

## Estranhos no Museu

João Teixeira Lopes\*

### Resumo

Delimitação conceptual do conceito de públicos da cultura, públicos hegemónicos e contra-públicos. Reflexos nos novos sentidos *dos e para* os museus da abertura à estranheza dos novos públicos.

**Palavras-chave:** Públicos; Contra-públicos; Museus.

Quando sabemos, através de estudos recentes, que, mais de metade dos museus portugueses não possui, apesar do novo discurso hegemónico, departamentos educativos<sup>1</sup>, torna-se impossível aplacar a inquietação. Ao referir-me ao *novo discurso hegemónico* menciono a recente interiorização pelo poder político e suas redes institucionais de uma retórica assente na legitimação de projectos ou políticas culturais pela simples referência, como prioridade, à «formação e alargamento de novos públicos», à «descentralização e itinerância», ao «aumento de número de visitantes». A retórica perde grande parte do seu poder persuasivo quando confrontada com a dura realidade já assinalada: mais de metade dos museus portugueses não tem um departamento educativo – o que os remete para uma arcaica concepção de museu como capital cultural objectivado em forma de «coisa», uma espécie de contentor ou depósito mais ou menos patrimonializado, uma irrupção da «cidade dos mortos» na «cidade dos vivos».

Não esconderei que sinto uma certa responsabilidade na disseminação de tal discurso e dos seus efeitos legitimadores. Afinal, não escrevi, já, em vários documentos, sobre a necessidade de conjugarmos lógicas de democratização cultural (tendencialmente *descendentes*, paternalistas, do poder para o «povo»)

---

\* Docente no Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto; investigador no Instituto de Sociologia da mesma instituição.

E-mail: jnteixeiralopes@mail.telepac.pt

<sup>1</sup> Vd. José Soares Neves, *O Panorama Museológico em Portugal (2000-2003)*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais/Instituto Português dos Museus, 2005, p. 13.

com dinâmicas de democracia cultural (predominantemente *ascendentes*, assentes no conhecimento sociológico e antropológico da diversidade, numa passagem do monocultural para o multicultural e, em processo contínuo, para o intercultural)? Não critiquei, amiúde, o discurso neoliberal de espartilho da cultura como serviço público e mercado assistido, parcialmente subtraído às determinações da oferta e da procura, defendendo o alargamento da composição social dos públicos?

Contudo, creio que nunca se reflectiu o suficiente sobre o conceito de *públicos* e, em particular, de *públicos da cultura* (embora este último conceito contenha em si um quase pleonasma – os públicos são sempre públicos da cultura, se considerarmos que a relação que estabelecem com um determinado texto – entendido aqui na sua mais ampla latitude, tal como se pode conceber a cidade ou o espaço como um texto ou signo – é sempre uma construção semiótica e social; *públicos da cultura*, na verdade, pressupõe uma relação – uma mediação – entre um conjunto de receptores mais ou menos activos e o campo da cultura objectivada e legitimada).

Por outro lado, cada vez mais os intermediários culturais (programadores, animadores, técnicos de departamentos educativos...) constróem, à míngua de estudos de caso referentes ao seu caso ou à sua instituição (para os quais se tem que caminhar, necessariamente, uma vez que, a nível nacional, o mapeamento extensivo das práticas e políticas culturais atingiu, já, um razoável patamar de acumulação de conhecimento sobre regularidades empiricamente comprovadas) uma *identidade social virtual* dos seus públicos, em detrimento de *uma identidade social real*. Tal como Goffman refere, num célebre trabalho:

“As rotinas de relação social em ambientes estabelecidos permitem-nos um relacionamento com «outras pessoas» previstas sem atenção ou reflexão particular. Então, quando um estranho nos é apresentado, os primeiros aspectos permitem-nos prever a sua categoria e os seus atributos, a sua «identidade social» (...) baseando-nos nessas preconcepções transformamo-las em expectativas normativas, em exigências apresentadas de modo rigoroso”<sup>2</sup>.

Esta submissão às rotinas, à previsibilidade e a própria necessidade psicossociológica de reduzir a complexidade dos públicos (tanto maior, quanto mais vasto e efectivo for o seu alargamento) leva, não raras vezes, a criar *currículos ocultos* de comportamento dos públicos: como se devem apresentar; como devem interagir entre si e com os técnicos; como devem apropriar o espaço e, sobretudo, como devem ler e descodificar o texto em exposição<sup>3</sup>.

