

Por uma dialética da metamorfose: o novo público e o museu caleidoscópico

Christine Ferreira

Marcelo Jacques de Moraes

Resumo: O artigo põe em cena o diálogo estabelecido pela relação entre público jovem e museus, analisando a contemporaneidade do discurso museológico tradicional. À luz de conceitos como partilha do sensível, imagens dialéticas, metamorfose da obra de arte e ciberespaço, desenvolvidos respectivamente pelos teóricos André Malraux, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière e Pierre Lévy, pretende-se interrogar o potencial de interação e de produção de sentidos utilizado, ou não, pelo espaço museal.

Palavras-chave: museus; ciberespaço; arte-educação; imagens dialéticas

Abstract: *For a dialectic of metamorphosis: the new public and the kaleidoscopic museum* – The article discusses the dialogue established between the young public and museums, analyzing the contemporaneity of traditional museum discourse. In the light of concepts such as sharing of the sensitive, dialectal images, metamorphosis of artwork and cyberspace, developed by the theoreticians Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, André Malraux and Pierre Lévy, my intention is to question the potential interaction and production of senses exploited, or not, in museum spaces.

Keywords: museums; cyberspace; art education; dialectical images

“Le rôle des musées dans notre relation avec les oeuvres d’art est si grand, que nous avons peine à penser qu’il n’en existe pas, qu’il n’en exista jamais [...]. [Nous] oublions qu’ils [les musées] ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l’oeuvre d’art”¹ (1951, p. 11). Com esta afirmação André Malraux inicia sua obra *Le musée imaginaire*, obra crítica sobre a função e os mecanismos da arte e do museu, publicada originariamente em 1947, e inserida no volume *Les Voix du Silence*, em 1951. Desta forma, percebe-se a importância da interação entre museu, arte e sociedade no que diz

¹ Trad.: “O papel dos museus em nossa relação com as obras de arte é tão grande que chegamos a pensar que ele não existe, nem nunca existiu [...]. Esqueçemos que eles [os museus] impuseram ao espectador uma relação completamente nova com a obra de arte”.

respeito a uma reflexão sobre a história da arte ao longo dos tempos, assim como sua influência no indivíduo.

O museu moderno nasceu durante a Revolução Francesa, quando se decidiu fazer dos bens provenientes da nobreza, do clero e até das guerras napoleônicas um espaço de celebração da memória. Porém, sua concepção deriva da busca pelas origens, pelas raízes, que se originou com o homem renascentista, personificado pelos antigos *antiquários*, os estudiosos da arte. Convencionou-se chamar o museu de “lugar da memória”, na acepção de Pierre Nora (*Lieux de mémoire*, 1984), configurando um espaço no qual o passado, além de sacralizado, mostra-se estático. No entanto, a função primeira do museu deve ser outra: dar-se ao olhar do outro e, a partir disso, ser recriado constantemente. Essa recriação se dá através do diálogo interno (entre as próprias obras que o compõem) e externo (com o visitante/expectador).

Para Malraux, a especificidade do museu está na concretização da perda da função original (seja ela utilitária, religiosa ou decorativa) da obra de arte que, quando exposta, torna-se um fim em si mesma:

Jusqu'au XIXème siècle, toutes les oeuvres d'art ont été l'image de quelque chose qui existait ou qui n'existait pas, avant d'être des oeuvres d'art — e pour l'être. [...] Et le musée supprima de presque tous les portraits (le fussent-ils d'un rêve), presque tous leurs modèles, en même temps qu'il arrachait leur fonction aux oeuvres d'art. Il ne connut plus ni palladium, ni saint, ni Christ, ni objet de vénération, de ressemblance, d'imagination, de décor, de possession: mais des images des choses mêmes, et tirant de cette différence spécifique leur raison d'être. (1951, p. 12)²

