

JULIA NOLASCO LEITÃO DE MORAES

MUSEU, INFORMAÇÃO ARTÍSTICA E “POESIA DAS COISAS”:

A divulgação artística em museus de arte

**Tese de doutorado apresentada ao Curso de
Doutorado em Ciência da Informação do
convênio PPGCI/UFRJ – IBICT/MCT, como
requisito parcial para a obtenção do grau de
doutor.**

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. LENA VANIA RIBEIRO PINHEIRO

**Rio de Janeiro
2014**

JULIA NOLASCO LEITÃO DE MORAES

**MUSEU, INFORMAÇÃO ARTÍSTICA E “POESIA DAS COISAS”:
A divulgação artística em museus de arte**

**Tese apresentada à banca examinadora do convênio Programa de Pós-graduação em
Ciência da Informação – PPGCI/UFRJ – IBICT/MCT como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Doutor, sob orientação da Profa. Dra. Lena Vania
Ribeiro Pinheiro.**

Aprovada por:

Prof^a. Dr^a. Lena Vania Ribeiro Pinheiro (Orientadora)

Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação UFRJ-IBICT

Prof^a. Dr^a Diana Farjalla Correia Lima

Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO

Prof^a. Dr^a Luisa Maria Gomes de Mattos Rocha

Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO

Prof^a. Dr^a. Maria Nélida González de Gómez

Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação UFRJ-IBICT

Prof^a. Dr^a Marília Xavier Cury

Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia USP

Prof^a. Dr^a. Rosali Fernandez de Souza

Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação UFRJ-IBICT

Prof. Dr. Gustavo Silva Saldanha (Suplente)

Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação UFRJ-IBICT

Prof^a. Dr^a. Rosane Maria Rocha de Carvalho (Suplente)

Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO

Dedico esta tese a minha mãe, incansável orientadora de caminhos
ao norte, sul, leste e oeste, e ao meu pai, eterno e dialético
desorientador.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ana e Nilson, por terem me ensinado a valorizar a poesia das coisas, dos momentos e das relações. Por serem cúmplices, amigos, presentes. Por terem me dado tudo que lhes foi possível e até o que não foi para que eu pudesse escolher meus caminhos e trilhá-los segura em busca da poesia da vida.

A Rafael Gutterres, por todo companheirismo, paciência, solidariedade e amor. Pelas flores, os doces, os gestos e as mãos dadas de sempre.

À Dona Nilza, pela força admirável, pela dedicação e pelo senso de humor. Por tudo que representa como esteio da família.

À professora orientadora Lena Vania Ribeiro Pinheiro, a Lena, por ser, antes de tudo, amiga, acolhedora e referência. Por ter representado com todo carinho e disponibilidade o papel de mãe intelectual, desde os tempos da iniciação científica até o Doutorado.

Às professoras da banca do Exame de Qualificação, que contribuíram para a construção de meu objeto de estudo, Professoras Diana Lima, Luísa Rocha, Maria Lucia Maciel, Maria Nélida González de Gómez e a orientadora Lena Vania Pinheiro.

À Marília Xavier Cury, por ter me apresentado a “poesia das coisas” e me ensinado que mais do que reproduzi-la é preciso resignificá-la em nossa vida.

À Teres(z)a Scheiner, pelo carinho e torcida de sempre.

À Maria Lucia Niemeyer Loureiro, pela disponibilidade e carinho.

À Amanda Cifuentes, pelo empréstimo de livros, pelo interesse na pesquisa, pela amizade desde o tempo do Museu Victor Meirelles e para muito além dele.

À Isabela Nery Lima, pela solidariedade, pela doçura, pela tradução e pela disponibilidade desmedida de sempre querer ajudar.

À Amanda Cifuentes, Bianca Cittadino, Isabela Lima, Juliana Amado, Mayana Macedo, Monise Carvalho e Sabrina Santos por compartilharem a poesia da vida comigo, nos melhores momentos e, também, naqueles que não são tão bons assim.

A Vladimir Pires, pelas provocações intelectuais e os bate-papos inquietantes.

A todos os professores, funcionários e colegas do PPG-CI/ UFRJ-IBICT.

A Cicero Almeida, Marcelle Pereira e Mario Chagas que, como chefes, sempre se mostraram apoiadores de meus estudos para o Doutorado.

À Coordenação de Museologia Social / Departamento de Estudos e Processos Museais / Instituto Brasileiro de Museus por ter concedido período de licença para estudo.