Ora, o cerne da questão reside precisamente na categoria social representada pelo «estranho». Mesmo quando possuímos um real conhecimento sociológico sobre a composição social, as práticas e representações dos públicos, a «estran-

---

<sup>2</sup> Vd. Erving Goffman, *Estigma – Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1988, p. 12.

<sup>3</sup> Cf., a este respeito, João Teixeira Lopes, “Reflexões sobre o arbitrário cultural e a violência simbólica – os novos manuais de civilidade no campo cultural” in *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 49, 2005.

heza» permanece sempre nos rituais, cenários e quadros de interacção. No limite, é-nos apenas possível delinear os contornos de uma *comunidade imaginada*. O que significa que a centralidade do conhecimento dos públicos – e da sua formação e alargamento – está na qualidade, continuidade, organização e sistematicidade do contacto etnográfico que os intermediários culturais estabelecem nas suas rotinas diárias. O que não colide com a necessidade de um conhecimento *propriamente* sociológico. Como refere Michael Warner:

“Os públicos são em princípio *openended*. Eles existem em virtude da sua convocação. Apesar de tais públicos serem imaginários, dirigir-se a um público não é o mesmo que escrever a Pinocchio. Todos os públicos a quem nos dirigimos têm uma base social. O seu carácter imaginário nunca é meramente uma questão de fantasia privada (...) no entanto, a exacta composição dos públicos convocados nunca pode ser inteiramente conhecida de antemão. Um público está sempre em situação de excesso face à sua própria base social. Deve ser mais do que uma lista pessoal de amigos. Deve incluir estranhos”<sup>4</sup>.

Deste modo, é o discurso que dirigimos aos públicos e a sua apropriação reflexiva que os constitui, precisamente, como *públicos*: estranhos que se tornam menos estranhos por essa mesma circulação, mediação e apropriação. Quando alguém de um departamento educativo de um museu se nos dirige numa visita guiada, enquanto membro de um público, sabemos que esse discurso é simultaneamente pessoal e impessoal; estranho e íntimo; para mim próprio e para os demais. Há, no entanto, duas especificidades que merecem ser salientadas: todo esse ofício de circulação mediação e apropriação do discurso ocorre num espaço público ou semipúblico – como os museus – e não no resguardo de uma apreensão privada. Este elemento é fundamental para se perceber a importância das interacções e seus contextos, bem como para salientar as componentes linguísticas, comunicacionais e relacionais de todo o trabalho de formação de públicos. Não é a uma absoluta singularidade que se dirige o discurso que convoca o público – é, pelo contrário, a uma intersubjectividade institucionalmente enquadrada. Por outro lado, a existência de um público requer, antes de mais, uma atitude de atenção activa: essa *atenção activa* associa-se a um acto de consciência, de reflexividade e de agenciamento ou escolha. Por isso, para além das condições objectivas de existência dos membros de um público e da sua posição na estrutura social (elementos imprescindíveis – e aqui me afasto das teses de Michael Warner) importa ter em conta esta associação voluntária. De igual modo, ao contrário das teorias da esfera pública, que pressupõem um público apenas na contingência de um diálogo baseado na discussão imbuída de uma racionalidade crítica, importa salientar o que habitualmente fica submerso e obscuro: “a importância das funções poéticas tanto da linguagem como da expressividade corporal”<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Vd. Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, New York, Zone Books, 2002, pp. 74-75.

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*, p. 115. Cf igualmente a este respeito Hans Robert Jauss, “Petite apologie de l’expérience esthétique” in *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Gallimard, 1978 e ainda

Finalmente, tanto o texto (objecto, obra, exposição, espectáculo...) como o discurso que convoca os públicos para uma apropriação são propensos a um determinado fechamento social: falamos de estilos, géneros, linguagens periciais, citações, intertextualidade. Ora, todas estas formas de poder institucionalizado limitam o agenciamento dos públicos. Daí a importância atribuída por Warner à distinção entre públicos dominantes e contra-públicos. Os primeiros “são por definição aqueles que podem dar como adquirida a pragmática do seu discurso”<sup>6</sup>. Os segundos, pelo contrário, formam-se na interacção entre estranhos e entre modos de apreensão dialógicos e contraditórios (desde logo, face ao mediador ou intermediário cultural) enquanto “espaços de circulação em que se espera que a poesia da encenação possa ser transformadora e não apenas uma réplica”<sup>7</sup>.

