

# ESTAMOS REINVENTANDO O MUSEU-ESPETÁCULO?

## ARE WE REINVENTING THE MUSEUM-SPECTACLE?

Charles Narloch<sup>1</sup>

Teresa Cristina Scheiner<sup>2</sup>

**Resumo:** Este ensaio propõe reflexões atualizadas sobre os entendimentos de “espetáculo”, “espetacularização” e “museu-espetáculo”, ao considerar especificidades sociais, políticas e culturais das primeiras décadas deste século. Buscando responder à indagação proposta no título, parte-se de um exercício analítico de proximidades e distanciamentos entre uma escola de samba e dois museus, em caso ocorrido entre 2019 e 2021. Ainda sobre esse caso, reflete-se sobre iniciativas de reparação simbólica nos museus, e sua aproximação com o espetáculo e a espetacularização. Apresentam-se antecedentes históricos sobre o entendimento comum de museu-espetáculo e seu tênue equilíbrio entre o espetáculo crítico/reflexivo e a espetacularização superficial. Argumenta-se sobre o espetáculo como ancestral comum a todos os museus, e sobre a necessidade de apreensão crítica do tema. Ao reiterar as aproximações entre os fenômenos museal e teatral, reflete-se sobre as possibilidades do espetáculo libertador e emancipador nos museus.

**Palavras-chave:** Museu-espetáculo. Espetacularização em museus. Exposições em museus. Comunicação em museus.

**Abstract:** *This essay aims to provide updated insights about the understandings of “spectacle”, “spectacularization” and “Museum-spectacle”, when considering social, political and cultural specificities of the first decades of this century. In an effort to respond to the title's query, the*

<sup>1</sup> Resumo do currículo: Doutor em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Museólogo (COREM 2R N 1386-II), atua como tecnologista sênior na Coordenação de Museologia do MAST e como docente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS - UNIRIO/MAST), no Rio de Janeiro (RJ). E-mail: [charlesnarloch@mast.br](mailto:charlesnarloch@mast.br). *Brief resume: Holds a PhD in Museology and Heritage from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO) and the Museum of Astronomy and Related Sciences (MAST). A professional museologist (COREM 2R N. 1386-II), he works as a senior technologist in the Museology Coordination at MAST and as a faculty member of the Postgraduate Program in Museology and Heritage (PPG-PMUS – UNIRIO/MAST) in Rio de Janeiro.*

<sup>2</sup> Resumo do currículo: Professor Titular, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre (1998) e Doutora (2004) em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - ECO/UFRJ. Licenciada e Bacharel em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, 1977-78); Bacharel em Museologia pelo Museu Histórico Nacional (1970), com Habilitação para Museus de Ciências. Cursou Mestrado em Ciência Política no IUPERJ (1985-86). Coordenadora do PPG-PMUS, UNIRIO-MAST (2006-2017) e Coordenadora do Doutorado em Museologia e Patrimônio (idem, 2011-2023). Atua no PPG-PMUS pelo PROPAP. E-mail: [tacnet.cultural@uol.com.br](mailto:tacnet.cultural@uol.com.br). *Brief resume: Full Professor at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO). Holds a Master's degree (1998) and a PhD (2004) in Communication from the Federal University of Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Holds a teaching degree and a Bachelor's degree in Geography from the State University of Rio de Janeiro (UERJ) (1977–1978), and a Bachelor's degree in Museology from the National Historical Museum (1970), with a specialization in Science Museums. Completed Master's in Political Science at IUPERJ (1985–1986). Served as Coordinator of the PPG-PMUS UNIRIO/MAST (2006-2017) and as Coordinator of the PhD Program of the PPG-PMUS (2011–2023).*

*content initiates with an analytical exercise about similarities and differences between a samba school and two museums, in a real event that has taken place between 2019 and 2021. Concerning this case, it reflects about symbolic reparation initiatives in museums, and their approximation with spectacle and spectacularization. It details the historical antecedents about the common understanding of museum-spectacle and the delicate balance between critical/reflective spectacle and superficial spectacularization. It highlights that spectacle is a common ancestor of all museums, and comments on the need for critical understanding of the subject. By reiterating the similarities between museum and theatrical phenomena, the article reflects on the possibilities of museums as loci for liberating and emancipating spectacle.*

**Keywords:** Museum-spectacle. Spectacularization in museums. Museum exhibitions. Communication in museums.

## 1. INTRODUÇÃO

[...] a criatividade é por essência revolucionária. A função do espetáculo ideológico, artístico, cultural, consiste em transformar os lobos da espontaneidade em pastores do saber e da beleza. As antologias literárias estão repletas de textos de agitação, os museus de apelos insurrecionais. A história os conserva tão bem no curso de sua perpetuação que nos esquecemos devê-los ou ouvi-los.

Raoul Vaneigem, 1967  
(Vaneigem, 1967, p. 24, tradução nossa).

Podem os museus e as escolas de samba apresentar proximidades quando analisados sob a perspectiva do espetáculo e da espacialização? Estarão ambos restritos e condenados aos impactos e contradições da cultura de massas, da mercantilização e da turistificação, sempre que recorrerem ao espetáculo como estratégia de comunicação?

Ao refletir sobre o museu-espetáculo neste século<sup>3</sup>, este ensaio parte da descrição de um caso ocorrido em 2019, no Rio de Janeiro. Naquele ano, o enredo da Mangueira, escola de samba campeã do carnaval carioca, influenciou ações de dois museus tradicionais e se somou aos entendimentos de que, no tocante às representações sociais nos museus, ainda há muito a repensar. Sob as perspectivas deste estudo, entende-se que tanto a narrativa da escola de samba quanto as iniciativas desses dois museus podem ser analisadas sob as potencialidades e controvérsias do espetáculo. Talvez surpreendentemente para alguns, são atos que parecem superar o que comumente se entende por “museu-espetáculo”.

<sup>3</sup> As questões e análises propostas neste ensaio foram apresentadas pelo primeiro autor em sua tese de doutorado em Museologia e Patrimônio, defendida em 2021 na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sob orientação da segunda autora (Narloch, 2021).

O que teria mudado desde que as maiores críticas à “sociedade do espetáculo”, de Guy Debord (2017), se tornaram conhecidas no final da década de 1960? Por um lado, permanecem atuais as críticas à espetacularização nos museus. Por outro, percebe-se que o fenômeno museu-espétáculo não se restringe mais à arquitetura monumental dos museus ou às grandes exposições que fazem uso de recursos ditos “inovadores”, concebidos para a maximização dos sentidos e emoções (Mairesse, 2002). Apesar disso, esse “museu mídia” pautado pelo *branding* ainda existe. E quando se manifesta em detrimento de seu papel de articulação social, é frequentemente questionado por seus discursos e ações.

Especialmente nas últimas décadas, não apenas os museus tradicionais fizeram uso do espetáculo associado às expectativas de atratividade e de representação social, mas também os ecomuseus e museus comunitários. A Nova Museologia, notadamente a partir da década de 1980, se notabilizou por seus métodos participativos e comunitários. Mas foi também nessa década que se popularizaram as tentativas de tornar a comunicação mais eficaz, participativa e atrativa em todos os museus, nem sempre com impactos positivos.

Os museus tradicionais, por sua vez, têm ampliado suas iniciativas voltadas à democratização. Entretanto, o fazem mais por atividades efêmeras do que por ações efetivas e estruturantes. Diante da diversidade e abrangência dos atuais meios de comunicação pela internet, todos os museus, assim como os demais atores de mediação e socialização, precisaram (mais uma vez) se reinventar para sobreviver. Se a visibilidade, hoje, parece fundir o “existir digitalmente” com o “resistir materialmente”, sugere-se que o espetáculo ainda se apresenta como lugar comum para todos os museus. Aqui entra, então, a pergunta motivadora deste ensaio: estamos reinventando o museu-espétáculo?

## 2. OS MUSEUS E A SAPUCAÍ, NO “AVESSO DO MESMO LUGAR”

Nos primeiros meses de 2019, quando se antevia um retrocesso nas políticas públicas do Brasil, algumas manifestações culturais no Rio de Janeiro surpreenderam ao reafirmar a possibilidade de emancipação do espetáculo como dispositivo crítico e de revolução simbólica<sup>4</sup>. Tal fenômeno não é novidade nas expressões culturais brasileiras<sup>5</sup>, mas trata-se de um exemplo que pode ilustrar o que hoje ocorre em alguns museus.

Naquele momento, as incertezas políticas se somavam às mazelas sociais no Brasil. Um sentimento de desesperança atingiu seu ápice em março de 2018, com o brutal assassinato da vereadora Marielle Franco (1979-2018) e de seu motorista, Anderson Pedro Gomes (1978-2018).

Como se sabe, das desesperanças podem emergir utopias, alavancadas pelos signos culturais. Em março de 2019, a escola de samba Estação Primeira de Mangueira foi campeã do Carnaval do Rio. Com o enredo intitulado “História para ninar gente grande” e um samba que entraria para a história<sup>6</sup>, a Mangueira fez de seu espetáculo a voz dos ignorados e invisibilizados pela tradição e pela herança colonial dos museus. Os versos do samba não deixam dúvida sobre seu teor político e reflexivo:

Brasil, meu dengo a Mangueira chegou  
Com versos que o livro apagou  
Desde 1500 tem mais invasão  
do que descobrimento  
Tem sangue retinto pisado  
Atrás do herói emoldurado  
Mulheres, tamoios, mulatos  
Eu quero um país que não está no retrato.

Danilo Firmino / Deivid Domênico / Luiz Carlos Máximo /  
Silvio Moreira Filho (Mamá) / Manu da Cuíca / Márcio Bola /  
Ronie Oliveira / Tomaz Miranda<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Faz-se uso dos sentidos de “dispositivo crítico” e “emancipação” propostos por Jacques Rancière em *O espectador emancipado*. A emancipação do “espectador” se estabelece quando ocorre “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (Rancière, 2017, p. 23).

<sup>5</sup> Durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985), artistas de diversas linguagens artísticas, por meio de suas criações, expressaram críticas ao regime autoritário, como manifestos poéticos de resistência. Em resposta, enfrentaram boicotes, censura, perseguições, tortura e exílio. Uma lista com algumas criações dessa época pode ser acessada [aqui](#).

<sup>6</sup> O clipe oficial do samba-enredo da escola de samba Estação Primeira da Mangueira, de 2019, pode ser acessado [aqui](#).

<sup>7</sup> Trecho do samba-enredo *História para ninar gente grande*, da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, campeã do Carnaval do Rio de Janeiro, em 2019. Para saber mais sobre a composição e o enredo da escola, acesse [aqui](#).

O espetáculo da Mangueira, liderado naquele ano pelo carnavalesco Leandro Vieira, foi destaque na imprensa brasileira e mundial, e associado ao momento de polarização política no Brasil. Para encerrar seu desfile, a escola levou para a passarela uma grande bandeira brasileira, recriada nas cores tradicionais da agremiação – verde e rosa – e demarcada com a frase “Índios, Negros e Pobres”, substituindo o lema oficial (Figura 1).