A idéia do museu como espaço em que a distância entre público e arte se mostra indispensável à legitimação da obra de arte como tal é constantemente retomada ao longo do texto de Malraux. Se, inicialmente, a arte tinha por objetivo servir como meio de acesso ao divino, é a partir das coleções e dos museus (século 18), que o objeto se transforma no que Malraux chama de *instants de l'art*, por se despirem de suas funções: “*Le Moyen Âge ne concevait pas plus l'idée que nous exprimons par le mot art, que la Grèce ou l'Égypte, qui n'avaient pas de mot pour l'exprimer. Pour que cette idée pût naître, il fallut que les oeuvres fussent séparées de leur fonction*” (1951, p. 51).³

Nesse sentido, o pensamento de Malraux remete ao de Theodor Adorno, em seu artigo “Museu Valéry-Proust”; para ele, a distância imposta pelo museu à obra de arte é

² Trad.: “Até o século 19, todas as obras de arte eram a imagem de algo existente ou não, antes de serem obras de arte. [...] E o museu, ao eliminar os modelos de quase todos os retratos, retirou a função daqueles junto à obra de arte. Não havia mais *palladium*, santo ou Cristo; nem objeto de devoção, semelhança, imaginação, decoração ou posse. Havia somente imagens de coisas, e esta era sua razão de ser”.

³ Trad.: “A Idade Média não concebia a idéia que se compreende pelo termo arte, assim como na Grécia ou no Egito não havia palavra específica para exprimi-la. Para que essa idéia pudesse nascer, foi necessário que as obras perdessem sua função original”.

necessária para que exista a aura do objeto, assim como sua imperecibilidade. É justamente quando perde sua função primeira, distante do conteúdo em que foi criado, produzido e pensado, que o objeto se põe e se expõe ao olhar do outro, ao gozo do observador:

Somente onde impera aquela rígida distância entre a obra de arte e o observador, a distância que permite o gozo, é que pode surgir a questão de a obra estar viva ou morta. Aquele que vive com a obra de arte como se estivesse em sua casa, em vez de visitá-la, dificilmente terá este tipo de questionamento. (ADORNO, 2005, p. 176)

Cabe lembrar ainda que a questão do museu se mostra extremamente complexa ao reunir, em sua essência, conceitos em oposição, tais como: memória e esquecimento, passado e presente, presença e ausência, história e imaginação, poder e democracia, teoria e prática; além de ser um espaço no qual a imagem se põe à leitura, ao texto de uma história a ser elaborada entre ela e o observador. A contradição está presente mesmo em sua terminologia, já que a origem do termo museu encontra-se no grego, *museion*, designação do Templo das Musas. Importante observar que, na mitologia, as Musas são as virtudes da criação e da imaginação; e, além disso, filhas de Mnemosyne, deusa tanto da memória quanto do esquecimento.

Se, portanto, o museu moderno nasce com a função de ser um testemunho da História, o museu tradicional ainda se caracteriza como espaço de sacralização da História, na qual a narrativa historiográfica se faz de maneira imperativa. Desta forma, objetos e imagens remontam ao que o historiador Jacques Le Goff chama de “doutrina clássica dos lugares e das imagens”, tornando-se signos mnemônicos necessários à memória coletiva como símbolos de acontecimentos históricos.

Em seu livro *Histoire et mémoire*, Le Goff afirma que a tradição do binômio memória/imagem é antiga e remonta à Idade Média, com São Tomás de Aquino como grande precursor:

Thomas d’Aquin a écrit un commentaire sur le De Memoria et reminiscentia. A partir de la doctrine classique des lieux et des images, il a exprimé quatre règles mnémoniques:

- 1) *Il faut trouver “des symboles appropriés des choses que l’on veut se rappeler” [...].*
- 2) *Il faut ensuite disposer “dans un ordre déterminé les choses que l’on veut se rappeler” [...].*
- 3) *Il faut “s’arrêter avec soin sur les choses qu’on veut se rappeler et s’y attacher avec intérêt”.*
- 4) *Il faut “méditer sur ce qu’on veut se rappeler”.* (LE GOFF, 2004, p. 146)⁴

⁴ Trad.: “Tomás de Aquino redigiu um comentário sobre *De memoria et reminiscentia*. A partir da doutrina clássica dos lugares e das imagens, ele expressou quatro regras mnemônicas: 1) Deve-se encontrar ‘símbolos apropriados para as coisas das quais se deseja lembrar’; 2) Em seguida, deve-se dispor ‘em uma ordem determinada as coisas das quais se deseja lembrar’; 3) É preciso ‘deter-se com cuidado diante das coisas das quais se deseja lembrar, e contemplá-las com interesse’; 4) Deve-se ‘meditar sobre o que se deseja lembrar’”.