Estarão os museus portugueses, os seus gestores, conservadores, curadores programadores e técnicos preparados para lidar com estes difíceis “contra-públicos” e a nova concepção de espaço público que transportam, para além das fronteiras da estrita racionalidade argumentativa? Existirá espaço para a sua expressividade (nomeadamente corporal) e performatividade ou tudo se conjuga – por (falta de) vontade política, restrições orçamentais, rotinas institucionalizadas e deficiente formação técnica – para confirmar as disposições dos públicos dominantes, evitando o estranho, o imprevisto e a complexidade da nossa sociedade?

### Novos sentidos para o Museu

De há muito sabemos que o museu é, em si mesmo, capital cultural objectivado e fonte prestigiada e prestigiante de incorporação e acumulação simbólicas. Enquanto instituição legítima e legitimadora dos discursos sobre a construção da memória (e que também eliminam ou rasuram a memória...); enquanto definição de um determinado modo de relação com a cultura erudita; enquanto delimitação mais ou menos incontestada da colecção e do património (ignorando ou dissimulando todo o esforço de selecção, filtragem, classificação e divisão que lhe está subjacente), o museu era (é?) a *montra*: narrativa que parte de uma sociedade conta de si própria, elevando-se à condição de discurso oficial, universal, absoluto, dogmático.

Ora, se algo de poderoso e nítido emerge tal passa, sem dúvida, por uma instabilidade transversal a todos os domínios a partir dos quais se pensam os museus. Uma instituição, enquanto sistema de regras e propriedades estruturais assentes numa determinada extensão de espaço-tempo não escapa à tendência da fixidez. Todavia, não são estes textos testemunhos activos de que o movimento *instituinte* é, no estado actual do capitalismo tardio, superiormente visível face à

---

João Teixeira Lopes, “Experiência estética e formação de públicos” in AAVV, *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2004.

<sup>6</sup> Michael Warner, *op. cit.*, p. 122.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*.

força e ao poder do *instituído*? Ou, por outro lado, é antes o olhar de quem olha que está «preparado» para fazer sobressair as dinâmicas, os processos, a heterogeneidade, a mudança, a desordem? Provavelmente teoria e empiria, real e conhecimento sobre o real conjugam-se e mutuamente se reforçam, num cenário de relativa «institucionalização da anomia», para utilizar a expressão de Bourdieu, enquanto recusa de um *nomos* centralmente definido.

Dir-se-ia que ressalta o desafio de uma maior complexidade, de políticas culturais compósitas, pluriformes, contraditórias. O museu não mais é torre de marfim, contentor «branco» ou espaço mitológico incontestado. A sua falsa neutralidade é denunciada; o mergulho nas sociedades pós-coloniais (em que se esboroa a hegemónica representação de uma correspondência mais ou menos linear entre uma população, uma cultura e uma etnia) estilhaça a própria centralidade do discurso museológico.

A arqueologia do discurso, a génese social dos esquemas de produção de discurso e os seus efeitos sobre a realidade são sobremaneira evidenciados nas recentes reflexões sobre o lugar e o papel dos museus. Mas também todas as transformações que desestabilizam a outrora harmoniosa hierarquia em que tudo estava no seu lugar – como no museu: um lugar para cada objecto; cada objecto no seu lugar – o lugar do morto, subtraído à história e ao questionamento.

O Museu é doravante interpelado pelas práticas: dos profissionais que criam e são criados pelos museus; pelos públicos e pela sua recepção, tendencialmente reinterpretativa e transformadora, em particular quando o seu sistema de referências não se deixa passivamente moldar por qualquer forma preexistente; do crescente cruzamento entre arte, cultura, economia e vida quotidiana; das flutuantes fronteiras do estético e da própria oscilação entre uma estética profana, sensorial, comunicativa e uma outra, restrita, intelectual, codificada por especialistas; pelo próprio estatuto de artista, cada vez mais contaminado pelas convenções e regras que regem os mundos da arte, mas também por figuras híbridas como o curador, o programador ou director artístico, que recuperam alguns dos traços encantatórios da aura autoral; pela descontextualização e recontextualização, no sentido que Giddens atribui a estes conceitos, das práticas sociais que advêm da crescente introdução de novas tecnologias da comunicação e que tornam possível o museu como espaço virtual e hipertexto; pelas inserções urbanísticas e pelas imagens de cidade a que se associa ou que a partir dele são criadas.