O recado da Mangueira repercutiu nos museus, onde especialmente nas últimas décadas se discutem estratégias de descolonização (Varine, 2005, Bralon Soares, 2012, Bralon, 2020, Bergeron; Rivet, 2021, Vergès, 2023)<sup>8</sup>. Ainda em 2019, anunciou-se uma campanha de financiamento coletivo para o projeto *Tem Mangueira no Museu*, uma exposição que levaria o enredo da Mangueira para o Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio. A exposição pretendia “[...] ir além do embate entre duas visões diferentes da história”, ao aproximar peças do desfile e objetos do acervo do museu (Santos, 2019). A arrecadação, no entanto, não atingiu o valor necessário para a execução do projeto<sup>9</sup>.

Figura 1 - “Bandeira brasileira” no desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, no Carnaval 2019.



Criação: Leandro Vieira. Foto: Alexandre Brum/ Agência Enquadrar, 2019.  
Disponível em: <https://mam.rio/programacao/bandeira-brasileira/>.

Dois anos mais tarde, em 2021, com a reabertura gradual dos museus, após o impacto inicial da pandemia de Covid-19, a bandeira brasileira em verde e rosa foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), a convite da instituição (Figura 2). Oficinas ministradas por integrantes da escola de samba também foram oferecidas no Museu. A iniciativa

<sup>8</sup> Entre 2020 e 2022, o Comitê para Museologia do Conselho Internacional de Museus (ICOFOM/ICOM) publicou a série *Descolonizando a Museologia*. Os três volumes são de acesso aberto, e podem ser baixados [aqui](#).

<sup>9</sup> Saiba mais sobre a proposta [aqui](#), na página eletrônica da plataforma Catarse.

foi pensada como uma ocupação autorizada na exposição *A Dança na Minha Experiência*, sobre o artista Hélio Oiticica (1937-1980). Trata-se de uma tentativa de reparação de um erro histórico, cometido pela instituição no passado, com Oiticica, a Mangueira e seus integrantes (Capobianco, 2021).

Em 1965, durante a ditadura, por ocasião da abertura da exposição *Opinião 65* no MAM Rio, Oiticica havia convidado integrantes da Mangueira para participar da apresentação de seus *Parangolés* (Couto, 2012, Strecker, s/d). Contrariando o artista, a direção do Museu não permitiu a entrada dos integrantes da Escola. Oiticica optou por se retirar, para intervir com eles no espaço externo<sup>10</sup>. Coincidemente, esse episódio pode ilustrar a crítica da Mangueira à escrita da história, e suas tentativas de reparação nos museus.

Figura 2 - Bandeira brasileira da Mangueira, de Leandro Vieira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2021.

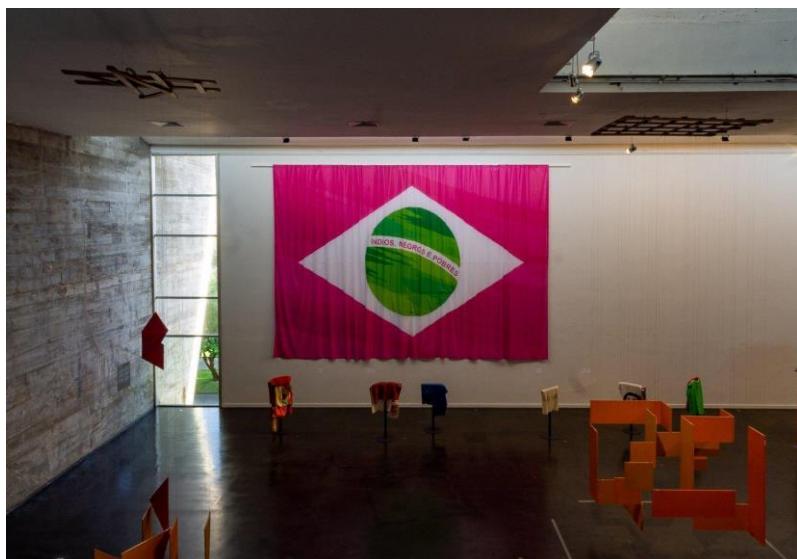


Foto: Fabio Souza / MAM, 2021.  
Disponível em: <https://mam.rio/programacao/bandeira-brasileira/>

Ocorre que, mesmo sob a perspectiva da reparação, qualquer museu pode renovar seus equívocos ao converter a potência do espetáculo crítico e reflexivo em espetacularização superficial. Esse não parece ser o caso do MHN e do MAM Rio, mas cabe refletir. Inicialmente, é preciso louvar as iniciativas, porque permitem aproximar dois museus tradicionais a demandas sociais e expressões comunitárias. Mas terá sido suficiente a iniciativa do MAM Rio para reparar o erro histórico com Hélio Oiticica e com a Mangueira? Até que ponto a iniciativa do MAM Rio,

<sup>10</sup> Sugere-se também a leitura de *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*, de Paulo Roberto de Oliveira Reis (Reis, 2006).

somada à proposta de exposição no MHN, consideraram o protagonismo da comunidade da Mangueira em sua concepção e produção? Essas questões, por vezes dolorosas, ilustram a complexidade do problema<sup>11</sup>.

A reparação de um erro é algo complexo nos museus, porque precisa ocorrer para além do espetáculo expositivo. Deve envolver entendimentos profundos, pontuados na missão institucional do museu e, por consequência, refletir em seu acervo, suas pesquisas, seus documentos preservados e suas ações. Não se está aqui propondo um julgamento das ações dos museus. Mas pode-se refletir sobre os limites entre o espetáculo reflexivo e a espetacularização comunitária, quando a participação da comunidade ocorre de forma efêmera, sem seu envolvimento no processo criativo ou curatorial. O equilíbrio dessa equação é tênue, e envolve questões deontológicas da museologia.

O risco de se cometer equívocos de espetacularização na concepção de uma perspectiva crítica, porém, não deve desestimular os museus na busca pela reflexão e por eventuais reparações históricas. É notório que alguns museus brasileiros têm demonstrado essa preocupação, com êxito em diversas iniciativas, como as que ocorrem em processos de musealização participativa, nas curadorias compartilhadas ou nas consultorias que permitem ultrapassar as fronteiras disciplinares, ou seja, sob perspectiva transdisciplinar (Narloch, 2021). Esses casos de êxito ocorrem, principalmente, quando o espetáculo é acionado em seu caráter libertador (Freire, 1987) e emancipador (Rancière, 2017).

Ao que parece, as iniciativas do MHN e do MAM Rio foram pautadas pelas possibilidades do espetáculo reinventado, e não por ações que as caracterizem como espetacularização. De forma análoga, o enredo da Mangueira parece ter encontrado o equilíbrio na intensidade do espetáculo crítico, sem cair nas armadilhas da representação social espetacularizada. Faz-se uso, aqui, de uma proposta de distinção entre os entendimentos de espetáculo, espetacularização (nos museus) e museu-espétáculo.

<sup>11</sup> O teor crítico do samba-enredo da Mangueira, de 2019, e seu potencial simbólico, ainda reverberam. Em 2024, a letra foi utilizada como texto motivador para a prova de redação do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM).

### 3. TRÊS FENÔMENOS ESPETACULARES

Narloch (2021) sugere que, passadas décadas da divulgação das maiores críticas à espetacularização da sociedade (Debord, 2017), algumas atualizações são possíveis quando aplicadas aos museus. Considerando a natureza dos museus, propõe-se uma diferenciação crítica entre espetáculo e espetacularização.

Tal distinção seria possível por duas razões. A primeira, porque a necessária e oportuna crítica ao espetáculo acabou por generalizar todas as formas de expressão e representação (Rancière, 2020), não apenas nos museus, mas em todos os atos criativos que se propõem à apresentação e à representação. A segunda, porque as mudanças tecnológicas ocorridas nas últimas décadas impactaram os meios de criação e de comunicação, de representação social, de formação do conhecimento e de fruição nos museus.

A internet e as redes sociais subverteram o “controle institucional” da comunicação, até então dominada pelas mídias tradicionais. Nesse processo de partilha do protagonismo espetacular, mais atores criam conteúdos e novos personagens surgem e desaparecem, todos os dias. Essa nova realidade impacta as perspectivas de socialização dos museus.

Atualmente, todos os museus – tradicionais, comunitários, ecomuseus, virtuais – se inserem nessa nova lógica comunicacional, que cada vez mais depende de uma “existência digital” nas redes sociais. Ao assumir sua personalidade digital, de produção de conteúdo para as redes, parte das ações dos museus é concebida para tornar-se atrativa nesse meio. Portanto, como os demais atores sociais digitais na atualidade, os museus são novamente alçados à condição de “agentes do espetáculo”.

Um sinal desse momento é a informação das quantidades de *likes* e de interações digitais, hoje comum nos relatórios de atividades dos museus, e que se soma aos registros de visitantes presenciais, por vezes demonstrando uma correlação. Ou seja, a socialização presencial tem sido influenciada pelos chamados às comunidades nas redes sociais digitais.

Essa relação como dispositivo midiático, ontogeneticamente<sup>12</sup> espetacular nos museus, carrega seus problemas. Nos países em desenvolvimento, raramente a internet é oferecida para acesso gratuito. Assim, o que se estabelece como meio de conhecimento e socialização, renova

<sup>12</sup> A perspectiva ontogenética, emprestada das ciências biológicas, leva em conta o processo de desenvolvimento de um organismo vivo, da fecundação à morte. A aproximação metafórica considera o museu orgânico em suas relações, dependente de suas interações com a natureza humana, o tempo e o espaço. Ou seja, defende-se aqui que o espetáculo, não apenas em sua expressão maximizada ou equivocada, é um caráter inerente aos museus, desde sua concepção até uma eventual dissolução.

seu caráter de exclusão social. Apesar disso, entender qualquer espetáculo como causa inequívoca da espetacularização, atualmente, é incorrer em um erro, porque tal percepção não leva em conta as características de cada ação espetacular.

## 4. ESPETÁCULO NO MUSEU

Etimologicamente, as palavras espetáculo, espetacular e espetacularização derivam do mesmo sentido. Não existe vinculação a um caráter indesejável, já que todos se associam à capacidade humana de perceber, sentir ou observar atentamente, o que resulta em sentimentos ou interpretações. “No latim, *spectaculum* significa vista, cena ou mostra, e deriva de *spectare*, que se refere a olhar ou observar atentamente” (Narloch, 2021, p. 244).

Assim, o espetáculo museal pode ser entendido como tudo que se apresenta em cena e à mostra nos museus. Se assim pode ser considerado, o espetáculo é inerente a todos os museus, e pode se manifestar sob múltiplas formas. Não há museu sem espetáculo, independentemente de sua forma e de seus impactos.

