

ANALIS

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

Volume 44 2012

PRESIDENTA DA REPÚBLICA
Dilma Rousseff
MINISTÉRIO DA CULTURA
Ministra Marta Suplicy
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
Presidente José do Nascimento Junior
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL
Diretora Vera Lúcia Bottrel Tostes

EDITORES

Aline Montenegro Magalhães – Ibram/MHN

Rafael Zamorano Bezerra – Ibram/MHN

COMISSÃO EXECUTIVA

Eoin O'Neal (abstracts)

Francisco Marques (revisão)

Tag Comunicação – Katherine Inoue (diagramação)

As opiniões e conceitos emitidos nesta publicação são de inteira responsabilidade de seus autores, não refletindo necessariamente o pensamento oficial do Museu Histórico Nacional.

É permitida sua reprodução, desde que citada a fonte e para fins não comerciais.

CAPA: CAMPOS GERAIS / WASHINGTON DIAS LESSA

Catálogo na fonte: Biblioteca do Museu Histórico Nacional

Museu Histórico Nacional (Brasil)

M986

Anais do Museu Histórico Nacional – Vol. 1 (1940) –

Rio de Janeiro: O Museu, 1940 – –

v.:il.; 23 cm

Anual.

Suspensa a partir do volume 26 (1975). Reiniciado em 1995 com o volume 27.

ISSN 1413-1803

1. Brasil-História. 2. Museu Histórico Nacional. 3. Museologia. 4. Cultura Indígena.

5. Numismática. 6. I. Título.

CDD 069.0981

A metrópole contemporânea e a proliferação dos “museus- espetáculo”

Regina Abreu*

Recebido em 06/06/2012

Aprovado em 16/08/2013

Resumo

O artigo focaliza os museus enquanto fenômenos sociais e, como tais, intrinsecamente relacionados às sociedades que os geram. O objetivo é refletir sobre algumas das formas com que os museus se revestem na sociedade contemporânea. A autora destaca a relação dos “museus-espetáculo” com o contexto da pós-modernidade, em especial com a transformação das cidades em grandes metrópoles, o fortalecimento do individualismo, a conversão dos espaços públicos em áreas de passagem, a compressão do tempo e a “economia das experiências”.

Palavras-Chave

Museu; metrópole; representação do tempo; espetáculo; experiência

Abstract

The article focuses on museums as social phenomena and, as such, intrinsically related to companies that generate them. The aim is to reflect on the ways how museums are portrayed in contemporary society. The author highlights the relationship of “spectacle-museums” with the context of postmodernity, in particular as a result of the transformation of cities into large metropolitan areas, the strengthening of individualism, the conversion of public spaces into passageways, time compression and “the experience economy”.

Keywords

Museum; Metropolis; Representation of Time; Spectacle; Experience

Apresentação

Os museus são fenômenos sociais e, como tais, estão intrinsecamente relacionados às sociedades que os geram. É impossível refletir sobre museus sem levar em conta os contextos nos quais são criados, mantidos, dinamizados, ressignificados, reformulados ou até mesmo fechados. Os comentaristas e teóricos dos museus vêm empregando, com muito sucesso, para se referir ao campo dos museus, a expressão “diversidade museal”. Por meio desta, chama-se a atenção para a plasticidade e a expansão das formas com que os museus se revestem ao longo de diferentes sociedades em diferentes tempos e lugares. Os museus podem ter edifícios, coleções, públicos amplos e serem voltados para temas os mais diversos – ciência, arte, história, religião... Os museus podem existir em territórios amplos sem edifícios nem coleções, como os ecomuseus. Podem estar voltados para causas específicas e fortalecerem segmentos sociais num determinado território, como os museus sociais. Ou ainda serem marcos de lutas políticas, sublinhando o que não pode e não deve ser esquecido, como os museus que tematizam o holocausto nazista ou os museus que conservam acervos dos períodos de ditadura militar em muitos países da América Latina, voltados para o fortalecimento dos ideais da democracia, ou também os museus que guardam fragmentos do *apartheid* na África do Sul, para demonstrar que a sociedade está vigilante quanto ao respeito aos direitos humanos.

* Regina Abreu é antropóloga, professora associada do Programa de Pós-Graduação em memória social e da Escola de Museologia da Unirio. É líder do Grupo de Pesquisa Memória, Cultura e Patrimônio cadastrado no CNPq. É pesquisadora do CNPq e realizou o projeto Museus do Rio com apoio da Faperj e da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro: <www.museusdorio.com.br>. É autora de ensaios e livros sobre museus e patrimônios, entre os quais o livro Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos, RJ, Editora Lamparina, 2009. abreuregin@gmail.com

Mas há também os museus que são parques temáticos em grande escala, como muitos dos museus americanos, sobre os quais o escritor Umberto Eco referiu-se como “falsos absolutos”, onde não há investimento na qualidade aurática e na autenticidade dos objetos reunidos no acervo.¹ Pelo contrário, neste tipo de museu tudo se fabrica e se constrói de forma nova em proporções gigantescas e espetaculares: edifícios, ambientações, mobiliários, objetos. Nestes museus, que mais parecem “disneylândias museais”, até as pessoas parecem inventadas e em permanente processo de inovação. Um caso emblemático é o Museu do Homem Americano, onde, num espaço de enormes proporções, pretende-se reunir o passado, o presente e os projetos de futuro de inúmeros grupos indígenas das Américas, em exposições, feiras, performances, festas e outras formas de comunicação e interação com o público.²