Aos professores e alunos da Escola de Museologia da UNIRIO.

À Bianca Strucchi, Igor Camargo e Tatiane Giacomini, pelo apoio, torcida e carinho.

Ao Museu Victor Meirelles e a todos os funcionários que estiveram presentes durante o período de aprendizagem que passei por lá. Por me desafiarem a revelar a poesia desses momentos.

Ao artista Waltercio Caldas, pelo bate-papo rápido, porém fértil, e por me instigar a compreender de outro modo o papel transformador da arte.

RESUMO

Pesquisa de caráter essencialmente teórico que discute a divulgação artística em museus de arte como alternativa de estratégia infocomunicacional para a promoção do encontro entre visitantes não familiarizados com o universo artístico e a “poesia das coisas”. Levando em consideração que é no âmbito do processo de musealização que a informação artística é estruturada a partir do discurso da arte e no discurso sobre arte, o estudo buscou identificar e analisar princípios para a divulgação desse tipo específico de informação no contexto dos museus de arte. Para tanto, a pesquisa assumiu como desafio discutir fundamentos teóricos que orientam o processo de musealização em museus de arte e propor um conceito de divulgação artística, tomando como base pressupostos da divulgação científica. Compreendidos como agentes propulsores do processo de familiarização e interrogação com o/acerca do campo da arte, os museus podem se configurar como plataforma privilegiada para a formação e o exercício da sensibilidade e da apreciação crítica, estimulando modos de apreensão contextuais e reflexivos capazes de promover mudanças no cotidiano dos visitantes. Para tal, os museus precisam desenvolver ações integradas no âmbito do processo de musealização, com especial foco às atividades de pesquisa e documentação, a fim de possibilitar a concepção de exposições que favoreçam o desvelamento da “poesia das coisas” e a sua resignificação pelos diferentes visitantes.

Palavras-chave: Musealização; Informação artística; Divulgação; “Poesia das coisas”; Dimensão educativa dos museus

ABSTRACT

This mainly theoretical research discusses art divulgation through art museums as an alternative of info-communication strategy for promoting meetings of visitors not acquainted with artistic universe and "the poetry of things". Thinking that artistic information is structured from the discourse of art and on art in the musealization process framework, we have gathered a bibliography, identified and analyzed principles that guide audience divulgation of this specific kind of information in the art museum context. Thus, the research has taken as challenges to discuss theoretical foundations underpinning the process of musealization in art museums and to propose a concept of artistic divulgation from scientific divulgation. Assuming that museums are propelling agents of familiarization and interrogation processes with and on the field of art, they can be configured as a privileged platform for constructing and exercising sensibility as well as critical appraisal, stimulating ways of contextual and reflexive apprehension capable to promote changes in visitors' everyday life. In that sense, museums must develop integrate actions and initiatives in a process of musealization, focusing on research and documentation in order to make possible to organize exhibitions which unveil the "poetry of things" and favour its resignification by different visitors.

Keywords: Musealization; Artistic information; Divulgation; Poetry of things; Educacional potencial of museums

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	“Matisse, Talco”, obra exposta no interior de vitrine	212
FIGURA 2	“O livro para Ingres”, obra exposta no interior de vitrine	212
FIGURA 3	“O Livro Velazquez”, capa, obra exposta junto ao par de luvas	213
FIGURA 4	“O Livro Velázquez”, interior 1	213
FIGURA 5	“O Livro Velázquez”, interior 2	213

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	OBJETIVOS E METODOLOGIA	23
2.1	OBJETIVOS	23
2.2	METODOLOGIA	23
3	DIVULGAÇÃO E A DIMENSÃO EDUCATIVA DOS MUSEUS	29
3.1	<i>DIVULGAÇÃO COMO CONCEITO DE BASE</i>	31
3.1.1	Delimitação e abrangência do termo <i>divulgação científica</i>	32
3.1.2	Breve perspectiva histórica acerca da divulgação científica	41
3.1.3	Museus e divulgação da informação especializada	47
3.2	MUSEUS E SUA DIMENSÃO EDUCATIVA	61
4	MUSEALIZAÇÃO, “POESIA DAS COISAS” E A DIMENSÃO COMUNICACIONAL DOS MUSEUS	78
4.1	MUSEALIZAÇÃO: ALGUMAS DEFINIÇÕES, PROBLEMATIZAÇÕES E ÊNFASE SOBRE SEUS ASPECTOS COMUNICACIONAIS	79
4.2	A DIMENSÃO COMUNICACIONAL DOS MUSEUS À LUZ DOS APORTES TEÓRICOS DE DAVALLON (2010), ROQUE (2010) E CURY (2005a, 2005b)	88
4.3	DESAFIOS E ENFRENTAMENTOS DA MUSEALIZAÇÃO E DA COMUNICAÇÃO EM MUSEUS DE ARTE	108