Se, para Malraux, a especificidade do museu está na dessacralização da obra de arte, por outro lado, há também o movimento inverso: ao se tornar acervo museológico, o banal se torna sublime, pois passa a conter uma “verdade”, como bem definiu o filósofo Jacques Rancière na obra *A partilha do sensível: estética e política*: “... o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro. E ele se torna rastro do verdadeiro se o arrancarmos de sua evidência para dele fazer um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica” (RANCIÈRE, 2005, p. 50).

O objeto museológico que, como bem assinalou Malraux, perde seu sentido original, torna-se um objeto portador de sentido. Observa-se a revitalização da doutrina de imagens e lugares, sendo as imagens construídas, em geral, por objetos do passado, submetidos a um olhar do presente. Michel De Certeau, na obra crítica *L'écriture de l'Histoire*, remete à outra dualidade presente na História, além do binômio passado/presente: “*L'Histoire vacille ainsi entre deux pôles. D'un côté, elle renvoie à une pratique, donc à une réalité; de l'autre, c'est un discours fermé, le texte qu'organise et clôt um mode d'intelligibilité*” (DE CERTEAU, p. 38).⁵

Se a História remete sempre a dois polos — discurso e realidade — como afirma De Certeau, e nisso reside a sua peculiaridade, percebe-se a dificuldade em problematizar a interação entre arte, história e sociedade, na qual o museu é o grande mediador. Isto é, o museu como espaço antropofágico, devorador do olhar visitante; ou como espaço em que ambos se *entrededoram*, através da imagem dialética. O filósofo Georges Didi-Huberman, em sua obra *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), trabalha a questão da imagem crítica e o diálogo estabelecido entre ela e o olhar que a confronta: “*Parler d'images dialectiques, c'est à tout le moins jeter un pont entre la double distance des sens (les sens sensoriels, l'optique et le tactile en l'occurrence) et celle des sens (les sens sémiotiques), avec leurs équivoques, leurs espacements propres*” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 125).⁶

O teórico continua, mais adiante, colocando a questão da imagem crítica como imagem em crise:

Nous aurons peut-être quelque chance de mieux comprendre ce que Benjamin voulait dire en écrivant que seules les images dialectiques sont des images authentiques, et pourquoi, em ce sens, une image authentique devrait se donner comme image critique: une image en crise, une image critiquant l'image — capable, donc, d'un effet, d'une efficacité théoriques —, et par là même une image critiquant nos façons de la voir au moment où, nous regardant, elle nous oblige à la regarder vraiment. (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 128)⁷

⁵ Trad.: “A História oscila entre dois pólos: de um lado, ela remete a uma prática, a uma realidade; de outro, a um discurso fechado, o texto que organiza e encerra um modo de inteligibilidade”.

⁶ Trad.: “Falar de imagens dialéticas é fazer uma ponte entre a dupla distância dos sentidos sensoriais (sobretudo o ótico e o tátil) e a dos sentidos semióticos, com seus próprios equívocos e lacunas”.

⁷ Trad.: “Há talvez a oportunidade de compreender melhor o que Benjamin queria dizer ao escrever que somente as imagens dialéticas são autênticas. E porque, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se lançar como imagem crítica, isto é, uma imagem em crise, uma imagem crítica da própria imagem e, portanto, capaz de um efeito teórico; uma imagem crítica da maneira de observá-la no momento em que, nos vendo, ela nos obriga a vê-la realmente”.