Mas a diversidade museal inclui também museus que se caracterizam como guardiões de objetos auráticos carregados de mana e simbolismo, como o museu inglês que guarda e exhibe as joias da Coroa, vistas e cultuadas por um crescente público de ingleses e turistas de toda parte do mundo. Ou, para falar no caso brasileiro, do Museu Imperial de Petrópolis, que preserva a Coroa que pertenceu aos Imperadores brasileiros e que é exposta numa imponente vitrine, atraindo a atenção de milhares de visitantes. Ou ainda os ossos da baleia cuja espécie há muito já foi extinta e que atrai a curiosidade de gerações e gerações de crianças no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro. Haveria muitos exemplos. Mas o importante a destacar aqui é esta qualidade dos museus de estarem permanentemente se transformando e se adequando a demandas sociais. Por isto falo em plasticidade, ou seja, capacidade de mudança e de incorporação de novas formas e novas maneiras de ser, que tornam os museus uma instância sempre atual. Os museus estão sempre se modernizando e se revitalizando, o que faz com que se mantenham vivos ao longo dos anos e incólumes às contínuas reviravoltas políticas, sociais e econômicas, ou seja, às diferentes formas de sociedade produzidas pelos homens.

Dos antigos templos das musas, que os gregos em sua mitologia consideravam “filhas da memória”, aos nossos dias, já se vão muitos séculos e os museus permanecem. Mas, o que é específico de cada tempo e lugar? Haveria alguma singularidade que poderia ser explicitada com relação aos

museus no contemporâneo? Quais os aspectos que vêm predominando e o que eles representam ou expressam? Que forças sociais engendram e acolhem as atuais feições dos museus em nossos dias? Este artigo visa analisar alguns dos aspectos que despontam em museus no contexto da sociedade ocidental contemporânea, focalizando sobretudo os chamados “museus-espetáculo” a partir da relação destes com as metrópoles, com a sociedades dos indivíduos em trânsito e com os novos sentidos da categoria “experiência”.

Os museus e a metrópole: a sociedade dos indivíduos em trânsito e os novos sentidos da experiência

Os primeiros estudos sobre museus buscaram tecer classificações e esquemas sobre os diferentes tipos de museus a partir de áreas então consagradas como a História, a Arte, a Ciência: museus de história; museus de arte; museus de ciência e assim por diante.³ Com o tempo, os museus se mostraram por demais camaleônicos, transmutando-se a tal ponto que qualquer esquema classificatório se mostrou inócuo. Se o campo dos museus se revelou dinâmico, foi necessário rever, em dado momento, as ferramentas conceituais capazes de dar conta da complexidade desse universo. É neste contexto que o museu se tornou um objeto de estudos do campo inter ou transdisciplinar, dando origem a reflexões de antropólogos, sociólogos, historiadores, museólogos e outras áreas do conhecimento que entenderam que, por diversas características, o museu era “uma coisa boa pra pensar” o mundo social em que estava inserido. Em outras palavras, o museu poderia ser visto como um signo, capaz de revelar constelações de significados extremamente relevantes para a compreensão da vida social.

Algumas de suas características, por congregarem um ponto de vista ou um lugar social privilegiado, têm-se mostrado especialmente instigantes para aqueles que se dedicam ao estudo da cultura e da sociedade, justificando o estudo dos mais diferentes fenômenos sociais por meio dos museus: sua vocação para o sagrado, preservando aquilo que um grupo social mais preza, sua qualidade de reter fragmentos do passado estabelecendo elos entre diferentes dimensões de temporalidade (passado, presente e futuro), sua abertura para mundos sociais diferenciados, possibilitando o encontro entre diferentes segmentos, sua configuração pública, trazendo um contraponto para contextos sociais por excelência

privatizados, sua tendência em recolher resquícios (ou fragmentos) de tradições sociais esfaceladas e universos cosmológicos extintos, sua relativa permanência, principalmente no que tange aos equipamentos físicos e arquitetônicos num mundo em acelerado processo de mudança. O que estou querendo dizer aqui é que os museus podem ser tomados como lumes, deixando entrever mais do que a eles próprios; ou seja, tornando visíveis importantes aspectos da vida social.

Eu gostaria de centrar minha reflexão sobre os chamados “novíssimos museus”, ou os museus-espetáculo, que hoje são edificadas em escala global. Espaços enormes, edificações assinadas por renomados arquitetos, altíssima tecnologia com realidade aumentada, HQ codes, vídeos em 3-D, holografias, experiências midiáticas inovadoras conjugadas com propostas arrojadas de exposição e de comunicação, polpudos patrocínios, sistemas de gestão criativos e uma boa dose de empreendedorismo. Muitos destes museus são hoje efetivamente mais modernos que empresas de ponta em diversos setores. Não há limite de criação para estes templos da cultura e do entretenimento. Em outros tempos, eles seriam impensáveis. Por que então, agora, eles se multiplicam? Onde se instalam?