O espetáculo se faz presente não só na origem dos museus modernos, mas desde a manifestação ontológica e humana do hábito de coletar, categorizar, preservar e comunicar. Como ancestral comum aos teatros e museus, não se restringe às exposições e abrange todas as modalidades de diálogo e de representação social. Ele se relaciona às concepções e percepções do que se pretende mediar junto à sociedade, sobre realidades, poéticas e memórias locais, globais, sociais, políticas, culturais e naturais.

Mas entender o espetáculo como algo inerente ao museu exige cautela, porque tal perspectiva relativiza entendimentos fortemente edificados, e predominantes até então. É preciso considerar que, apesar de inerente à linguagem e ao fazer museais, o espetáculo é sempre essencialmente ambíguo, como o próprio museu. Por sua ambiguidade, o espetáculo nunca é neutro, e pode ser concebido e enunciado sob distintos cenários, formas, conteúdos, abrangências, intensidades, tempos e territórios (Narloch, 2021).

No Brasil, um dos pioneiros a refletir sobre o espetáculo nos museus foi o antropólogo Luiz de Castro Faria (1913-2004). Em 1982, em conferência no Museu Nacional, Faria abordou os potenciais e contratemplos da “exposição/espetáculo”. Ele se referiu às grandes exposições realizadas no século XIX, mas também considerou o espetáculo como possibilidade a qualquer museu. Dentre as controvérsias, refletiu sobre a afirmação de estereótipos e preconceitos. Por

essa razão, destacou que o espetáculo em museus não prescinde da produção de “[...] pesquisas relevantes academicamente nos domínios da história, da estética e da história das artes” (Faria, 1982, p. 77).

## 5. ESPETACULARIZAÇÃO NO MUSEU

A maior parte dos entendimentos atuais sobre o fenômeno de espetacularização baseia-se nas perspectivas de *A Sociedade do Espetáculo* (1967), do francês Guy Debord (1931-1994). O livro discorre sobre problemáticas decorrentes do consumo do espetáculo acrítico e alienante, que se associava às relações políticas, econômicas, comunicacionais e de poder da sociedade, na segunda metade do século XX.

Trata-se de uma obra datada, delimitada por percepções demarcadas pelas consequências da Guerra Fria, da divisão política e ideológica entre grandes eixos de poder, e pelo desenvolvimento tecnológico que alterava comportamentos e valores da sociedade, cada vez mais dependente do espetáculo. No entender de Debord (2017), a sociedade do espetáculo havia substituído o “ser” pelo “ter”, e finalmente, o “ter” pelo “parecer”.

Apesar de tratar da sociedade do século XX, muitas reflexões críticas de Debord ainda ressoam como atuais, especialmente quando aplicadas aos impactos sociais, políticos e culturais da internet e das redes sociais, em que realidades idealizadas são homogeneizadas por seus vários modos de validação social.

Se o espetáculo pode ser considerado um fenômeno inerente aos museus, isso não significa que toda manifestação espetacular seja percebida como espetacularização. Ou seja, a espetacularização nos museus se manifesta eventualmente, tanto pela intensidade e forma de apresentação, quanto pela concepção do que se socializa.

Nos museus, a espetacularização se manifesta como um processo de maximização de perspectivas, sentidos e emoções, por meio do uso dramático, exagerado e/ou superficial do espetáculo. Não raramente, ocorre em detrimento da precisão e da ética comunicacional. Suas consequências têm sido associadas a percepções fragmentárias e superficiais, e à alienação da sociedade frente ao consumo das imagens, dos códigos simbólicos e do patrimônio que o museu preserva, socializa e comunica (Narloch, 2021).

Ao analisar o fenômeno de espetacularização em exposições de museus, Serge Chaumier considera que a “[...] reconstituição imaginária da realidade torna-se mais real e

significativa do que a própria realidade, que de repente parece triste e infeliz" (Chaumier, 2005, p. 27, tradução nossa). Françoise Choay, de outro modo, entende que a espetacularização da memória e da identidade humanas, como substituta da realidade, teria a função de remediar "[...] a ausência da cultura real, conferindo ao patrimônio uma atratividade artificial, em meio a um condicionamento (mental e material) que o torna visível e desejável, próprio ao consumo (cultural)" (Choay, 2011, p. 35).

Por vezes, apontam-se as potencialidades e contratempos decorrentes da aproximação conceitual entre os parques temáticos e a espetacularização dos museus (Chaumier, 2005, 2011), ou entre as perspectivas de entretenimento e educação (Balloffet; Courvoisier & Lagier, 2014). Andreas Huyssen sugere que as comparações entre um museu e um parque temático sejam cuidadosas, para que não se reproduza a superada dicotomia entre a "alta" e a "baixa" cultura. De outra parte, o autor considera que é preciso estar aberto às possibilidades, embora não seja um "vale tudo", e se deve analisar caso a caso (Huyssen, 2004). Na prática, os movimentos que promoveram a incorporação das narrativas e da encenação dramática em exposições de museus sinalizaram a mudança do didático para o espetacular, e geraram potencialidades e limitações (Gabus, 1965, Mairesse, 2002, Drouquet, 2005, Hernández, 2007).

Consideradas as abordagens dos teóricos dos museus e da Museologia, somadas às nossas próprias observações, resumidamente entendemos que a espetacularização nos museus é detectada quando se observa uma ou mais das situações descritas a seguir:

- 1 - Preponderância de estratégias focadas na atratividade de visitantes, em prejuízo das missões institucionais do museu;
- 2 - Uso exacerbado de aparatos, soluções e ferramentas museográficas presentes em outros museus, homogeneizando suas linguagens;
- 3 - Utilização excessiva de elementos interativos, imersivos, digitais ou mecatrônicos, em sequências alheias à historicidade de seu próprio tempo e espaço;
- 4 - Narrativas que denotam um discurso exagerado, ameaçador, sensacionalista, insensato, superficial, excessivamente simplificado, dogmático ou estereotipado;
- 5 - Representação dramática e excessivamente emocional de fatos, fenômenos, objetos, conhecimentos e expressões humanas;
- 6 - Desvinculação de objetos e atividades de suas origens, ressignificados no museu por linguagens de especialidades e limites disciplinares;

7 - Desconsideração de memórias, crenças, saberes, práticas, histórias e usos associados aos bens ou territórios de influência do museu;

8 - Monumentalização da arquitetura do museu em detrimento de seu conteúdo, de seus objetivos e de suas ações;

9 - Mitificação, naturalização ou dogmatização de perspectivas hegemônicas ou discriminatórias, desencarnadas das realidades e percepções locais, regionais e universais;

10 - Favorecimento da simulação e do simulacro.

## 6. CRÍTICA E REINVENÇÃO DO MUSEU-ESPETÁCULO

Algumas características que associamos à espetacularização são entendidas por outros autores como evidências do museu-espétáculo. O fenômeno tem sido associado a estratégias que exageram em suas abordagens museográficas. Aí se incluem a dramatização por meio de soluções tecnológicas imersivas e interativas; o gigantismo das exposições *blockbuster*; as estruturas arquitetônicas monumentalizadas; a desconexão da realidade museal às demandas comunitárias; o distanciamento do discurso do museu à realidade local e regional; as concepções museais pautadas pelo *branding* e pela promoção turística; e a exaustão ou superficialidade dos conteúdos comunicados entusiasticamente, sob argumento da facilitação cognitiva e da popularização do conhecimento (Meneses, 1994, Pinheiro, 2004, Bessa; Teixeira & Vieira Filho, 2005, Abreu, 2012a, Abreu, 2012b, Bezerra, 2020, Arantes, 2020).

De modo geral, todos esses aspectos têm sido analisados criticamente, como efeitos adversos dos processos de massificação e turistificação dos museus. Por vezes são associados às perspectivas de mercado, que acabam por afastar os museus de sua missão a serviço da sociedade. Motivados por essas questões, outros autores da Museologia vêm refletindo sobre questões éticas e ontológicas do museu, que se configuram não só por suas práticas, mas por sua concepção e seu papel social (Cameron, 1971, Varine, 1992, Scheiner, 1999, Mairesse, 2002, Chaumier, 2003).

A nosso ver, mais do que um conjunto de ferramentas cenográficas e interativas, o museu-espétáculo se expressa como linguagem na mediação das expectativas e representações sociais das memórias, dos saberes, das ciências, das artes e dos devires humanos. Segundo Narloch (2021), museu-espétáculo é o fenômeno sociocultural, ambiental e político em que os museus desempenham suas funções de forma a maximizar seus processos de interação social e de integração aos territórios e tempos em que se inserem. Daí se denota que o fenômeno

museu-espetáculo não se restringe às formas de comunicação expressas nas exposições ou em sua estrutura arquitetônica. Sua abrangência se manifesta nos museus em sua concepção, na missão, nas escolhas de representação, nos enunciados e nas demais formas de interação e integração no tempo e no espaço.

Por esse entendimento, o museu-espetáculo não se apresenta como uma certificação indesejada que se aplica aos museus em determinadas circunstâncias, mas como uma manifestação integrada e de linguagem que busca maximizar a reverberação das ações museais. Parte-se do pressuposto de que embora os equívocos da espetacularização sejam em geral evidentes, nem sempre o uso da linguagem espetacular gerará consequências inadequadas nos museus. Para ser possível esse entendimento, que aparentemente soa como contraditório, é preciso apreender o espetáculo em seu sentido original, e não apenas por seus riscos, mas também por suas potencialidades, já consideradas e experimentadas nos museus.

A expressão “museu-espetáculo” não é nova. Sua primeira menção em textos acadêmicos<sup>13</sup> não surgiu neste século, nem no Brasil. Em 1955, o etnólogo Jean Gabus (1908-1992), à época curador do Museu de Etnografia de Neuchâtel (MEN), na Suíça, iniciou uma série de atividades às quais definiu como museu-espetáculo (Gabus, 1965, Gonseth; Hainard & Kaehr, 2005, Shinz, 2017, Knodel, 2018, Narloch, 2021). Curiosamente, a expressão foi utilizada por Gabus com sentido oposto àquele que se tornou posteriormente conhecido, ou seja, não se vinculava às críticas à espetacularização da sociedade, ao consumo de massas ou à mercantilização cultural, mas a perspectivas de dinamização daquele museu:

[...] o etnólogo [...] teria sugerido a noção de “Museu-Espetáculo” ao propor uma programação de apresentações de teatro, dança e de outras modalidades artísticas. Gabus [...] reconhecia a necessidade de dinamizar as atividades do museu e de fortalecer sua relação com a comunidade, por meio de ações que pudessem ser mais atraentes e próximas aos interesses da mesma. [...] Na busca por tornar o MEN um “museu dinâmico”, Gabus teria “ousado” propor o termo “Museu-Espetáculo”. Naquele ano, uma nova sala - “Black Box” - havia sido adaptada no museu, de modo a permitir que junto às exposições temporárias fossem apresentadas performances artísticas, em especial de dança e teatro. [...] Uma década mais tarde, Gabus reafirmou o sucesso de sua experiência, e considerou que toda exposição de Museu teria potencial para ser concebida e apresentada como “uma obra de arte e um espetáculo” ou de modo semelhante “a uma cena de teatro” (Narloch, 2021, p. 114-115).