Portanto, é o museu como espaço de produção de sentidos, de narrativas e de imagens dialéticas; mais do que imagens dialéticas, imagens em crise, que interrogam e confrontam nosso olhar. A arte, enfim, como objeto mediador entre a história e a sociedade, entre o público e o privado; pondo em cena a problemática não apenas de uma história geral, mas de uma história da arte, com seus recortes, suas escolhas e suas lacunas. Afinal, como afirma Dominique Poulot: *“la Révolution mesure aux objets d’Ancien Régime le droit de se perpétuer ou non en fonction de la leçon qu’ils peuvent donner à la postérité”* (apud VARRY, 1998).⁸

O museu caleidoscópico e a partilha do sensível

Jacques Rancière, em *A partilha do sensível: estética e política*, define o conceito que dá nome ao texto. Fala de uma partilha do sensível que permite revelar, simultaneamente, o coletivo e o individual, o comum e o exclusivo.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15)

A revolução tecnológica dos meios de comunicação e de informação põe em cena, inadvertidamente, questionamentos quanto ao potencial de flexibilidade e de adaptação dos museus, a fim de atingir um público jovem interessado e assíduo no conceito de “partilha do sensível” desenvolvido pelo filósofo. Nada caracteriza melhor o termo desenvolvido por Rancière do que a imagem do ciberespaço (através dos jogos interativos, da realidade virtual, da comunicação instantânea, do fluxo de informações, dos museus virtuais totais⁹) e do espaço do museu: um espaço físico, que convida à partilha de seu conhecimento, através da participação de seu visitante, incomodado com o papel de receptor/contemplativo, ao qual não está habituado. E, através do comum, esse visitante pode encontrar seu espaço exclusivo, aquele que diferencia cada um, em sua maneira de apreender e interpretar as histórias e as memórias possíveis de cada objeto.

Para o museólogo Mário Chagas, a sobrevivência do museu depende de sua capacidade de adaptação ao ritmo dinâmico de transformações nas formas de sociabilidade:

⁸ Trad.: “A Revolução deu aos objetos do Antigo Regime o direito de se perpetuarem, ou não, a partir da lição que poderiam legar à posteridade”.

⁹ Compreende-se por “museus virtuais totais” aqueles que existem apenas no ciberespaço, sem estrutura física correspondente.

“O fato é que estando a instituição museal inserida numa nova sociedade de ritmo dinâmico e em transição, a sua sobrevivência depende basicamente da sua capacidade de acompanhar esse ritmo” (CHAGAS, 1996, p. 82). Esta afirmação, apesar de proferida onze anos atrás, expõe uma preocupação que continua atual e condizente com os novos paradigmas adotados pela sociedade da informação, na qual os meios de consumo e de comunicação se desenvolvem de maneira ágil, acompanhando o progresso tecnológico. Progresso tecnológico são as técnicas e as ações provenientes de instrumentos tecnológicos, sobretudo no que se refere à internet, e que interferem na dinâmica dos grupos humanos. O filósofo Javier Echeverría, em seu artigo *“Teletecnologías, espacios de interacción y valores”* (1998), propõe sua definição de realização tecnológica:

Una realización [o aplicación] tecnológica es un sistema de acciones humanas [diseñadas o llevadas a cabo por personas físicas o jurídicas], industriales, de base científica y realizadas en un determinado medio; dichas acciones están intencionalmente orientadas a la transformación de objetos y relaciones, para conseguir eficientemente resultados valiosos. (ECHEVERRÍA, 1998)¹⁰

O espanhol, Javier cita ainda Miguel Ángel Quintanilla¹¹, ao comentar que as ações transformam os objetos:

Estando de acuerdo con Quintanilla en que la historia de la técnica no es sólo la historia de los artefactos o de los conocimientos técnicos, sino ante todo la historia de las acciones llevadas a cabo gracias a ellos y coincidiendo con él en que la filosofía de la técnica no es sólo una teoría del conocimiento técnico, sino de la acción guiada por ese conocimiento. (ECHEVERRÍA, 1998)¹²