O primeiro ponto que chama a atenção é que a proliferação destes museus acompanha o crescimento de um determinado estilo de cidade: as metrópoles contemporâneas. Não há como compreender os museus-espetáculo sem refletir sobre o papel das cidades no advento da modernidade. Eles são o produto mais bem acabado de uma tendência lentamente construída desde o fim das sociedades tradicionais. O filósofo Walter Benjamin refletiu e, num certo sentido, profetizou o advento destes espaços de ampla circulação e de intenso movimento. A cidade moderna veio crescentemente expressando o fim das coletividades fundadas em laços fortes e perenes. Para Benjamin, a cidade tornou-se, com o advento da modernidade, o centro da vida moderna, lugar de rapidez e fluidez, onde tradições e culturas passaram a se entrecruzar. A cidade passou a testemunhar a afirmação do efêmero, a valorização do instante breve e fugidio, o fim do mundo da longa duração.⁴ A cidade moderna vem também expressando cada vez mais a instabilidade dos sentidos num mundo onde as transformações foram seguindo um curso veloz, demolindo referências e seus múltiplos significados.

O mundo moderno constituiu-se como sinônimo de novidade, apelando para a atualidade da informação. Nesta nova e original configuração, ainda seguindo a reflexão de Walter Benjamin, houve uma desvalorização não do passado, mas da experiência, da tradição, dos elos que permitiam aos sujeitos a articulação de múltiplas temporalidades. François Hartog chama a atenção para “o crescimento rápido da categoria do presente até que se impôs a evidência de um presente onipresente”, que ele nomeia de “presentismo”.⁵ Para este autor, o Ocidente estaria vivendo um novo “regime de historicidade”, que se instituiu após a Queda do Muro de Berlim. A observação deste historiador da história reitera, a meu ver, a intuição de Walter Benjamin sobre o valor atribuído pelos modernos à novidade, ao efêmero, ao circunstancial. A percepção de François Hartog sobre o mundo que alguns qualificam de pós-moderno acentua a tendência que Benjamin enunciava na passagem do século XIX ao XX. Um novo regime de historicidade centrado no presente teria se tornado hegemônico. Nas palavras de Hartog,

[...] o século XX é o que mais invocou o futuro, o que mais construiu e massacrou em seu nome, o que levou mais longe a produção de uma história escrita do ponto de vista do futuro, conforme os postulados no regime moderno de historicidade. Mas ele é também o século que, sobretudo em seu último terço, deu extensão maior à categoria do presente: um presente massivo, invasor, onipresente, que não tem outro horizonte além dele mesmo, fabricando cotidianamente o passado e o futuro do qual ele tem necessidade. Um presente já passado antes de ter completamente chegado.⁶

O fenômeno do presentismo alterará a percepção do tempo e, particularmente, a relação do presente com o passado e com o futuro. Outro autor a se dedicar ao estudo da semântica dos tempos históricos, o historiador alemão Reinhart Koselleck, demonstrou como se deram passagens significativas nas experiências temporais da história, como a que se processou da História Magistræ Vitæ para a História Moderna. Se na primeira, do passado se tiravam lições para o presente, na segunda modalidade de escrita da História seria o futuro que esclareceria o passado, fenômeno que ocorre a partir do advento da Revolução Francesa com as vestimentas da ciência, a feição da Nação, do Povo, da República ou do Proletariado.⁷ O regime moderno

de historicidade, portanto, instala-se entre o fim do século XVIII e o início do século XIX. Perduraria, no entender de Hartog, durante o século XX até ser completamente suplantado por este outro regime de historicidade: o presentismo.

Outro aspecto importante que merece ser considerado na nova configuração da sociedade contemporânea foi observado pelo sociólogo Richard Sennett e diz respeito a uma alteração fundamental no espaço público. Sennett baseia sua argumentação no argumento da separação entre o público e o privado na sociedade ocidental moderna, chamando a atenção para a hipertrofia do privado. Segundo Sennett, haveria mesmo um esvaziamento do espaço público. Nas grandes cidades, o espaço público se converteria em espaço de passagem e não mais de associação, de conagração, de mescla de pessoas, de diversificação de atividades. O espaço público se tornou uma “derivação do movimento”, assinala o sociólogo. A cidade como ágora, lugar de encontro, *forum* para a vida pública, entrou em decadência. A cidade cosmopolita passou a ser vista como um mundo de estranhos. O aspecto extremamente fragmentário da cidade expressaria a perda de sentido de uma noção de coletivo enquanto vínculos de associação e de compromisso mútuo entre pessoas, afirmando uma interação entre seres estranhos uns aos outros no seio de uma diversidade plural.⁸

A metrópole passou a ser habitada pelos passantes, aqueles que circulam em seu território. Vias expressas foram construídas com o sentido de conduzir os indivíduos em espaços marcados pela circulação permanente. Esta nova configuração de cidade, marcada pelo cosmopolitismo, pela circulação e pelo movimento, foi cada vez mais incrementando o aspecto de instabilidade, tornando-se a expressão maior de uma sociedade de indivíduos em trânsito.