<sup>13</sup> Refere-se aqui aos limites desta pesquisa, que consideraram publicações a partir do ano de criação do ICOM (1946). Tal observação se limita também às referências nacionais e internacionais disponíveis e consultadas. Como o tema é vasto, pode haver citações anteriores, que desconhecemos até o momento.

Ao criar eventos atrativos, Gabus sabia como recorrer à mídia de massa, promovendo o MEN (Knodel, 2018) com consciência crítica e abordagens reflexivas. É provável que o caráter “extremamente inovador” (Schinz, 2017) e equilibrado de suas experiências, talvez não esteja apenas na integração de um museu tradicional de etnografia às artes, mas também no estímulo à participação comunitária nas ações do museu. Sobre esse aspecto, suas propostas são muito próximas àquelas que, nas décadas de 1970 e 1980, levaram à afirmação da Nova Museologia (Mayrand, 1985).

Décadas antes da criação do Conselho Internacional de Museus (ICOM), em 1946, já se debatia sobre a necessidade de dinamização e democratização dos museus. Há relatos e experiências que manifestam essa preocupação, quando o uso do espetáculo, assim chamado ou não, foi convocado como alternativa à dinamização e democratização dos museus. Na virada do século XIX para o XX, quando atuava como curador do Museu Nacional de História Natural (*Smithsonian Institution*), em Washington, o antropólogo Franz Boas (1858-1942) publicou artigos nos quais abordou a necessidade de uma mudança nas formas de exposição de museus de história natural.

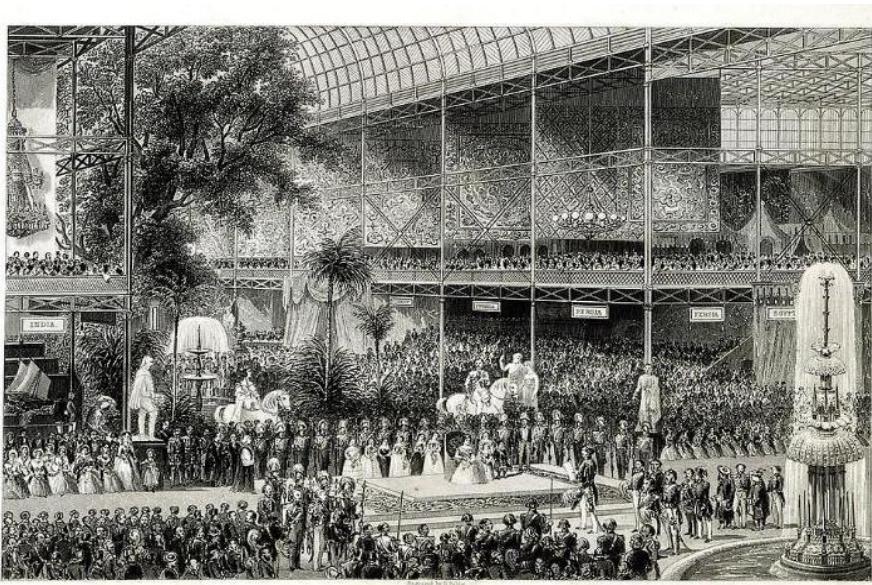
Boas considerava fundamental que, além da possibilidade de instrução e pesquisa nos museus, não se desconsiderasse o entretenimento. Isso não quer dizer que Boas não sabia dos riscos dessa perspectiva. Ele alertava que as “[...] tentativas de fazer todos os problemas parecerem infantilmente simples, pela eliminação de tudo que é obscuro, não deve ser tolerado” (Boas, 1907, p. 923, tradução nossa). O frágil limite entre o espetáculo e a espetacularização, como se vê, é conhecido de longa data nos museus.

## 7. ESPETÁCULO E ESPETACULARIZAÇÃO NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

O desejado dinamismo na atuação e apresentação dos museus foi também influenciado pelo sucesso e pelas contradições das grandes exposições universais, especialmente a partir da segunda metade do século XIX (Figura 3). Nessa época, havia influência mútua entre os museus e as grandes exposições, de modo que novas perspectivas urbanas, museográficas, e novos museus foram criados nessa relação (Faria, 1982, Narloch, 2021, Barbuy; Lima & Grola, 2023, Considera, 2023, Lopes, 2023). Concebidas como “vitrines do progresso”, as exposições atraíam as elites e as massas

trabalhadoras por meio do entretenimento espetacular, pautando-as aos entendimentos de modernidade e civilização, que se impunham pela crença no desenvolvimento científico e tecnológico, e na reafirmação da revolução industrial como promessa de melhores condições de vida para a humanidade (Neves, 1986, Pesavento, 1997).

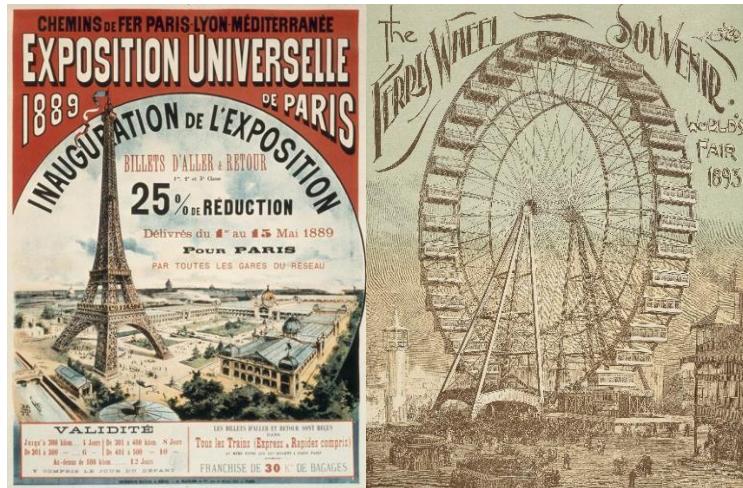
Figura 3 - Inauguração da exposição universal de Londres, com a presença da rainha Vitória, 1851.



Autor: H. Bibby, 1851. Fonte: Wellcome Library, London / [Wikimedia Commons](#).

A espetacularização das exposições universais crescia a cada edição, demarcada principalmente pela maximização das expectativas de mercado (Benjamin, 2009), pelo caráter competitivo entre as nações, e pela associação às perspectivas positivistas e colonialistas, então vigentes notadamente na Europa. Nas exposições universais surgiram grandes monumentos, hoje considerados ícones daqueles tempos e das cidades que as sediaram (Figura 4). A Torre Eiffel, em Paris, foi criada para a exposição universal de 1889; a primeira roda gigante foi construída para a exposição universal de Chicago, em 1893 (Anderson, 1992). É o caso também do Palácio Monroe, construído pelo Brasil para a exposição internacional de Saint Louis (EUA), em 1904, e posteriormente remontado no Rio de Janeiro, onde foi sede do Senado Federal até ser demolido, em 1976.

Figura 4 - A Torre Eiffel e a roda gigante, construídas para as exposições universais de Paris (França, 1889) e Saint Louis (EUA, 1893).



Fonte: Wikimedia Commons / [Musée Carnavalet](#), [New York Public Library](#).

Foi o caráter espetacular e exacerbado das exposições universais que popularizou, também, as representações estereotipadas de “colonizados”, pela ótica dos “colonizadores”. Reconstituições de ambientes das colônias – como vilas cenográficas, panoramas e dioramas, divulgados como “espetáculos etnológicos” – se apresentaram como deploráveis zoológicos humanos, ao tratar “nativos” e “exóticos” como objetos de exposição (Bancel; Blanchard & Lemaire, 2000). Tais representações eram recebidas como grandes atrativos pelo público, e reforçaram as narrativas equivocadas sobre uma suposta diferenciação entre “civilizados”, “primitivos” e “exóticos”. Trata-se, talvez, do momento máximo da exposição colonialista e capitalista, que muito contribuiu para a reverberação dos preconceitos até hoje presentes.

No século XX, o gigantismo das exposições universais influenciou a criação de parques temáticos como a Disneylândia e o EPCOT Center (Chappell, 2013), e por consequência, a criação dos museus de ciências que se apresentam como *science centers*. Segundo Ballester (2013), os grandes eventos internacionais que hoje conhecemos, sediados por diferentes países, como os Jogos Olímpicos da Era Moderna e a Copa do Mundo de Futebol, também foram criados sob influência das grandes exposições universais.

Tal como se divulgava naquelas exposições, os grandes eventos atuais são assumidos por países e cidades sob o compromisso de grandes “revoluções urbanas”, incluindo obras de infraestrutura e a promessa de projeção de imagem internacional. No Brasil, estádios, estruturas de transporte, hotéis e museus foram concebidos sob influência de grandes eventos esportivos, ambientais, governamentais e sociais. Essas prometidas revoluções, porém, raramente se concretizam para toda a sociedade.

A influência das exposições universais nos museus manteve-se ao longo de todo o século XX. Um exemplo bastante conhecido é a criação do *Palais de la Découverte*, em Paris. Idealizado pelo artista André Léveillé (1880-1962) e pelo físico Jean Perrin (1870-1942), como atração da exposição universal de Paris, em 1937, o espaço foi reconhecido como instituição permanente no ano seguinte (Raichvarg, 1989). O modo espetacular de apresentar fenômenos científicos foi considerado um avanço para as perspectivas didáticas nos museus àquela época (Aron; Ioannidou, 2017).

Até hoje criam-se museus de ciências que assumem o *Palais de la Découverte* como sua principal referência, inclusive no Brasil. Isso ocorre porque a institucionalização do *Palais* costuma ser celebrada como contribuição pioneira e fundamental às estratégias de popularização das ciências, e como diferencial de atuação entre os museus da época. Entretanto, raramente se reflete que a concepção dita “popular” do *Palais* nasceu impregnada pelo mesmo caráter positivista, científico e tecnocrático que dominava as exposições universais. Boa parte desse corolário ideológico, nada ingênuo, manteve-se no surgimento dos *science centers*, na década de 1960, e sobrevive, quase um século depois, em muitos museus contemporâneos que ainda apostam na maximização do espetáculo científico e na mitificação do conhecimento e de seus personagens.

A influência de megaeventos (Scheiner, 2024) não incide apenas na criação dos museus tradicionais. O reconhecimento do primeiro ecomuseu carioca, o Ecomuseu de Santa Cruz, ocorreu a partir dos debates do I Encontro Internacional de Ecomuseus, no Rio de Janeiro, em 1992 (Narloch, 2021). Isso foi possível não apenas porque existiam iniciativas comunitárias relevantes, mas também porque sua criação atendia às expectativas do poder público municipal, nos preparativos da Rio 92. Décadas mais

tarde, o Museu do Amanhã e o Museu de Arte do Rio (MAR), também foram desenvolvidos na esteira das obras planejadas e associadas à realização da Copa do Mundo (2014) e dos Jogos Olímpicos (2016).