Neste sentido, pode-se levar a afirmação proferida por Echeverría até o campo do objeto museológico, o que resulta numa relação dialética compreendida pelo triângulo público/ação/objeto. Da mesma forma, seu comentário remete à reflexão do espaço museológico não como simples lugar de preservação e exposição de artefatos; mas, sobretudo, como instituição comprometida com a geração do conhecimento e do saber através da “manipulação” desses artefatos. É importante observar que o termo manipulação é utilizado aqui em sua acepção literal e metafórica, configurando não apenas um museio de materiais, mas uma interação, mental e/ou física, com o objeto em estudo. No

¹⁰ Trad.: “Uma realização [ou aplicação] tecnológica é um sistema de ações humanas [planejadas ou efetivadas por pessoas físicas ou jurídicas], industriais, de base científica e realizadas em um determinado meio; tais ações são intencionalmente orientadas à transformação de objetos e de relações, a fim de atingir eficientemente resultados valiosos”.

¹¹ Apud QUINTANILLA, M. A. (1989). *Tecnología: un enfoque filosófico*. Madri: Fundesco, p. 38.

¹² Trad.: “De acordo com Quintanilla, a história da técnica não é somente a história dos artefatos ou dos conhecimentos técnicos, mas sim de toda a história das ações realizadas graças a eles; e, ainda, que a filosofia da técnica não é somente uma teoria do conhecimento técnico, mas da ação guiada por este conhecimento”.

que se refere ao âmbito da educação museal, isto é, na mediação entre público e acervo, retomo Mário Chagas e sua observação sobre a importância de os processos educacionais se adaptarem à velocidade das mudanças e das transformações nas relações sociais, que incorporam novas formas de sociabilidade e de (inter)comunicação. Para isto, o museólogo ressalta que o objeto cultural é testemunho não apenas de uma história estática, mas de uma dinâmica que se mostra criativa e flexível, em constante metamorfose:

Nos museus e em todo o conjunto do patrimônio histórico, artístico e ambiental, encontram-se os argumentos capazes de facilitar o trabalho de educação. As possibilidades são ricas e variadas. O fundamental é não se perder de vista o fato que o objeto cultural (testemunho da necessidade, da adaptação, da inventividade, da fabulação e da criatividade) assemelha-se a um caleidoscópio de constante mutação. O objeto cultural flui permanentemente e como tal está em constante metamorfose. (CHAGAS, 1996, p. 86)

Interessante observar que o termo caleidoscópio adotado por Chagas para designar as possibilidades de utilização do objeto cultural é também usado pelo filósofo Pierre Lévy, mas como uma série de interfaces¹³ permitidas entre um texto digitalizado (hipertexto¹⁴) e seu leitor, que se depara com os diversos desdobramentos possíveis de um conjunto de leituras (biblioteca), sem que seja preciso sair do lugar. Isto é, através apenas da tela de seu computador, o leitor descortina espaços textuais diversos, que funcionam como palimpsestos, contrapondo-se à visão tradicional de biblioteca, na qual o usuário precisa se deslocar fisicamente, abrir livros, virar páginas. Comenta que:

Entretanto, o suporte digital traz uma diferença considerável em relação aos hipertextos que antecedem a informática¹⁵: a pesquisa nos sumários, o uso dos instrumentos de orientação, a passagem de um nó a outro são feitos, no computador, com grande rapidez, da ordem de alguns segundos. [...] Em relação às técnicas anteriores de ajuda à leitura, a digitalização introduz uma pequena revolução copernicana: não é mais o navegador que segue os instrumentos de leitura e se desloca fisicamente no hipertexto, virando as páginas, deslocando volumes pesados, percorrendo a biblioteca. Agora é um texto móvel, caleidoscópico, que apresenta suas facetas, gira, dobra-se e desdobra-se à vontade frente ao leitor. (LÉVY, 1999, p. 56)

Assim, a imagem do caleidoscópio que, a cada movimento, forma novas estruturas através de diferentes combinações; a interação possível entre observador/leitor objeto/ima-

¹³ Lévy define o termo *interface* como “todos os aparatos materiais que permitem a interação entre o universo da informação digital e o mundo ordinário” (1999, p. 37).