Há que se chamar a atenção aqui para o surgimento de novas subjetividades completamente autocentradas e fechadas em si mesmas. O indivíduo moderno passou a se representar como uma mônada. Diferentes autores têm insistido no aspecto radical da cultura ocidental moderna, onde a noção de indivíduo associa-se à ideia de privado, de íntimo, de interioridade, ocorrendo uma separação entre o indivíduo e a sociedade. Louis Dumont desenvolveu de maneira bastante sistemática uma reflexão nesta direção, enunciando a emergência das sociedades individualistas, onde o “eu” separou-se do social e a difusão de uma consciência do privado tornou-se crescente. O antropólogo

francês procurou analisar as diferenças entre estas sociedades e as sociedades holistas tradicionais, onde haveria um predomínio do todo sobre as partes.⁹

Outro autor que se tornou uma referência clássica nos estudos sobre as características emblemáticas das novas sociedades produzidas pelos ideais de progresso e civilização, gestados no Ocidente moderno, foi o sociólogo Norbert Elias. Seu livro *A Sociedade dos Indivíduos* explicita o processo lento e decisivo que deu origem a uma sociedade associal por excelência, centrada numa concepção do eu separado e autônomo que coloca o mundo social como lhe sendo exterior e até mesmo hostil. Elias procurou mostrar como esta concepção de indivíduo nasceu num estágio particular do processo de civilização, exigindo uma grande severidade no comando do comportamento individual e um rigoroso autocontrole das condutas em público. A evolução que teria tornado possível a representação do eu apartado do todo social diz respeito a uma concepção de indivíduo autônomo, exterior e anterior ao mundo social.¹⁰

O terceiro elemento que constitui a metrópole contemporânea é aquilo que alguns sociólogos vêm denominando de “economia das experiências”. Paulo Peixoto, em artigo sobre os novos desafios da cultura urbana no contexto da economia das experiências, faz uma instigante reflexão sobre as transformações recentes das modalidades de oferta econômica e o impacto destas no contexto das metrópoles contemporâneas. Segundo Peixoto, o conceito de economia da experiência é importante para aqueles que almejam compreender as novas dinâmicas urbanas. Ele foi formulado por Joseph Pine e James Gilmore, em 1999, na obra *The Experience Economy* (A economia da experiência) para

dar conta da evolução de uma economia de serviços para uma economia de experiências, como antes se tinha passado de uma economia de bens manufaturados para uma economia de serviços e, ainda antes, de uma economia de matérias primas para uma economia de bens manufaturados. A passagem a essa última fase do processo torna a experiência uma extensão dos serviços, marcando também a afirmação de novas formas de relação com os consumidores, definitiva e inequivocamente assentes na personalização.¹¹

Nesta era da economia das experiências, a metrópole adquiriu, segundo Peixoto, uma feição de “cidade do sensível”, pautada em ofertas para novas

experiências. A intenção é converter cada ato do cotidiano numa experiência singular e memorável ou, pelo menos, diferenciada das demais.

O deslocamento do paradigma da visualidade para o paradigma da experiência e seu impacto no campo dos museus e dos patrimônios

Durante os séculos XIX e XX, o campo dos museus e dos patrimônios caminhou lado a lado com o paradigma oculocêntrico da sociedade moderna. O sentido da visualidade assumia a primazia sobre os demais. Criar novos museus ou preservar o patrimônio significava preservar uma paisagem, um cenário no espaço das metrópoles, um lugar para ser visto, contemplado, admirado. As novas configurações das cidades modernas passaram a incluir uma estética pautada na conjugação de elementos do passado com novas aquisições do capitalismo industrial. Prédios, monumentos, museus, obras de arte tornaram-se elementos de construção de paisagens nas cidades modernas.

Estas referências do passado foram apropriadas por narrativas modernas no espaço urbano convivendo lado a lado com diversos outros elementos que expressavam o progresso e a crença no futuro, sinalizando uma polissemia e uma multiplicidade de informações das novas cidades. O caso francês é emblemático. Em meados do século XIX, o arquiteto Eugène Viollet-le-Duc empreendeu um dos maiores esforços de restauração do espaço público na capital do país. Conjuntos arquitetônicos foram restaurados visando constituir nova funcionalidade e estabelecendo importantes referências visuais nos principais espaços públicos da cidade. O importante a assinalar é que as restaurações de prédios, monumentos, museus, obras de arte não constituíram reproduções puras e simples do passado. O que ocorreu foi um movimento novo de apropriação de elementos do passado num contexto de crença e exaltação do futuro.

