, 2015. v. GT 9. p. 1-20.

CURY, Marília. Museologia, Comunicação Museológica e Narrativa Indígena: a Experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre. *Museologia e Interdisciplinaridade* v. 1, n. 1, 2012.

CURY, Marília. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.

CURY, Marília. Metamuseologia – reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia e Interdisciplinaridade*. V. 9, n. 17, 2020. p. 129-146.

CURY, Marília. Museu, filho de Orfeu. In: ENCONTRO REGIONAL DO ICOFOM LAM: Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe. Coro, 8., Venezuela, 1999. *Anais do VIII Encontro Regional do ICOFOM LAM*, Venezuela, 1999.

CURY, Marília. O protagonismo indígena e Museu: abordagens e metodologias. *Museologia e Interdisciplinaridade*. V. 10, n. 19, 2021. p. 14-21.

DECARLI, Georgina. *Un museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de sua patrimonio*. Costa Rica: EUNA, 2008.

DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual. *Revista Poésis*, v. 11, 2008.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning. *International Journal of Heritage Studies*, v. 6, n. 1, 2000.

KOPTCKE, Luciana Sepulveda. Público, o X da questão?: a construção de uma

agenda de pesquisa sobre os estudos de público no Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade*. Vol. 1, no 1, jan/jul de 2012.

LIMA, Glauber. Museus, Desenvolvimento e Emancipação: O Paradoxo do Discurso Emancipatório e Desenvolvimentista na (Nova) Museologia. *Museologia e Patrimônio*. V. 7, n.2, 2014

MAIRESSE, François. La notion de public. *ICOFOM Study Series*. ISS 35, 2005.

MORAES, Julia. Entretecendo conceitos, mirando o horizonte da participação: musealização, comunicação e públicos. *Museologia e Interdisciplinaridade*, 9 (Especial), 144-160.

MORAES, Julia. Museus e Público(s): a centralidade da relação público(s)–museu nos debates contemporâneos da Museologia. *Anais do XX Encontro Nacional de Pesquisa em Pós-graduação em Ciência da Informação*, SC: ANCIB e UFSC, 2019, v. GT-9.

MOREIRA, Fernando João de Matos. Uma reflexão sobre o conceito de público nos museus locais. *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, n. 3, IBRAM, Rio de Janeiro, 2007, p.101-108.

OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cassia. Introdução. In: OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cassia (Org.). *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019.

QUEROL, Lorena Sancho. PARTeCIPAR: ensaio formal sobre o conceito, as práticas e os desafios de participação cultural em museus. *Etnicex: revista de estudos etnográficos*, n. 8, p. 83-100, 2016.

SAMPAIO, Alice Barboza; MENDONÇA, Elizabete de Castro. Democracia cultural, museu e patrimônio: relações para a garantia dos direitos culturais. *E-cadernos CES*, n. 30, 2018.

SIMON, Nina. *The participatory museum*. Santa Cruz: Museum 2.0. 2010.

VARINE, Hugues. A respeito da Mesa-Redonda de Santiago. In: ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org). *A memória do pensamento museológico contemporâneo - documentos e depoimentos*. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.