¹⁴ No contexto digital, Lévy designa por hipertexto uma forma não linear de apresentar e consultar informações, criando uma rede de associações chamadas *links*.

¹⁵ Para o autor, uma biblioteca tradicional também pode ser considerada como um hipertexto, pois os volumes se conectam através de remissões, citações, notas de pé de página e bibliografias; mantendo, assim, a concepção de “texto em rede”.

gem, fazendo com que a escolha do primeiro interfira no resultado alcançado; tal idéia remete simultaneamente ao bem cultural, exposto em acervo museológico, e ao texto digital, disponível no espaço cibernético. E, desta forma, algumas questões se colocam, no que diz respeito ao público leitor/visitante, cativo da imagem caleidoscópica: como definir a relação entre o público usuário do ciberespaço¹⁶ e o do espaço museal? De acordo com a Pesquisa Perfil-Opinião do Instituto Observatório de Museus, que avalia o perfil do visitante de museus, público jovem e adulto (15-39 anos) representa 63% do total (não incluídas, aí, as visitas escolares), e 64,4% do público total estão pela primeira vez em um museu. A pesquisa-piloto foi realizada em 2005 com 11 museus do Rio de Janeiro.¹⁷ Tais dados mostram que, apesar do público usuário da tecnologia digital (jovens e adultos) constituir maioria entre os visitantes de museus, grande parte deles está em sua primeira incursão museológica e não possui a menor intimidade com o ambiente. De que maneira, portanto, podem-se aproximar universos que, apesar da característica em comum — o repertório caleidoscópico de informações do espaço museal e do espaço virtual —, ainda se mostram distantes? Se colocado de outra forma, poder-se-ia indagar se os museus têm se mostrado receptivos a esse público habituado à constante interação e, sobretudo, participação nos artefatos de aprendizado e de lazer que fazem parte de seus cotidianos.

Tais indagações são levantadas a partir do momento em que se pensa o mundo através do paradigma da globalização, em que os meios de comunicação são capazes de interligar indivíduos sem considerar mais o espaço físico como fator limitante e, assim, criando novas formas de sociabilidade. É o que Pierre Lévy considera comunicação “to-dos-todos”, possível apenas pela rede virtual de comunicação; isto é, a mensagem parte de um grupo de indivíduos diretamente a outros grupos, o que se constitui diferente do modo de comunicação “um-todos” (como a televisão e o jornal, nos quais a mensagem parte de um indivíduo para um grupo) e o “um-um” (como o telefone, de indivíduo para indivíduo). Em seu estudo sobre a história do espaço, Margaret Wertheim caracteriza o ciberespaço, sobretudo por seu caráter interativo. Mais do que um banco de dados, a autora sinaliza a supremacia da interação social e da comunicação proporcionadas pelo ambiente digital:

O ciberespaço tornou-se, porém, muito mais que um mero espaço de dados, pois, como observamos, grande parte do que ali se passa não está voltado para a informação. Como muitos comentadores frisaram, o ciberespaço é usado fundamentalmente não para coleta de informação, mas para interação social, e comunicação — e também, cada vez mais, para entretenimento interativo [...]. Nesse sentido, podemos ver o ciberespaço

¹⁶ Segundo Pierre Lévy, ciberespaço é “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” (1999, p. 92).