As importantes restaurações e os emblemáticos movimentos de preservação do patrimônio nos novos cenários urbanos também não foram uma reprodução pura e simples de todos os passados impregnados nos prédios em ruínas ou nos objetos salvos do vandalismo dos grupos sociais emergentes. Os movimentos patrimoniais que incluíam a identificação, a restauração, a preservação, a difusão de bens móveis e imóveis foram

o produto de escolhas, seleções, decisões, julgamentos. Os agentes do patrimônio não nasceram de movimentos sociais isolados ou contrários às novas tendências de administração do espaço urbano. Pelo contrário, eles formaram desde sempre o que havia de mais moderno nas administrações nacionais, regionais ou locais. Seus ideais não eram nostálgicos, mas sim de universalizar as conquistas do mundo burguês. Alinhados com os administradores públicos, os agentes do patrimônio também tiveram que se perguntar: o que preservar? Quais prédios restaurar? Quais dos usos ou das características de um prédio ou de um palácio priorizar numa restauração? Quais estilos arquitetônicos manter e valorizar e quais os estilos arquitetônicos descartar ou apagar? Quais memórias iluminar e quais memórias apagar?

Desse modo, a ação patrimonial teve como marca inicial a noção de que o objeto da preservação e da restauração não seria nunca um objeto total, mas uma seleção limitada e intencional. Este movimento fez com que todos os chamados patrimônios expressassem também ruínas. Ao selecionar um aspecto de memórias múltiplas e polissêmicas, e ao concentrar os esforços para iluminar este único aspecto, o movimento de patrimonialização seria também um movimento de apagamento. Desse modo, é preciso chamar a atenção para o fato de que, como ruínas, os bens tombados ocultam também diversas ocupações e usos sociais. Um palácio que serviu a uma dinastia de reis e que depois foi sede de governo, e depois museu, e depois ainda passou por um período de decadência, para depois ser revitalizado e tornar-se uma biblioteca ou um centro cultural. Uma casa que serviu de residência a um industrial, que a vendeu para um comerciante, que virou casa de cômodos, que foi adquirida pelo Governo para ser restaurada para abrigar uma biblioteca. Uma casa erigida em cima de um antigo sambaqui, que serviu de residência a um barão do café, que foi vendida a um industrial e abrigou uma fábrica de tecidos e que ficou em ruínas, até que a prefeitura local a adquirisse para fazer uma escola. Todos estes exemplos apontam para a complexidade de sentidos e de significados, que os patrimônios mais passaram a ocultar do que evidenciar. O enorme esforço de restauração de prédios históricos que fez Violet Le Duc em Paris, transformando a cidade numa exuberante vitrine de vestígios do passado pode ser apresentada como exemplo emblemático da conjugação destes dois movimentos: o da

lembança e o do esquecimento. Analisando as imagens dos prédios restaurados, como fez Bruno Foucart, ficam explicitados os apagamentos, os silenciamentos, os deslizamentos de sentidos.¹²

As metrópoles e o fenômeno da proliferação dos museus-espetáculo

Mas, passemos ao fenômeno da proliferação dos museus-espetáculo. O que eles trazem efetivamente de novidade? Em que eles se distinguem do movimento patrimonial ou museológico moderno descrito acima?

O fenômeno da proliferação dos museus-espetáculo no contemporâneo parece explicitar uma nova vertente. É preciso enfatizar que, para as grandes metrópoles do final do século XX, ao sentido oculocêntrico outra dimensão foi introduzida. Agora não se trata apenas de ver, admirar, levar às últimas consequências o sentido da visão. Para o indivíduo-passante, circulando na velocidade cada vez maior das cidades, é preciso também experimentar, vivenciar, usar os demais sentidos: olfato, paladar, tato, audição. Não por acaso, algumas administrações públicas propõem a aromatização de espaços públicos como forma de cativar visitantes e turistas em algumas cidades.¹³ Richard Sennett chamou a atenção para a mudança da arquitetura que se produziu do final do século XX. Enquanto no final do século XIX e início do século XX os prédios eram fartamente adornados por arabescos, volutas e esculturas, em períodos mais recentes a arquitetura das cidades iria se pautar pelo agigantamento dos prédios, caracterizados sobretudo pelo despojamento e pelo alisamento de suas fachadas. Para o sociólogo, esta mudança teria ocorrido fundamentalmente em razão de que, para o cidadão das grandes metrópoles, o movimento de ver, contemplar, admirar já não seria possível ou “natural”. As metrópoles seriam movidas cada vez mais pela velocidade e pelos espaços de circulação e movimento. Qual o sentido de construir prédios ricos em pequenos detalhes esculturais se, na velocidade dos transportes urbanos, os cidadãos já não os poderiam mais contemplar? A nova arquitetura refletiria, pois, também os novos padrões das vias expressas e das circulações das multidões.¹⁴

Paulo Peixoto, em artigo já citado sobre as metrópoles contemporâneas, chama a atenção para as novas dimensões que se descortinaram em seus

horizontes. As cidades transformaram-se em espaços de teatralidade e de performatividade, espaços de circulação e de manifestação de identidades individuais. A cidade performativa na era da economia das experiências tornar-se-ia, sobretudo, uma arena voltada para os cinco sentidos.

Os museus-espetáculo atenderiam a estas demandas oferecendo espaços de cultura e entretenimento, satisfazendo a curiosidade e apaziguando por instantes os seres em permanente deslocamento em espaços-tempos variados. O novo sentido para a categoria "experiência" aqui se distancia da acepção para a mesma categoria experiência em sociedades tradicionais, onde havia uma sociabilidade produzida numa coletividade perene calcada em vínculos fortes. Experiência que, como assinalou Walter Benjamin, era o centro de narrativas que formavam todo um conjunto de mitos e cosmologias. As novas experiências, oferecidas pelos museus-espetáculo aos indivíduos passantes e em circulação permanente, pelo contrário, tenderiam a se dissipar rapidamente, seriam evanescentes, dissolvendo-se e dando lugar a outras sempre novas experiências.