5	A DIMENSÃO INFORMACIONAL DOS MUSEUS E A INFORMAÇÃO ARTÍSTICA	130
5.1	DESVELANDO A INFORMAÇÃO COMO CONCEITO E A DIMENSÃO INFORMACIONAL DOS MUSEUS	133
5.2	INFORMAÇÃO EM ARTE COMO CAMPO DO SABER DE INTERESSE DOS MUSEUS E DA MUSEOLOGIA	147
5.3	SUBSÍDIOS DA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA E DA PESQUISA EM ARTE PARA A DIVULGAÇÃO ARTÍSTICA EM MUSEUS	156
5.3.1	Documentação museológica	157
5.3.2	Pesquisa	165
6	MUSEUS DE ARTE, “POESIA DAS COISAS” E DESAFIOS DA DIVULGAÇÃO ARTÍSTICA	173
6.1	MUSEUS DE ARTE EM PERSPECTIVA: BREVES APONTAMENTOS HISTÓRICOS E AS MUDANÇAS EM SEU PAPEL	174
6.2	MUSEUS DE ARTE, COMPETÊNCIA ARTÍSTICA E “POESIA DAS COISAS”	189
6.3	MUSEALIZAÇÃO, DIMENSÃO INFORMACIONAL E DESAFIOS À DIVULGAÇÃO ARTÍSTICA EM MUSEUS: O MUSEU VICTOR MEIRELLES, A COLEÇÃO XX E XXI, O CASO “O LIVRO VELÁZQUEZ” E A “POESIA DAS COISAS”	202
7	CONSIDERAÇÕES PARA A CONSTRUÇÃO DE NOVAS REFLEXÕES	221
	REFERÊNCIAS	228

1- INTRODUÇÃO

“A arte constrói, com elementos extraídos do mundo sensível, um outro mundo, fecundo em ambiguidade. Na obra há uma organização astuciosa de um conjunto complexo de relações, um mundo único feito a partir do nosso [...], capaz de atingir e enriquecer nossa sensibilidade. Ela nos ensina muito sobre nosso próprio universo, de um modo específico, que não passa pelo discurso pedagógico, mas por um contato contínuo, por uma frequência que refina nosso espírito. [...] transformando nossa sensibilidade, elas [emoções artísticas] transformam também nossa relação com o mundo”.
(BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 113-114)

A questão central discutida nesta tese é inspirada em uma série de reflexões suscitadas como consequência de experiência vivida pela autora no âmbito de sua atuação como museóloga, em um museu de arte, o Museu Victor Meirelles. Nesta pesquisa, parte-se do desafio de estudar a comunicação da informação artística para públicos não familiarizados com o universo artístico em museus de arte, à luz de fundamentos da Ciência da Informação e da Museologia.

Entre 2007 e 2008, responsável pelo recebimento de obras de arte que integrariam exposição temporária na instituição, dedicada ao artista brasileiro Waltercio Caldas, esta autora se surpreendeu ao abrir as caixas que transportavam os trabalhos para a mostra. Em uma delas, havia um livro que, quando folheado, era possível identificar imagens

relativamente familiares, ainda que algo parecesse faltar, e textos embaçados, improváveis de se ler. Noutra, havia uma estrutura em metal e quatro cartões postais iguais, que reproduziam obra de um pintor neoclássico e romântico. Na terceira, havia um livro com reproduções de obras de um renomado artista reconhecido pelos estudos sobre cor e uma embalagem de talco.