## 8. NOVA MUSEOLOGIA E ESPETÁCULO NOS MUSEUS

Apesar do pioneirismo no uso da expressão “museu-espetáculo”, Jean Gabus não estava só em seus entendimentos e preocupações. Entre as décadas de 1950 e 1980, intensificaram-se os estudos sobre a possibilidade de aproximação da linguagem das exposições ao *design* e às artes, e de avivar o uso das novas tecnologias, com o intuito de atender as expectativas das novas gerações, algo que o *Palais de la Découverte* havia proposto na exposição universal de Paris, em 1937.

Um exemplo dessas discussões ocorreu em 1967, quando o Museu da Cidade de Nova York organizou um seminário destinado a diretores e curadores de museus norte-americanos. No seminário, o filósofo Marshall McLuhan (1911-1980) apresentou suas ideias sobre métodos, meios e valores da comunicação no museu (Deloche; Mairesse, 2008). O evento contou também com apresentações do artista e *designer* Harley Parker (1915-1992) e do historiador Jacques Barzun (1907-2012). Apesar das generalizações apresentadas, Deloche e Mairesse (2008) destacam que o evento foi marcante, tanto para a compreensão do museu como mídia de comunicação, quanto pelas proposições de “museu não linear”, que prevê o abandono de uma linha única de apresentação e significação de objetos em museus, para entendê-los sob uma abordagem múltipla e sensorial.

Nos primeiros anos do Comitê Internacional para a Museologia (Icofom), criado em 1977, e pelo menos até o fim da década de 1980, as possibilidades do espetáculo nos museus foram, em geral, entendidas de modo positivo. Naquele momento, a dependência dos acervos materiais foi bastante questionada, quando muitos apostaram que, no futuro, os museus poderiam abdicar dos objetos físicos, e seriam formados unicamente por seus substitutos concebidos tecnologicamente, como um “museu do espetáculo”, “[...] sob todas as formas de reconstruções holográficas, ou outras técnicas bi ou tridimensionais que poderiam aparecer” (Desvallées, 1985, p. 87, tradução nossa).

Tal substituição dos acervos físicos, como se sabe, não se concretizou, e os objetos materiais continuam gerando interesse, de forma semelhante ao que ocorre com os livros impressos. Por outro lado, a perspectiva de alguns autores da década de 1980, de que o museu

do futuro poderia ser tanto um lugar de comunicação de conhecimentos quanto de diversão e espetáculo (Desvallées, 1987, Laurent, 1988), sem dúvida é uma realidade hoje.

Mas essa empolgação com o espetáculo não duraria muito. No final da década de 1980, essas perspectivas nos museus passaram a ser vistas com reticências, sobretudo quando se colocavam como entretenimento (Bellaigue, 1989, Desvallées, 1990, Scheiner, 1999); ou quando se estabeleciam de forma distante da realidade social. O museu-espetáculo foi então associado a um “supermercado de cultura”, homogeneizado, voltado ao público escolar ou aos turistas (Varine, 1992; Varine, 1995 *apud* Chagas, 1996).

Essa perspectiva, influenciada por Debord (2017), continua pertinente e necessária. Entretanto, quando se consideram as realidades atuais, quando o espetáculo e seus ritos novamente se colocam em destaque nos arranjos comunicacionais das sociedades, é prudente repensar, além dos equívocos gerados pela espetacularização nos museus, nas possibilidades do espetáculo crítico e reflexivo.

## 9. UMA LITURGIA ESPETACULAR NOS MUSEUS

Uma vez que o museu-espetáculo se manifesta em todos os museus, como linguagem enunciada na mediação e construção das expectativas e representações sociais, pode-se reconhecer que isso ocorre por meio de um conjunto de atos ou gestos simbólicos, que se organizam como uma “liturgia espetacular”, com seus ritos e rituais (Narloch, 2021).

A palavra “liturgia” (do grego, *leitourgia*) é aqui proposta para se referir aos ritos e rituais nos museus, moderados e analisados pelo uso de uma linguagem em comum: a Museologia. O uso dessa metáfora não é novidade. Peter van Mensch, em 1992, citava que Tomislav Šola comparava a museografia a um conjunto de leis e regras litúrgicas, que se manifestava sem que houvesse uma *religio curatoris*, uma “teologia” própria (Šola, 1992 *apud* Mensch, 1992). Šola não se referia à “sacralidade museal” que ainda se busca superar nos museus, mas à percepção de que algumas relações e interações parecem se repetir nos museus como ritos e rituais, reconhecidos ou não.

François Mairesse, em seu livro *Le culte des musées* (Mairesse, 2014), considera “liturgia do museu” o conjunto de manifestações que aproximam os museus e seus públicos às práticas de culto. O que se coloca em pauta, aqui, não são somente as especificidades que se repetem nos museus, mas o envolvimento de uma simbologia nesses ritos e rituais. Por meio de ritos e

rituais simbólicos, espetaculares no sentido que se “representam” e “se apresentam”, valores se atribuem a tudo o que é musealizado e socializado nos museus.

Narloch (2021) ressalta que a cultura de representação no museu se constitui como um ensaio polifônico, na tentativa de objetivação das subjetividades humanas por diferentes vozes/vias. Não seria essa uma das vias de concretização de um rito espetacular nos museus? Assim, entende-se que o rito espetacular nos museus é um conjunto de atos de representação social, negociada ou imposta.

Rito e ritual são próximos, mas guardam especificidades quando considerados nos museus. Narloch (2021) considera como “rito espetacular” o conjunto de elementos simbólicos associados à maximização discursiva de representação das sensibilidades e das convicções humanas, que no museu se manifestam sob a forma de “rituais espetaculares”, de representação “de si” e “do outro”. Assim, o rito espetacular carrega o(s) conceito(s) que se deseja comunicar, de modo que este(s) contribua(m) com sua consolidação sob a forma de tradição, saber, memória, conhecimento, poética ou devir.

Em adição, o “ritual espetacular” é a celebração humana e cênica desse(s) conceito(s), por meio do uso de elementos de linguagem (formas de expressão, objetos simbólicos, recursos cênicos ou tecnológicos e outros). Tem o intuito deliberado de afetar a percepção e as emoções do indivíduo (sob seus aspectos biológico, psicológico, social, cultural, intelectual e moral), de modo que esse assimile ou introduza novo(s) sentido(s) que se pretende comunicar no museu. Não se trata de uma espécie de celebração simbólica ingênuas, mas de uma atitude intencional, política e social.

Justamente por isso, o rito espetacular pode invisibilizar ou maximizar a intensidade do que se apresenta ou deveria se apresentar nos museus, até que o frágil e tênue limite do espetáculo reflexivo, desejado, seja transmutado em ato espetacularizado, criticado por sua falta de razoabilidade ou distância da realidade. Nos museus, os produtos do rito espetacular podem ser observados nas muitas formas de composição e representação do acervo, nos resultados de processos participativos e na presença de ferramentas utilizadas para compor sua dramaturgia, não apenas por meio da expografia e da arquitetura, mas em todos os atos museais. Como exemplo dos rituais espetaculares, tem-se a concepção curatorial ou os processos e elementos interativos, participativos, imersivos e lúdicos, amplamente discutidos nos museus contemporâneos.

O linguista Johan Huizinga (1872-1945), em seu livro *Homo ludens*, considerava que o rito ou “ato ritual” se apresenta como “um evento dentro do processo natural” (Huizinga, 2000, p. 15). Segundo o autor, o rito constitui um jogo de representação ou competição que supera a função imitativa, ao pressupor a participação do “jogador” no ato. Tal jogo se reflete por suprir as necessidades humanas mais diversas. Ao promover um ceremonial de “identificação compensadora”, o jogo se estabelece como um substituto à realidade. No entender do autor, o rito é “[...] um espetáculo, uma representação dramática, uma figuração imaginária de uma realidade desejada” (Huizinga, 2000, p. 15).

Se todo processo de representação pode ser apreendido como um jogo de entendimentos, e se apresenta ritualmente sob a forma de espetáculo, o fenômeno Museu-espetáculo se arquiteta idealmente como um cenário ritualístico, onde representação e competição se fundem. Ou seja, o museu é uma arena onde vozes/vias disputam “quem” e “o que” se apresenta ou se representa socialmente (Narloch, 2021).

Não é de agora que se consideram as similitudes dos museus com os templos e seus rituais. Por sua especificidade, o rito espetacular no museu é novamente ambíguo. Tanto pode contribuir para a manutenção de uma “ordem” de entendimentos por meio de atos coercitivos de fé, quanto pode favorecer o questionamento do que se apresenta como dogma, tradição, arte ou ciência. Desta maneira, ganha força a percepção de que o rito espetacular se configura como “ato” ou “cena” de um fenômeno social e cultural.

É provável que o principal rito espetacular do museu se manifeste no processo de musealização. O objeto musealizado (material ou imaterial), valorado no museu sob a categoria de *musealia*, se estabelece como instância de legitimação da musealidade<sup>14</sup> (Mairesse, 2018). Em quaisquer circunstâncias, os rituais espetaculares nos museus engendram novas sacralidades, e provocam ou reafirmam os movimentos de reverência, que criam ou recriam realidades (Scheiner, 2020).

## 10. CONTRAPONTOS NO ESPETÁCULO MUSEAL

Ao aceitarmos que o espetáculo, como representação e socialização da realidade, é inerente a todos os museus, é preciso considerar que sua expressão pode se configurar sob

<sup>14</sup> Os termos *musealia*, musealidade e musealização foram cunhados a partir da década de 1960, pelo historiador e museólogo tcheco Zbyněk Zbyslav Stránský (1926-2016), quando esse propunha a sistematização da teoria da museologia. Segundo Stránský, musealidade é o “valor cultural” atribuído a determinado bem no processo de musealização (Baraçal, 2008, Desvallées, 2000, Desvallées & Mairesse, 2011).

múltiplas formas e intensidades. Seus impactos na comunicação e socialização podem ser distintos, a depender de sua manifestação, situação, tempo ou espaço. Desse modo, se o espetáculo é inevitável nos museus, como concebê-lo de forma crítica e reflexiva?

Em *Arqueologia do saber*, Michel Foucault faz críticas às abordagens tradicionais e lineares da história, considerando a necessidade de que os discursos possam destacar suas contradições, quebras e rupturas (Foucault, 2008). Por esses entendimentos, Jacques Le Goff considerava que Foucault contribuía para a renovação da história, especialmente ao questionar o caráter estritamente documental dos objetos (Le Goff, 1990).

Esse mesmo debate pode ser transposto aos museus, especialmente quando se considera o caráter documental de seus acervos e ações, e suas formas de socialização. Para Foucault, os documentos devem transcender seu papel de monumentos acríticos, ao revelar aspectos distintos da história, para além dos feitos heroicos, mas também por seus eventos negativos ou invisibilizados, quando tais documentos devem ser reagrupados, postos em relação (Le Goff, 1990).