Os museus-espetáculo seriam, pois, feitos para indivíduos ávidos por novas experiências, e não para permanecer na longa duração. No contexto da economia das experiências, a principal aposta seria fomentar subjetividades mutantes, que não necessariamente acumulassem saberes.¹⁵ Pelo contrário, os indivíduos deveriam circular de um espaço a outro como superfícies lisas preenchidas e esvaziadas pelo entretenimento. Levando às últimas consequências, e talvez caricaturando propositalmente os fundamentos que, na era da economia das experiências, deveriam reger as novas subjetividades contemporâneas, podemos dizer que estes seres em movimento passariam a frequentar os museus do mesmo modo como frequentariam os *shopping-centers*: consumindo cultura e entretenimento pelo prazer momentâneo da aquisição, que poderia ser descartada logo em seguida.¹⁶

Mas, como caracterizar os museus-espetáculo? Em que eles diferem de outros tipos de museus?

O primeiro aspecto diz respeito a suas formas arquitetônicas e ao uso intensivo das novas tecnologias. Os novos museus, que começaram a surgir no final do século XX, trouxeram como novidade o arrojo arquitetônico: prédios especialmente construídos para abrigar os projetos de novos museus, onde estes mesmos prédios passaram a ser elaborados como obras de arte.

Os exemplos são inúmeros. Um dos primeiros a despontar no âmbito desta nova concepção foi o Beaubourg ou Centre Georges Pompidou, em Paris, cuja construção desencadeou na ocasião acalorados debates devido ao aspecto nada convencional de sua arquitetura, destoando de grande parte dos museus franceses. É importante assinalar que, até então, os museus em geral ocupavam prédios históricos, reconstruídos e readaptados, como o Museu do Louvre, que havia sido residência de aristocratas.

A tendência dos novos projetos arquitetônicos para museus só fez crescer ao longo da virada do século XX ao XXI. Ainda em Paris, um exemplo bem significativo é o Museu do Quai Branly. Situado às margens do rio Sena, nas proximidades da famosa torre Eiffel, este museu foi inteiramente concebido pelo arquiteto Jean Nouvel, em 2006, como uma obra de arte capaz de marcar, sediar e expressar as chamadas culturas não ocidentais. Ou seja, o espaço não apenas deveria abrigar os objetos referentes a estas culturas, como também permitir ao visitante a ambiência destinada a transportá-los para os contextos de produção da cultura material ali exposta. Para este fim, não menos importante que a arquitetura do prédio deveriam ser agregados o tratamento paisagístico, o *design* dos interiores, a iluminação, a temperatura, os sons ambientes, as cores. Tudo concebido em mínimos detalhes, que deveriam ser percebidos logo à entrada do espaço. Paredes cobertas de vegetação tropical, caminhos e trilhas em meio a árvores tropicais trazidas da África e da América, e percursos ambientados com temperatura também dos trópicos, sonorização e imagens em movimento com dizeres que chamavam a atenção para a diversidade das culturas e o tema da alteridade. No interior deste museu, divisamos corredores e pequenos muros que, além de dividir o espaço, desempenham a função de conduzir o visitante a experimentar o lugar do “outro” não europeu nos quatro continentes - América, África, Oceania, Ásia. A iluminação é muito cuidada e também os lugares de sombra. Estes são fundamentais na medida em que insinuam ao visitante o mistério dos rituais tribais apenas evocados diante de suas máscaras rituais.

Ou seja, a diferença do Museu do Quai Branly com relação a outras modalidades de museu é sutil e profunda ao mesmo tempo. Os mesmos objetos que antes estavam expostos no Museu do Homem, um dos maio-

res museus franceses, que sucedeu ao Museu do Trocadero perdurando por todo o século XX, agora no novo Museu do Quai Branly, são exibidos de maneira completamente diferente. Enquanto no Museu do Homem as máscaras rituais eram expostas ao lado de extensos textos e fotos no contexto de ambientações das culturas que as produziram, no Museu do Quai Branly quase não há textos, fotos ou referências que contextualizem os objetos expostos. O importante neste novo estilo de museu é suscitar no visitante sensações, despertar outros sentidos. A dimensão pedagógica ou educativa do museu cede terreno para outras dimensões sensoriais: olfato, tato, visão, audição. Também o sentido do paladar é incluído, em restaurantes e bares temáticos que permitem ao visitante degustar alguns dos "sabores de culturas não ocidentais".