¹⁷ Pesquisa disponível em: <http://www.museus.gov.br/downloads/boletim_observatorio.pdf>.

como uma espécie de *res cogitans* eletrônica, um novo espaço para o exercício de alguns daqueles aspectos da humanidade que não encontravam morada na imagem puramente física do mundo. (WERTHEIM, 2001, p. 170)

A revolução a que nos submetemos na atual era da informação, na qual o espaço e o tempo são regidos pelo fluxo de dados, nos impulsiona a uma nova relação com o saber e o lazer advindos de tecnologias cada vez mais presentes e acessíveis na sociedade da informação. Sobre a relação entre museus e tecnologia, mostra-se oportuna a observação de José Cláudio Oliveira em seu artigo “Democracia da memória e da informação: os museus virtuais totais”; o qual, apesar de escrito 2002, põe em cena questões atuais e pouco problematizadas:

Duas décadas depois, precisamente em 1994, depois que os museus comunitários se consolidaram, os museus encontraram um outro caminho para se apresentar ao público e tentar desenvolver as suas construções metodológicas [ambientes e sistemas] e expandir as suas informações. Os museus descobriram o caminho do ciberespaço, num momento em que a informação se tornou constante em uma mão dupla: a que tece o desenvolvimento da informática, com as facilidades da tecnologia e a da velocidade da informação. Os museus virtuais, sobretudo aqueles criados sem interface da instituição tradicional, deram aval à criação e informação de histórias de qualquer personagem, de objetos artísticos [de artistas renomados e de iniciantes] e não-artísticos [de artistas, iniciantes e leigos], poemas e debates, tudo que compõe os acervos digitais, quebrando as barreiras do tempo-espaço, dos horários de visita, da comunidade local, do silêncio e mostrando textos que partem das mais simples pessoas de um lugar qualquer. (OLIVEIRA, 2002, p. 9)

Assim, Oliveira define a relação entre tecnologia e público como uma via de mão dupla, em que o desenvolvimento da informática proporciona um maior e mais veloz fluxo de informações e possibilidades de comunicação. E, ao citar como exemplo os museus virtuais totais, cuja existência não é vinculada a um espaço físico, comenta a transformação da noção de espaço museológico permitida pela estética do ciberespaço, na medida em que o visitante troca o deslocamento físico pelo puramente sensorial:

O visitante vai ao museu sem sair do seu espaço geográfico, visita um museu cujo referencial é comum em um espaço sem limites, sem demarcações ou barreiras, um espaço não “extramuros” — como o fizeram o museum bus e o museu comunitário — mas simplesmente “sem-muros”. Uma ótica que reflete na própria estética do mundo contemporâneo, a da velocidade, o que seria, portanto, a ótica do ciberespaço. (OLIVEIRA, 2002, p. 9)

Assim, ao problematizar a relação entre tecnologia, museus e público jovem, percebe-se que o público contemporâneo se insere cotidianamente num espaço no qual o coletivo se põe e se impõe; porém, espaço este que sempre deixa margem aos movimentos individuais, quase intuitivos, que permitem ao visitante/usuário a manipulação e a par-

ticipação em todas as atividades disponíveis. Pode-se afirmar que o espaço virtual, com sua gama de possibilidades caleidoscópicas representadas por jogos, correios eletrônicos, mensagens instantâneas e realidades virtuais, possibilitou o desenvolvimento de um público exigente, independente e participativo. É preciso, portanto, que as instituições culturais tradicionais, cuja ênfase está na continuidade e na preservação, não confundam permanência com imobilidade.

Conclusão

O potencial de participação dos e nos museus existe, quanto a isso não há dúvidas. Pode-se citar, por exemplo, os casos de imenso sucesso entre crítica e público do recente Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo; e das exposições interativas do Tate Modern Museum, em Londres, que já atraíram mais de 600 mil pessoas e fizeram com que a instituição fechasse o ano de 2006 como o ponto turístico mais visitado da cidade.

O Museu da Língua Portuguesa mostra-se igualmente um fenômeno: passado apenas um ano de sua inauguração, em 2006, a instituição de acervo virtual e interativo já atraiu 570 mil visitantes, número maior do que as outras instituições do gênero mais tradicionais e conservadoras do país, tais como a Pinacoteca do Estado de São Paulo (456 mil), o Museu do Ipiranga (430 mil) e o Masp (226 mil). Sobre o acervo virtual armazenado em um banco de dados, o diretor do Museu, Antonio Sartini, afirma: “Tudo o que exibimos aqui é um acervo riquíssimo, que depois fará parte de nossa reserva técnica, como em qualquer museu”. Os professores apóiam a proposta: “O Museu [da Língua Portuguesa] nos ajuda muito, lá o aluno toma contato com a língua de uma forma lúdica, nem sente que está aprendendo”, afirma uma das professoras entrevistadas.¹⁸

Afinal, as imagens — e artefatos, e objetos — críticas e dialéticas são aquelas que incitam no olhar do outro não apenas o interesse à contemplação reflexiva; mas, sobretudo, fazem desse outro uma parte da história contada e da memória recriada.