Nos museus, esse necessário tensionamento não é recente, e tem se tornado frequente nos debates atuais. Uma tentativa nessa direção foi recentemente apresentada pelo Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP). Algumas narrativas históricas, ilustradas pelo acervo do museu, apresentam *Contrapontos*, assim identificados (Figura 5). Mostras permanentes como *Uma História do Brasil* e *Passados Imaginados*, contam com dispositivos audiovisuais que propõem apresentar outros diálogos, depoimentos, revisões, reflexões e críticas sobre o caráter simbólico e oficial de objetos ainda hoje apresentados sob os sentidos com que foram encomendados no passado.

Como alternativa viável para muitos museus, os dispositivos criados pelo Museu Paulista se apresentam como estímulo ao acesso a outros entendimentos. Trata-se de um posicionamento curatorial e institucional desafiador, mas sempre arriscado, notadamente porque o espetáculo histórico dos museus ainda favorece as leituras oficiais, em detrimento dos embates, dos equívocos e de outras disputas de poder, em que lideranças e personagens foram apagados, eliminados ou ignorados. Sobre tal problemática, ao refletir sobre desafios nas comemorações do bicentenário da Independência do Brasil, no Museu Paulista, em 2022, a historiadora Cecilia Helena de Salles Oliveira pondera:

Os nexos entre memória e esquecimento não são inocentes, tampouco são inocentes os procedimentos utilizados por instituições de salvaguarda, em relação aos acervos que mantêm e estudam. Os silenciamentos não são efeito

da ausência de evidências, mas dos modos como vestígios do passado foram recolhidos, classificados, preservados e expostos, transformando-se em referências universais da cultura e do conhecimento histórico sobre o país. Os agentes do poder, no passado e no presente, enterram conflitos, aploram diferenças e afirmam consensos, em busca de legitimação e de justificativas para a dominação que se dispõem a exercer sobre a política e a memória histórica (Oliveira, 2023, p. 2019).

Figura 5 - Projeto *Contrapontos* no Museu do Ipiranga, São Paulo - SP.



Foto: Portifólio 32, 2022.

Apesar de se apresentar como contraponto aos discursos das exposições no Museu Paulista, o impacto dessa experiência, embora relevante, é algo que estudos históricos, sociológicos e de público poderão responder. Portanto, os dispositivos do projeto *Contraponto* e as demais iniciativas aqui elencadas, não se configuram como modelos, mas podem encorajar outros museus a encontrarem suas próprias alternativas para contrapor e tensionar, criticamente, seus discursos espetaculares. Cabe refletir, em todos os casos, se a apresentação de novas narrativas nos museus pode suscitar novos apagamentos, também problemáticos quando não submetidos à crítica:

Em que medida a alternância de interpretações e representações, ao invés de interrogar, não contribui para consolidar, por meio de outros veículos e novas visualidades, as mesmas premissas políticas e discriminatórias que atravessam de ponta a ponta a sociedade brasileira atual? [...] Se a emergência de memórias múltiplas e facetadas obriga a uma compreensão mais inclusiva do movimento da história, obriga também à cautela de não substituir uma memória imposta por outras imposições sem que se interroge efetivamente o lugar político ao qual fomos colocados por dois séculos de interpretações históricas e historiográficas a respeito da formação do Brasil (Oliveira, 2023, p. 218).

Além do caso do Museu Paulista, podemos refletir brevemente sobre algumas experiências apresentadas pelo Museu de Arte do Rio (MAR), nos últimos anos. Apesar de se

tratar de um museu tradicional de arte, pode-se observar uma busca pelas possibilidades do espetáculo, sem que para isso seja preciso abandoná-lo ou torná-lo atração principal. Nessa linha, o MAR se aproxima das tentativas de Jean Gabus na década de 1950, que discutimos anteriormente neste ensaio.

No MAR, percebe-se o espetáculo reflexivo nas exposições que procuram aproximar obras de arte a outras modalidades de objetos, pertencentes a acervos de museus de antropologia e ciências, por exemplo. Supostamente distantes, esses objetos se apresentam como contrapontos discursivos. A princípio, parecem interferir uns nos outros quando se observa cada objeto isoladamente, o que acaba por estimular a necessidade de apreensão do conjunto. Por não se tratar de uma novidade nos museus, é um recurso de linguagem ainda pouco explorado nos museus brasileiros, com potencial para suscitar novas associações, sob percursos menos previsíveis e, talvez, perturbadores às regras “canônicas” das expografias.

Na exposição *O Rio dos Navegantes*, aberta em maio de 2019, essas aproximações inesperadas agregaram novos potenciais de expressão aos objetos dos acervos do MAR e de outros museus, como de antropologia ou ciências. Percebe-se, nessas alternativas expográficas, a princípio confusas, não apenas um somatório discursivo, mas a apresentação de um conjunto conceitual e estético formado por objetos estrategicamente selecionados, que favorecem múltiplas leituras sob percurso não linear. De certa forma, algumas aproximações remetem às linguagens espetaculares praticadas em outros séculos, como as que se adotavam nos gabinetes de curiosidades (Figura 6).

Figura 6 - Detalhes da exposição *O Rio dos Navegantes*, apresentada no Museu de Arte do Rio (MAR), maio de 2019.



Fotos: Charles Narloch, 2019.

Nessas experiências do MAR, o limite entre espetáculo e espetacularização também é tênue, especialmente ao se perceber a concepção curatorial como uma nova criação poética, quando não se exclui a possibilidade de canibalização do protagonismo dos autores ou criadores das obras e objetos expostos. Tal problema é inerente às curadorias, e deve ser ponderado caso a caso. Mas a ousadia de algumas experiências expositivas do MAR vai além dos arranjos dos objetos materiais. O museu tem procurado manter-se próximo à cultura local, envolvendo-a, protagonizando-a, sem deixar de abarcar a arte em sua universalidade. Levando-se em conta sua localização junto à região portuária do Rio, trata-se de um cuidado estratégico, afinal, tal como outros museus tradicionais, o MAR não surge de demandas comunitárias.

Para participar desse espaço urbano sagrado, o MAR procura defender sua relação com a região e com as comunidades locais. Esse envolvimento, ainda não estrutural ou comunitário de fato, se reflete em suas exposições, como *O Rio do Samba*, *Do Valongo à Favela*, *Crônicas Cariocas*, *O Mar e a Pequena África*, dentre outras<sup>15</sup>. Destaque-se que essas exposições se associam a realidades locais, regionais e nacionais nem tanto por suas temáticas, mas por adotarem curadorias colaborativas, ainda que não comunitárias, mas que contam com a participação de outros personagens da cidade, detentores do conhecimento de outros saberes, fazeres e casos locais.

Sabe-se que o MAR, por seu modelo de gestão, investimento público e patrocínios, tem estrutura para ousar. Se esse detalhe representa um facilitador, não significa uma garantia de geração de respostas sempre positivas em seus atos. Críticas e incômodos são comuns. O espetáculo facilmente pode se transformar em espetacularização, especialmente quando são percebidos eventuais problemas éticos na apresentação do “outro” cultural que os museus tanto têm evitado, ao adotar o “fazer sobre” em substituição ao “fazer com”.

## 11. ESPETÁCULO ÉPICO E DRAMÁTICO: ENTRE O TEATRO E O MUSEU

Afirmamos anteriormente que os limites entre o espetáculo reflexivo e a espetacularização superficial são tênues e frágeis. Como, então, distinguir as múltiplas possibilidades do espetáculo nos museus? Além da análise cuidadosa e caso a caso, parece-nos interessante a possibilidade de emprestar algumas reflexões que aproximam a criação museal à

---

<sup>15</sup> Pode-se saber mais sobre as exposições do MAR em seu site, clicando-se [aqui](#).

teatral (Scheiner, 1998). Qualquer estranhamento quanto a essa possibilidade rapidamente se dissipa quando se consideram as origens comuns dessas manifestações criativas.

Não faltam alternativas para vivenciar os atos museais quando esses não se restringem ao imperativo dos maniqueísmos categorizantes, totalitários e disciplinadores. Aproximar o museu do teatro, por exemplo, é reafirmar origens e problemáticas comuns. Existem caminhos paralelos que aproximam o fenômeno teatral do fenômeno museal, a teatralização da musealização, a cenografia da expografia, a teatralidade à musealidade.

A historiadora de museus Eilean Hooper-Greenhill ressalta que, entre os séculos XVI e XVII, algumas coleções ampliadas e organizadas como “gabinetes de curiosidades” passaram a ser denominadas *Musæum*, enquanto outras eram tratadas como *Theatrum*, quando não por ambas as formas. Instalados em salas particulares, muitas vezes como “teatros da memória”, eram identificados em suas variações latinas como *Theatrum memoriae*, *Theatrum mundi*, *Theatrum sapientiae* (Hooper-Greenhill, 2003). Em comum, apresentavam objetos valorados por critérios de excentricidade, raridade, preciosidade, estranhamento, novidade e encantamento.

No século XVI, destaca-se o caso do *Teatro da Memória* de Giulio Camillo (1480-1544), na Itália. Projetado para ser construído em forma de arena semicircular (Yates, 2007), no lugar ocupado pela plateia seriam apresentadas imagens e objetos das ciências, das artes e da filosofia, como forma de afirmação de uma “utopia enciclopédica” (Bolzoni, 2018). Os espectadores ocupariam o palco central, para que pudessem elaborar suas próprias relações, com seus conhecimentos e sensibilidades. Como se vê, trata-se de um projeto ousado até para os dias atuais, por subverter posicionamentos ainda comuns nas estratégias sociais, poéticas e comunicacionais dos museus e teatros contemporâneos.

No início do século XX, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) propôs seus entendimentos sobre o teatro épico contemporâneo, como contraponto ao teatro dramático. Brecht considerava que o teatro, quando apresentado como mero entretenimento, pouco contribuía para a apreensão crítica da realidade. Era preciso encontrar outra forma de expressão do espetáculo. O crítico Anatol Rosenfeld conta um pouco dessa história, tão próxima da realidade espetacular do museu. Em síntese, Brecht pensava nas possibilidades de apreensão crítica, sem deixar de divertir (Rosenfeld, 1985).

Foi também a partir das reflexões de Brecht, e diante das realidades da América Latina, que o teatrólogo brasileiro Augusto Boal (1931-2009) desenvolveu o Teatro do Oprimido. Boal

pensou suas experiências, especialmente na década de 1970, como forma de democratização do teatro e de busca pela transformação da realidade por meio do diálogo, em que todos são atores e espectadores (Boal, 1991).

Esses e outros aspectos da linguagem teatral se aproximam da linguagem museal, e podem ser considerados tanto nas linguagens de exposição quanto nos processos de mediação e socialização. Mas é preciso lembrar que, apesar de Brecht contrapor duas formas de expressão teatral, não seria adequado considerá-las como uma receita fechada e binária, ou mais um guia totalitário e excluente (Narloch, 2021).