Outro museu que pode ser classificado nesta modalidade de museu-espetáculo é o Museu do Futebol na mega cidade de São Paulo. Já neste caso, não houve um projeto arquitetônico propriamente dito, mas a adaptação de uma parte do estádio do Morumbi para a construção do museu. Aproveitando o estilo grandioso de uma arquitetura voltada para abrigar multidões, este museu usa e abusa de novas tecnologias. Holografias e imagens para serem vistas em 3-D, que colocam o jogador Ronaldinho fazendo "embaixadinhas" diante de uma arquibancada atônita. Imagens de campos de futebol e bolas projetadas no chão, que fazem as crianças e também muitos adultos se divertirem, jogando com o auxílio das novas tecnologias, como se estivessem num campo gramado ao ar livre. Enormes paredes preenchidas por espetaculares projeções de filmes com as mais entusiasmadas torcidas brasileiras, que integram o visitante ao clima vivido durante as grandes decisões de campeonatos de futebol. Uma sala com dispositivos interativos, onde se pode escutar mais de vinte formas diferentes de locuções de gols, pronunciadas por grandes locutores da era do rádio, o que ativa memórias profundas daqueles que viveram tempos em que ainda não havia televisões. Trechos de filmes com depoimentos de grandes personalidades sobre as jogadas que mais apreciaram ao longo de suas vidas nos colocam diante de um universo com o qual construímos uma relação de identificação e pertencimento. Mesmo para aqueles a quem o futebol nunca foi valorizado em suas vidas, é possível partilhar e se entusiasmar com o museu.

O que parece, pois, ser característico destes museus-espetáculo parece ser não apenas a portentosa arquitetura e o uso abusivo de novas tecnologias, mas também a capacidade de transportar o visitante para novos ambientes diferentes daqueles vividos no dia a dia, de suscitar novas sensações, de despertar a memória sensorial de lembranças antigas já esquecidas, de evocar mundos desaparecidos no interior dos próprios sujeitos, de abrir a porta da imaginação, da fantasia, do onírico. Em outras palavras, de possibilitar ao visitante viver novas experiências.

Como assinalou ainda o sociólogo Paulo Peixoto,

o ambiente social é igualmente relevante neste contexto. Uma visita individual ou uma visita em grupo pode mudar radicalmente o sentido da experiência. A aposta na diversificação de ambientes e de atividades realizáveis em espaço museológico está a ser concretizada no sentido da promoção de visitas familiares e de grupo. Com isso fomenta-se a individualização da experiência, a apropriação e a fruição diferenciadas, mas também modalidades de interação mais ativas e não tão centradas na mera contemplação.¹⁷

Por outro lado, afirma Peixoto,

ao diversificarem espaços e atividades, [estes] museus apostam claramente na multiplicação de oportunidades de visita, no sentido em que assumem que um mesmo visitante não tem de visitar o museu sempre no mesmo estatuto, no mesmo contexto e com o mesmo objetivo. Esta esfera de criatividade é fundamental na gestão de expectativas que alimenta a economia das experiências.¹⁸

Por fim, resta-nos colocar que um aspecto central dos museus-espetáculo consiste em sua aposta no sentido de seduzir os visitantes. No contexto da economia das experiências, esta modalidade de museu apresenta-se como um empreendimento que, como qualquer outro, aspira à ampla circulação de público. Para tal, “fidelização” torna-se palavra-chave. E é com este objetivo que os novos museus-espetáculo propõem atividades diversificadas capazes de fidelizar os visitantes. Como assinalou Paulo Peixoto,

em busca de novos públicos, procurando diversificar e fidelizar visitantes, a chave reside na personalização da visita e no desenvolvimento de novas interações

assentes na ideia de arrebatamento e de participação ativa. Na economia das experiências, o museu, além de instruir e de questionar, deve seduzir.¹⁹

Sobre este ponto, os dois museus citados, o Museu do Quai Branly e o Museu do Futebol são bons exemplos. Tanto num caso como no outro, há uma preocupação explícita com estudos de público e com a formulação de projetos específicos visando dar continuidade a temas elencados por estes museus. Ambos os museus visam atrair parcerias com universidades, fundações, organizações não governamentais, associações e grupos diversos. Fomentar interesses, aprofundar pesquisas, reformular circuitos, realizar exposições temporárias, propor atividades diversas como lançamentos de livros ou de filmes, palestras, trabalhos educativos, todas estas atividades periféricas circundam estes museus, ampliando seu escopo de atuação. Utilizando as novas tecnologias, como a do HQ code e dos portais na internet, é possível, além disso, levar o museu para outros espaços, seduzindo novos e antigos visitantes presenciais ou mesmo virtuais.

Museus-espetáculo como expressões da sociedade contemporânea

Estes novos museus têm sido alvo de muitas críticas por parte da comunidade de estudiosos. No caso do Museu do Quai Branly, por exemplo, houve inclusive manifestações de antropólogos e pesquisadores do Museu do Homem que pretendiam evitar que objetos fossem levados de suas dependências para integrar as novas exposições do Museu do Quai Branly. Neste caso, as críticas centraram-se principalmente no pouco cuidado que, segundo eles, o novo Museu do Quai Branly atribuiu à contextualização dos objetos. Os críticos alegavam que incontáveis pesquisas antropológicas haviam sido realizadas sobre grande parte destes objetos, considerando lastimável que os mesmos fossem expostos apenas para a fruição estética e sensorial dos visitantes. Para estes antropólogos, o aspecto do conhecimento estaria sendo preterido em nome de uma estetização dos objetos.