Sendo o museu um espaço de grande potencial a serviço do saber e do lazer, é preciso que ele reconheça seu público de forma autêntica e nada arrogante, a fim de conquistá-lo permanentemente; é preciso construir-se como ambiente caleidoscópico, disponível aos sentidos e à interferência do visitante. Afinal, a beleza do caleidoscópio está justamente nas constantes e diversas imagens que podem ser criadas a partir de diferentes movimentos de quem o utiliza. Manter-se estático, assertivo e conservador, tal qual o museu/mausoléu criticado por Theodor Adorno¹⁹, é relembrar o poeta Paul Valéry que, em seu conhecido artigo “O problema dos museus”, comenta acidamente a sensação de estar num museu: “Que fadiga, que barbárie! Tudo isso é desumano”.

¹⁸ Todas as informações referentes ao Museu da Língua Portuguesa foram extraídas de reportagem “A Língua de Clarice”, veiculada pela Revista *Bravo!*, em abril de 2007.

¹⁹ Adorno utiliza essa expressão em seu artigo “Museu Valéry-Proust”, no qual confronta a visão desses dois grandes escritores sobre a instituição museal.

Referências

- ADORNO, Theodor (2005). Museu Valéry-Proust. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Museus*. Editora do Iphan (n. 31).
- CHAGAS, Mário (1996). *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora,.
- CHOAY, Françoise (2006). *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, Unesp.
- CURY, Marília Xavier (2003). *Museologia, Museus e Globalização*. São Paulo. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/artigos>>.
- DE CERTEAU, Michel (2002). *L'écriture de l'Histoire*. Paris: Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- ECHEVERRÍA, Javier (1998). Teletecnologías, espacios de interacción y valores. *Revista Teorema*. Disponível em: <<http://www.oei.es/salactsi/teorema01.htm>>.
- LE GOFF, Jacques (2004). *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard.
- LÉVY, Pierre (1999). *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.
- MALRAUX, André (1951). *Le musée imaginaire (Les voix du silence)*. Paris: Gallimard.
- OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. O museu e as tecnologias da inteligência: memória e objeto. *Revista Museu*. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_esp?id=1227>.
- _____. *Democracia da memória e da informação: os museus virtuais totais*. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/seminario/joseclaudio.htm>>.
- PEREIRA, Heloisa Caroline de Souza & ULBRICHT, Vânia Ribas (2004). *Os museus virtuais*. UFSC. Disponível em: <http://www.nemu.ufsc.br/artigos/Os_Museus_Virtuais.pdf>.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- VALÉRY, Paul (2005). O problema dos museus. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Museus*. Editora do Iphan (n. 31).
- VARRY, Dominique (1998). Resenha sobre a obra “Musée, Nation, Patrimoine” (1997), de Dominique Poulot. In: *Bibliothèque de Bibliothécaire*. Paris. Disponível em: <<http://bbf.enssib.fr/sdx/BBF/frontoffice/1998/01/document.xsp?id=bbf-1998-01-0120-016/1998/01/fam-critique/critique&statutMaitre=non&statutFils=non>>.
- WERTHEIM, Margaret (2001). *Uma história do espaço, de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

CHRISTINE FERREIRA é doutoranda em Literaturas de Língua Francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Educadora do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).
chrisfer@uol.com.br

MARCELO JACQUES DE MORAES é professor doutor de Língua e Literatura Francesas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

*Artigo recebido em 3 de junho de 2006 e
aprovado em 22 de agosto de 2006*