Considere-se que, para Brecht, o teatro épico se diferencia em muitos aspectos do teatro dramático. A primeira diferença reside na forma de expressão: enquanto o teatro épico apresenta uma narrativa reflexiva, o teatro dramático é centrado na atuação emocional. Se no teatro dramático há uma separação entre palco e plateia, no teatro épico busca-se a integração dos atores com a plateia, ou as cenas ocorrem na própria plateia. Enquanto o dramático envolve o espectador, o épico não se confunde com a realidade, o que leva à necessidade de tomar decisões quanto às ambiguidades humanas que se apresentam no espetáculo. O protagonista do teatro épico não necessariamente é herói. E, se no teatro dramático o andamento é linear, no teatro épico se dá em curvas, em cenas não dependentes (Brecht *apud* Rosenfeld, 1985).

Não é difícil transportar essas características para a linguagem museal. Nada impede que nos museus se opte por umas e outras características, nem integralmente épicas, nem totalmente dramáticas. No Quadro 1, apresentam-se situações extremas entre essas duas formas de espetáculo, a partir do quadro original elaborado por Brecht, em 1930. Percebe-se que as características apontadas por Brecht são próximas aos atos e partidos que se aplicam nos museus e em seus discursos, como é o caso, por exemplo, das exposições. Além da mera observação quanto ao uso de elementos cênicos, as características de Brecht permitem outras aproximações (Narloch, 2021).

O primeiro aspecto diz respeito às diferentes estratégias e modos de abordagem na apresentação ou representação de determinado tema ou fenômeno no museu. Enquanto o espetáculo dramático opta pela simplificação na apreensão de um fenômeno ou aspecto, o espetáculo épico apostava na apreensão por sua complexidade. Assim, os museus que conscientemente optam pela facilitação de todas as possibilidades de leitura e apreensão, fazem uso do espetáculo dramático. No outro extremo, os museus que apresentam fatos ou

fenômenos sem abdicar de sua complexidade, ainda que tornados inteligíveis, optam pela linguagem do espetáculo épico.

Quadro 1 - Principais diferenças entre o teatro dramático e o teatro épico, segundo Bertolt Brecht.

Forma dramática	Forma épica
Atuação	Narração
Envolve o espectador na ação cênica	Transforma o espectador em observador
Consume sua atividade	Desperta sua atividade
Desperta sentimentos	Suscita decisões
Proporciona experiência	Proporciona conhecimento
O espectador é transportado para dentro da ação	O espectador é confrontado à ação
Sugestão	Argumento
O ser humano como algo conhecido	O ser humano como objeto de estudo
O público fica dentro	O espectador fica sobre
Caráter testemunhal	Caráter educativo
O homem é imutável	O homem se transforma
Tensão em relação ao desfecho	Tensão em relação ao desenvolvimento
Cada cena existe em função da seguinte	Cada cena existe por si
Os acontecimentos se apresentam linearmente	Os acontecimentos se apresentam em curvas
Natureza não dá saltos ( <i>Natura non facit saltus</i> ) [Percurso evolutivo]	Natureza dá saltos ( <i>Facit saltus</i> ) [Cortes de percurso]
O mundo tal como é	O mundo tal como se transforma
O ser humano como elemento determinado	O ser humano como processo
Seus impulsos	Seus motivos
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Emoção	Reflexão

Fonte: Adaptado por Narloch (2021) a partir da tradução de Rosenfeld (1985).

Quanto a esse aspecto, pode-se deduzir que os museus de ciências, quando apresentam fenômenos científicos por meio de experimentos e demonstrações, fazem uso da forma dramática de apresentação e socialização. Esse seria o caso dos *Science Centers*, muitas vezes considerados didáticos e estimulantes, mas também acríticos ou pouco reflexivos, quando não situam tais fenômenos em seus processos de desenvolvimento histórico, ou quando abordam apenas aspectos positivos, sem discutir problemáticas sociais, ambientais, políticas ou culturais delas decorrentes.

Outro aspecto interessante que pode ser considerado a partir das diferenças elencadas por Brecht, é a perspectiva disciplinar que determinados museus adotam em seus discursos e narrativas. Há certo consenso entre epistemólogos de que as interações mais conhecidas e estudadas apresentam um maior ou menor grau de complexidade, considerando os modos como as disciplinas interagem (Narloch, 2021). Assim, entende-se que uma abordagem unidisciplinar, por envolver especialistas de um único campo, tende a ser menos complexa em sua apreensão. Abordagens inter e pluridisciplinares, por envolver especialistas de diversos campos disciplinares, são geralmente mais complexas porque dependem dos conhecimentos dessas áreas.

Consideradas essas premissas e a diferenciação proposta por Brecht, se a complexidade exige maior reflexão, pode-se entender que os museus que propõem abordagens por entendimentos obtidos pela cooperação entre disciplinas, o fazem pela forma épica de socializar. No caso da transdisciplinaridade, a complexidade encontra seu extremo, porque temas complexos são abordados tanto por leituras ou entendimentos disciplinares, quanto pela cooperação de detentores de outros modos de saber. Tem-se, por consequência, que nas narrativas dos museus concebidas por especialistas de um mesmo campo, quando não considerados entendimentos não disciplinares, configura-se a forma dramática de comunicação museal, muitas vezes acompanhada de acepções lineares, emocionais e coercitivas em sua apreensão.

Por outro lado, museus que partem de processos participativos de musealização, que consideram abordagens além dos entendimentos disciplinares, sob perspectiva transdisciplinar, e que permanecem fortemente comprometidos na socialização de seus atos, não por acaso, manifestam-se prioritariamente sob forma épica, complexa e sob narrativas geralmente não lineares, “aos saltos” em sua socialização.

Por meio de seu teatro épico, Brecht pretendia que o espectador refletisse e fosse confrontado à ação, ao despertar sua atividade e suas decisões. Em 1928, Bertolt Brecht estreou em Berlim, com grande sucesso, sua *Ópera dos Três Vinténs*, baseada na *Ópera dos Mendigos*, de John Gay, apresentada em Londres dois séculos antes, em 1728. Em comum, a realidade é abordada de maneira crítica e reflexiva. Essas duas óperas são também relevantes para o Brasil. Em 1978, Chico Buarque estreou, no Rio de Janeiro, a *Ópera do Malandro*, inspirada nos espetáculos de Brecht e Gay (Narloch, 2021).

## 12. CONSIDERAÇÕES: SE REINVENTAR É EMANCIPAR, EMANCIPAR É LIBERTAR

Rancière afirma que o teatro costuma se acusar de tornar os espectadores passivos e trair assim sua essência de ação comunitária. Essa capacidade autocritica faz com que o fenômeno teatral continuamente dedique-se “[...] à missão de inverter seus efeitos e expiar suas culpas, devolvendo aos espectadores a posse de sua consciência e de sua atividade” (Rancière, 2017, pp. 12-13). Desse modo, tornam-se “agentes de uma prática coletiva” por meio de um “teatro transformador”, capaz de mediar sua emancipação intelectual.

De forma análoga às questões que motivam o movimento no teatro, no museu tem-se buscado, há décadas, inverter os efeitos do espetáculo acrítico e expiar suas culpas, nas suas interações com o meio e com a sociedade. Nessas manifestações criativas, teatro e museu ainda refletem sobre as implicações das hierarquias entre autor e ator, protagonista e coadjuvante, curador e assistente, apresentador e apresentado, educador e educando, espectador e visitante. Como atores ou agentes da enunciação espetacular, todos carregam as possibilidades e problemáticas dos processos de socialização, sempre dependente do diálogo e das trocas simbólicas.

Assim como o teatro se reinventa, também o espetáculo no museu se reinventa neste século. Coerente a seu tempo e espaço, o museu assume a linguagem crítica do espetáculo reflexivo, equilibrado em seus atos e sociabilidades. Mas essa nova convicção, que defende a retomada do sentido ancestral do espetáculo no museu, sobrevive em uma espécie de “roda da fortuna”. Seu entendimento cíclico e sua natureza imprevisível mantém sua ambiguidade no museu.

Como bênção e maldição, a reinvenção do museu-espetáculo está novamente posta. Entre situações-limite, do espetáculo reflexivo à espetacularização rasa, há uma infinidade de possibilidades, difíceis de medir. Assim, continuam aplicáveis as observações da teoria crítica, os aforismos de Debord e dos situacionistas, e tantas reflexões que propõem o enfrentamento do espetáculo como consumo e comportamento social. Por outro lado, libertos dos limites da contemplação passiva, da interação mecânica, da imersão superficial, os museus e seus interlocutores podem desempenhar, pelo espetáculo, “[...] o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da história, e fazer dela sua própria história” (Rancière, 2017, p. 25).

## REFERÊNCIAS

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

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

ANDERSON, Norman. *Ferris wheels: An illustrated history*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1992.

ARANTES, Priscila. Sobre lampejos em tempos de pandemia. *DAT Journal*, v. 5, n. 3, 2020, pp. 89-95. Disponível em: <https://datjournal.anhembi.br/dat/article/view/237/180>. Acesso em: 27 mar. 2024.

ARON, Astrid; IOANNIDOU, Evanthis. De la démonstration à l'exposé au Palais de la Découverte. *La Lettre de l'OCIM*, n. 171, 2017, pp. 1-15. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ocim/1775>. Acesso em: 2 jun. 2025.

BALLESTER, Patrice. Les expositions universelles et internationales comme des méga-événements: une incarnation éphémère d'un fait social total selon Marcel Mauss. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 19, n. 40, jul./dez. 2013, pp. 253-281.

BALLOFFET, Pierre; COURVOISIER, François H.; LAGIER, Joëlle. From Museum to Amusement Park: The opportunities and risks of edutainment. *International Journal of Arts Management*, dec. 2014, pp. 4-18.

BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; LEMAIRE, Sandrine. Ces zoos humains de la République coloniale: Des exhibitions racistes qui fascinaient les Européens. *Le Monde Diplomatique*, aôut 2000, pp. 16-17.

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. O objeto de Museologia: a via conceitual aberta por Zbyněk Zbyslav Stránský. 2008. 124 p. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG/PMUS), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCTI). Orientação: Teresa Cristina Scheiner. Rio de Janeiro, 2008.

BARBUY, Heloísa; LIMA, Paula Coelho Magalhães de; GROLA, Diego Amorim. Trânsitos entre museus e exposições universais no final do século XIX e início do século XX. In: NARLOCH, Charles; GRANATO, Marcus (org.). *Museus, Museologia e Ciência no Brasil: Volume I - 200 anos de in(ter)dependência, inquietude e utopia* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: MAST, 2023, pp. 109-142.

BELLAIGUE, Mathilde. Mémoire pour l'avenir. Forecasting - A museological tool? *Museology and Futurology - Symposium. Icofom Study Series - ISS*, n. 16. Den Haag: ICOM International Committee for Museology - Icofom, 1989, pp. 97-101.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX: Exposé de 1939. In: BENJAMIN, Walter. Passagens. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Org. Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, 2a. reimpr., pp. 53-68.