O Museu não mais escapa, pois, à sua inserção num sistema que tenta pensar as relações e os «filtros» que existem entre cultura, arte e sociedade, rejeitando esquemas simplistas que postulam homologias mecânicas e introduzindo a discussão ideológica no cerne do problema.

O Museu é, antes de mais, uma instância de mediação: entre objectos e pessoas; entre profissionais e públicos; entre criadores e modos de circulação e apropriação das suas obras; entre os poderes oficiais e as visões contra-hegemónicas, entre modelos organizacionais e lógicas vivenciais e mundanas. Basta

pensar na complexidade do campo profissional que rodeia hoje o museu para nos apercebermos de que os recursos que mobiliza pressupõem uma ampla negociação de significados. Dito isto, não pretendo obliterar que renascem, aqui e ali, por vezes com inusitada intensidade, rasgos de um apego a identidades absolutas e dogmáticas; não esqueço, ainda, que, no cerne do combate sobre as direcções das políticas culturais haverá sempre quem, em nome da nobreza das artes ou do apego clássico e imemorial ao património pretenda re-institucionalizar o ponto de vista soberano, proclamativo de um poder de Estado que tanto se revê nas *grandes obras*, nas efemérides e nos eventos majestáticos; não ignoro, finalmente, que, mesmo em nome de um qualquer vanguardismo, se tenta unificar o que na realidade é amplo, contraditório e diverso. Até porque, perante a tendência tão frequente de se defender o *fim do museu*, o *pós-museu* ou a infinita liberdade de tudo museologizar, não tardarão, em reacção tantas vezes simétrica, a surgir discursos de fixação de um sentido único.

Todavia, a luta propriamente simbólica sobre a significação, o seu cariz aberto, participado, problemático e inacabado estão, pois, doravante, no núcleo-duro do conceito de museu.

Não me retraio, por isso, a evocar o conceito de «terceiras culturas» de Featherstone para salientar, de novo, o papel de mediação dos museus, articulando dimensões locais, nacionais e globais, passado, presente e futuro, real e virtual, paroquialismo e cosmopolitismo, tradição e inovação, evitando o amalgame apressado de referências ou as sínteses prontas-a-servir do pensamento único, quaisquer que sejam os seus matizes. Um estímulo, pois, a novas práticas de «tradução».

### Bibliografia

- ALEXANDER, Victoria D., *Sociology of the Arts*, Oxford, Blackwell, 2003  
BECKER, Howard, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.  
BOURDIEU, Pierre, *As Regras da Arte*, Lisboa, Presença, 1996.  
FEATHERSTONE, Mike, “Culturas globais e culturas locais” in FORTUNA, Carlos (org.), *Cidade, Cultura e Globalização*, Oeiras, Celta, 1997.  
GIDDENS, Anthony, *Consequências da Modernidade*, Oeiras, Celta, 1992  
GOFFMAN, Erving, *Estigma – Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1988.  
LEWIS, Justin e MILLER, Toby, *Critical Cultural Policy Studies – A reader*, Oxford, Blackwell, 2003.  
LOPES, João Teixeira, “Reflexões sobre o arbitrário cultural e a violência simbólica – os novos manuais de civilidade no campo cultural” in *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 49, 2005.  
NEVES, José Soares, *O Panorama Museológico em Portugal (2000-2003)*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais/Instituto Português dos Museus, 2005, p.  
SILVA, Augusto Santos, “Como classificar as políticas culturais? Uma nota de pesquisa” in *OBS*, n.º 12, 2003.

**Étranges dans le musée**

**Résumé**

Délimitation analytique des concepts de publics de la culture, de publics hégémoniques et contre-publics. Reflets dans les nouveaux sens *de* et *pour* les musées de l'ouverture à l'étrangeté des nouveaux publics.

**Strangers in the museum**

**Abstract**

Analytical delimitation of the concepts of publics of culture, hegemonic publics and counterpublics. Reflexes in the new meanings for museums of the overture to the strangeness of new publics.