Outra crítica recorrente aos museus-espetáculo relaciona-se à relação contaminada destes com o "mundo dos negócios" ou dos empreendimentos econômicos. Para alguns, o universo dos museus deveria se ater ao plano da

produção e da difusão do conhecimento, objetivo que teria sido desfigurado quando estes museus passaram a ter, eles mesmos, objetivos empresariais. O museu pode ser uma empresa? Até onde projetos de sustentabilidade econômica dos museus no contexto mercantil podem afetar suas missões de reflexão, crítica e conhecimento? Deve o museu se mercantilar? Estas são algumas das questões suscitadas por este debate. Não há uma resposta única, nem para os céticos, nem para os entusiastas das novas modalidades de museu que despontam nas grandes metrópoles.

O que proponho e que, afinal, me fez enfrentar o desafio de escrever este artigo é que procuremos observar com distanciamento o que vem ocorrendo no universo dos museus. Experiências como a do Museu do Quai Branly, do Museu do Futebol e muitas outras são coisas boas pra pensar a sociedade em que vivemos. Ao invés de demonizar ou de enaltecer esta ou aquela modalidade de museu, podemos tomá-las como “casos” de manifestação de forças ativas na sociedade em que são gerados e que os acolhem. O sucesso estrondoso de público do Museu do Quai Branly e do Museu do Futebol não pode ser minimizado. Ele expressa algumas tendências que, para o horizonte dos estudos sociológicos, não são desprezíveis. Tendências que nos dizem que alguma coisa está mudando ou já mudou e nós é que não percebemos.

NOTAS

1. ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.
2. Sobre este tema, ver: BERTOLOSSI, Leonardo. *Diferentes, iguais: a pan-indianidade do National Museum of the American Indian e suas variações*. Rio de Janeiro: PPGAS-Museu Nacional-UFRJ, 2010. <http://teses2.ufrj.br/Teses/PPGAS_M/LeonardoBertolossi.pdf>. Acessado em: 18 de mar. 2013.
3. Gustavo Barroso, um dos fundadores da Museologia Brasileira, por exemplo, propôs nos primeiros ensaios dos Anais do Museu Histórico Nacional um sistema de classificação que foi muito utilizado nos primeiros anos do ensino da Museologia no Brasil. Este sistema de classificação além de reproduzir áreas consagradas como Arte, Ciência e História, também propunha a distinção entre História e Folclore, sugerindo a criação de um Museu Ergológico Brasileiro. BARROSO, Gustavo. *Museu Ergológico Brasileiro*. Rio de Janeiro: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 3, 1942.
4. CAIAFA, Janice. *A Aventura das Cidades: Ensaios e Etnografias*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2007.
5. HARTOG, François. Tempo e Patrimônio. In: *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 22, n. 36, págs. 261-273, jul/dez 2006.
6. HARTOG, François, op. cit., 2006, pág. 271.
7. KOSELLECK, Reinhart, 1990 apud Hartog, François. *Tempo e História: Como escrever a História da França hoje*, in: *Revista de História Social*. Campinas, São Paulo, 1996, 127-154.

8. SENNETT, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Ed. Península, 2002.
9. DUMONT, Louis. *Hommo Aequalis*. Paris: Ed. Gallimard, 1977.
10. CHARTIER, Roger. Avant-propos. In: Elias, Norbert. *La Société des individus*. Paris: Fayard, 1991.
11. PEIXOTO, Paulo. *Desafios à cultura urbana no contexto da economia das experiências e das narrativas interativas*. In: Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, 2012.
12. FOUCART, Bruno, Viollet-le-duc et la restauration. In: *Les Lieux de Mémoire*, vol. II, La Nation, Paris: Éditions Gallimard, 1986, pág. 613-649.
13. PEIXOTO, Paulo, *Desafios à cultura urbana no contexto da economia das experiências e das narrativas interativas*, AAVV, Estudos em Homenagem ao Prof. Dr. Aníbal de Almeida. Coimbra: Coimbra Editora, pág. 801-817, 2012.
14. SENNETT, Richard, op. cit., 2002.
15. Pierre Lévy ao analisar os dispositivos criados pelas novas tecnologias, em particular o avanço da web e seu impacto nas subjetividades humanas, chamou a atenção para o aspecto central que os difere de outros dispositivos presentes até então. A velocidade da informação transmitida e consumida pela web não admite acumulação, mas alimenta-se da dissolução permanente como seu principal motor. LÉVY, Pierre. *La Sphère Sémantique – Tome 1, Computation, Cognition, Économie de l'Information*. Paris: Hermès, 2011.
16. Não estou com isto querendo dizer que os indivíduos tenham perdido sua capacidade de discernimento e de crítica e que não possam ser ativos diante daquilo que lhes é oferecido. Estou propositalmente caricaturando uma nova tendência de oferta de experiências num novo contexto econômico para tornar mais evidentes as mudanças deste contexto com relação a contextos anteriores.
17. PEIXOTO, Paulo, op. cit., 2012.
18. Id. Ibid Paulo, op. cit., 2012.
19. Id. Ibid Paulo, op. cit., 2012.