BERGERON, Yves; RIVET, Michèle (eds.). *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. Paris: International Committee for Museology (Icofom) / International Council of Museums (ICOM), 2021.

BESSA, Altamiro Sérgio Mol; TEIXEIRA, Luiz Antônio Antunes; VIEIRA FILHO, Nelson Antônio Quadros. Marketing turístico urbano e intervenção patrimonial em tempos de globalização. *Turismo - Visão e Ação*, v. 7, n. 3, set. /dez. 2005, p. 539-547.

BEZERRA, Tatiana Coelho da Paz. Requalificar e Musealizar: Aspectos Políticos e Culturais sobre o Bairro do Recife. In: GOMES, Ana Lúcia de Abreu et al., (organizadores). 4o SEBRAMUS: Seminário Brasileiro de Museologia - Democracia: desafios para a universidade e para a museologia. Caderno de Resumos. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2020, pp. 133-136.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOAS, Franz. Some principles of museum administration. *Science*, v. 25, n. 650, jun. 1907, pp. 921-933.

BOLZONI, Lina. Théâtres de mémoire à la Renaissance: poèmes et galeries de peintures. In: BERTHOZ, Alain; SCHEID, John (dir.). *Les arts de la mémoire et les images mentales*. Paris: Collège de France, 2018, pp. 61-74. Disponível em: <http://books.openedition.org/cdf/5504>. Acesso em: 6 set. 2020.

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 28, pp. 1-30, 2020. DOI: 10.1590/1982-02672020v28e1. Disponível em: <https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/155323>. Acesso em: 30 mar. 2025.

BRULON SOARES, Bruno. Máscaras guardadas: musealização e descolonização. 2012. 448 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA), Universidade Federal Fluminense (UFF). Orientadora: Lygia Segala. 2012.

CAMERON, Duncan. *Le musée: un temple ou un forum*, 1971. In: DESVALLÉES, André (org.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon: Éditions W; Savigny-le-Temple: Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale - M.N.E.S., v. 1, 1992, pp. 77-98.

CAPOBIANCO, Bianca. Mangueira ocupa o MAM com oficinas paralelas a homenagem a Hélio Oiticica: Instituição repara, mais de cinco décadas depois, episódio em que membros da agremiação foram barrados em exposição do artista carioca. *Veja Rio*, 15 jan. 2021.

CHAGAS, Mário de Souza. Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mário Chagas. *Cadernos de Sociomuseologia - Museus e acção social*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, v. 5, n. 5, 1996, pp. 1-14.

CHAPPELL, Urso. Walt Disney and World's Fairs, Part 1. *Bureau International des Expositions*, 18 set. 2013. Disponível em: <https://www.bie-paris.org/site/en>. Acesso em: 24 abr. 2025.

CHAUMIER, Serge. Des musées en quête d'identité. *Ecomusée versus technomusée*. Paris: L'Harmattan, 2003.

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

CHAUMIER, Serge. La nouvelle muséologie mène t-elle au parc? *Exploland - Ce que le parc fait au musée: ambivalence des formes de l'exposition*. Paris: Ed. Complicités, 2011, pp. 65-88.

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

CONSIDERA, Andrea Fernandes. Uma museologia para o Brasil do século XIX: os museus, as ciências e as exposições universais. In: NARLOCH, Charles; GRANATO, Marcus (org.). *Museus, Museologia e Ciência no Brasil: Volume I - 200 anos de in(ter)dependência, inquietude e utopia [recurso eletrônico]*. Rio de Janeiro: MAST, 2023, pp. 87-108.

COUTO, Maria de Fátima Morethys. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira. *Est. Hist.* (Rio de Janeiro), v. 25, n. 49, jan.-jun. 2012, p. 71-87.

DALL, William Healey; BOAS, Franz. Museums of ethnology and their classification. *Science*, v. 9, n. 228, jun. 1887, pp. 587-589. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1762958>. Acesso em: 20 nov. 2018.

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

DELOCHE, Bernard; MAIRESSE, François. Vers une nouvelle génération de musées? In: McLUHAN, Marshall; PARKER, Harley; BARZUN, Jacques. *Le musée non linéaire (Exploration of the ways, means, and values of... MUSEUM COMMUNICATION)*, 1969. New York: Museum of the City of New York. Tradução (para o francês) de Bernard Deloche, François Mairesse et Suzanne Nash. Lyon: Aléas Éditeur, 2008.

DESVALLÉES, André. Justified and unjustified substitutes. The ethical implications and legal aspects. *Originals and substitutes in museums - Symposium. Icofom Study Series - ISS*, n. 9. Zagreb: Icom International Committee for Museology - Icofom, pp. 87-99, 1985.

DESVALLÉES, André. La Muséologie et les Musées: changements de concepts. *Museology and Museums - Symposium. Icofom Study Series - ISS*, n. 12. Helsinki-Espoo: Icom International Committee for Museology - Icofom, pp. 85-97, 1987.

DESVALLÉES, André. *L'anthropologie donnée à voir... et à comprendre*. Bulletin de l'Association française des anthropologues, n. 39, mars 1990. *Anthropologue, anthropologie et musées*, pp. 11-25.

DESVALLÉES, André. *Terminología museológica: proyecto permanente de investigación*. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural (ed.). 2000. 1 CD ROM. (Icofom, Icofom LAM, Icom).

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (org.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Sur la muséologie*. *Culture & Musées*, n. 6, 2005, pp. 131-155. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2005\\_num\\_6\\_1\\_1377](https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2005_num_6_1_1377). Acesso em: 28 out. 2018.

DROUGUET, Noémie. *Succès et revers des expositions-spectacles*. In: CHAUMIER, Serge (dir.) *Du musée au parc d'attractions: ambivalence des formes de l'exposition*. *Culture & Musées*, n. 5, 2005, p. 6590.

FARIA, Luiz de Castro. *Museu Nacional: O espetáculo e a excelência*. Conferência apresentada no Museu Nacional, junho de 1982. In: FARIA, Luiz de Castro. *Antropologia: Espetáculo e excelência*. Rio de Janeiro: UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993, pp. 55-79.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. 3. reimpr. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 17. ed., 1987.

GABUS, Jean. *Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques I-II*. Museum, v. XVIII, n. 1, 1965, pp. 51-59, 65-97.

GONSETH, Olivier, HAINARD, Jacques, KAEHR, Roland. *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas: 1904-2004*. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie, 2005.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. *La Museología ante los retos del siglo XXI*. E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico, n. 1, 2007, pp. 1-26. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4013092>. Acesso em: 24 out. 2019.

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

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Tradução de João Paulo Monteiro. 4. ed. Reimpr.. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Tradução de Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2. ed., 2004.

KNODEL, Bernard. *Le musée réinventé*. Neuchâtel: Presses Universitaires Suisses. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2018. (Collection L'impermanence).

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

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 1990.

LOPES, Maria Margarete. Os museus, as ciências e o Brasil nas exposições internacionais nos séculos XIX e XX In: NARLOCH, Charles; GRANATO, Marcus (org.). *Museus, Museologia e Ciência no Brasil: Volume I - 200 anos de in(ter)dependência, inquietude e utopia* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: MAST, 2023, pp. 143-160.

MAIRESSE, François. *Le musée, temple spectaculaire: Une histoire du projet muséal*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002.

MAIRESSE, François. *Le culte des musées*. Bruxelles: Académie royale de Belgique, 2014.

MAIRESSE, François. *Museology and the sacred*. In: MAIRESSE, François (ed.). *Museology and the sacred: Materials for a discussion*. Icofom 41th symposium held in Tehran (Iran), 15-19 October 2018. Paris: Icom/Icofom, 2018.

MAYRAND, Pierre. *La proclamación de la nueva museología*. *Museum*, Paris, v. 37, n. 148, v. 37, n. 4, 1985, pp. 200-201.

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

MENSCH, Peter van. *The museology discourse*. In: Mensch, Peter van. *Towards a methodology of Museology*. Tese (PhD). Universidade de Zagreb. Zagreb, 1992. Disponível em: <https://www.phil.muni.cz/unesco/Documents/mensch.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2018.

NARLOCH, Charles. *Museu-Espetáculo: reflexões ecosóficas sobre o museu do século XXI (no percurso de uma viagem de balão)*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio; Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro, 2021. 555 f. : il., 2v. Orientadora: Teresa Cristina Moletta Scheiner.

NEVES, Margarida de Souza. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/FINEP/CNPq, 1986.

OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles. *O Museu Paulista da USP e os desafios das comemorações do Bicentenário da Independência do Brasil*. In: NARLOCH, Charles; GRANATO, Marcus (org.). *Museus, Museologia e Ciência no Brasil: Volume I - 200 anos de in(ter)dependência, inquietude e utopia* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: MAST, 2023, pp. 143-160.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: Espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PINHEIRO, Marcos José de Araújo. Museus, memória e esquecimento: Um projeto da modernidade. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

RAICHVARG, Daniel. La science et la technique pour les jeunes - Parcours historique: 1830-1940. In: *Culture Technique: Les jeunes et la culture scientifique*, v.20, 1989, pp. 50- 75.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução de Ivone C. Benedetti. 1. ed. 3. tir. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: Estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. 5. reimp. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2020.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTOS, Renata. A exposição. In: *Catarse / G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira. Mangueira 2019 no Museu Histórico Nacional, 2019*. Disponível em: <https://www.catarse.me/mangueiranomuseu>. Acesso em: 17 maio 2025.

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

SCHEINER, Teresa Cristina. As bases ontológicas do museu e da museologia. In: VIEREGG, Hildegard (ed.). *Icofom Study Series - ISS*, v. 31. *Museology and philosophy*. München: International Committee for Museology: Museums-Pädagogisches Zentrum, 1999, p. 126-173.

SCHEINER, Teresa. Museologia, hiperculturalidade, hipertextualidade: reflexões sobre o Museu do século 21. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 9, n. 17, jan./jul. 2020, p. 46-63.

SCHEINER, Teresa Cristina. Grenoble (1971), Estocolmo (1972), Santiago do Chile (1972) e Rio de Janeiro (1992). Impactos (?) sobre a relação entre museus, patrimônio e o desenvolvimento sustentável In: NARLOCH, Charles (org.) *Museus, Museologia e Ciência no Brasil, volume 2: Território e sustentabilidade: conceitos em disputa [recurso eletrônico]*. Rio de Janeiro: MAST, 2024.

SCHINZ, Olivier. Midas au MEN. *In Situ - Revue des Patrimoines*, v. 33, p. 7, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/insitu/15536>. Acesso em: 8 nov. 2017.

STRECKER, Márion. Parangolé em Opinião 65. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <https://mam.rio/historia/parangole-em-opiniao-65/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Conrad, 2002.

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

VARINE, Hughes de. Ethics and Heritage. Decolonising Museology. *ICOM News*, n. 3, 2005, p. 3.  
VERGÈS, Françoise. Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu, 2023.

YATES, Frances Amelia. A arte da memória. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Unicamp, 2007.