Após abrir as caixas e constatar que aqueles objetos constituíam as obras para a exposição, esta autora ouviu de uma colega, graduada em Artes Visuais, que também dedicava-se ao recebimento das obras, frases que exaltavam a genialidade, o brilhantismo dos trabalhos e celebravam a sua exposição justamente naquele museu, o que conferia-lhes ainda maior valor. Surpreendida com a reação entusiasmada e a assertiva da colega diante daquilo que seus olhos viam, esta autora se inquietou internamente: seria uma espécie de ironia? O que poderia haver de tão genial naquele conjunto formado por livros, estrutura em metal, cartões postais e embalagem de talco a ser exposto num museu dedicado a Victor Meirelles? Por que a exposição de obras de um artista ilustre como Waltercio Caldas naquele Museu agregaria ainda mais valor à experiência estética proposta?

Sem conseguir encontrar muito sentido na reação extasiada da colega mediante ao que os olhos viam, mas confiando em sua sensibilidade, ainda que de maneira acanhada, não me furtei a perguntar no que residiria tanta genialidade, ainda mais em uma exposição naquele Museu. A resposta provocou uma inquietação ainda maior, já que a colega repetia inúmeras vezes que era preciso olhar bem aquilo e, quando já percebendo que eu olhava e nada via de tão extraordinário que justificasse seu comportamento, se lançou a caçoar e dizer que aquilo era como piada, se tivesse que explicar, perdia a graça. Para concluir seu regozijo e intensificar minha perturbação, manifestou sua torcida para que o Museu conseguisse adquirir uma daquelas obras para seu acervo, o que de fato acabou acontecendo meses depois.

Ao olhar mais algumas vezes aqueles objetos e até conseguir identificar, sem grande dificuldade, que havia referência a três célebres pintores da história da arte, ainda assim não ficava claro por que uma exposição com tais “coisas” justo naquele Museu poderia ser tão genial, motivo de tamanho festejo. Fazendo correspondência à própria fala da colega, não conseguia achar graça daquela piada. Mais aflitivo, não conseguia encontrar sentido ou razões que justificassem porque a incorporação de uma daquelas obras da exposição poderia ser uma grande aquisição para o acervo daquele Museu.

Instigada menos pelos objetos à vista e mais pela reação da colega, decidi que iria buscar respostas para minhas perguntas e, se durante o percurso ficasse com mais dúvidas

ainda, já era um ganho, uma experiência de aprendizagem! Se, ao final, não fosse possível achar graça da piada, tentaria, ao menos, compreender qual era o objeto de tamanho escárnio.

Munida de base adquirida graças à formação em Museologia pelo contato com diversas disciplinas dedicadas à história da arte e mesmo de minha formação familiar que, desde cedo, investiu em experiências de visitas a museus e outras práticas ligadas ao universo da cultura, resolvi ir a bibliotecas, ter acesso a textos de história e crítica da arte e fazer buscas na internet, com o propósito de identificar e tentar compreender a matéria poética das obras de Waltercio Caldas. Corolário dessa busca representou momento fundamental de aprendizagem: uma conversa rápida e fértil com o próprio artista, dias antes da inauguração da exposição.

O bate-papo informal com Waltercio Caldas possibilitou compreender na prática o sentido da afirmação de que o significado das obras de arte não é atribuído pelo autor; ele apenas propõe, provoca. É no âmbito das relações sociais e culturais, das apropriações simbólicas, que tal significado é engendrado. Nem artista, nem crítico, nem teórico, nem curador, nem educador, nem museólogo, nem visitante mais ou menos familiarizado com o universo artístico etc. são capazes de isolada e introspectivamente atribuírem significado fixo e definitivo às obras de arte. A poesia da obra de arte está em sua potência de ser ressignificada a cada leitura. A arte só se constitui como tal quando é apropriada simbolicamente pelos diferentes sujeitos, interpelados por seus instrumentos de leitura, construídos individual, social e culturalmente. Ao não suscitar ressignificações, a obra de arte tem sua poesia adormecida, torna-se apenas “coisa”. Neste ponto, é preciso admitir: no momento em que abri tais caixas, tudo que vi foram “coisas”, daí a surpresa com a reação da colega, que havia tido previamente acesso a informações sobre o eixo narrativo da exposição, enquanto eu não.

Ao conversarmos sobre um texto redigido exclusivamente para ser disponibilizado pelo setor educativo do Museu aos professores que haviam marcado visitas mediadas, Waltercio Caldas chamou atenção para um ponto específico: embora a crítica e a história da arte costumem associa-lo aos paradigmas da arte conceitual, ele próprio não se entenderia assim, não se identificaria desta forma. Destacou, contudo, que tanto a compreensão da crítica e história da arte quanto a dele são legítimas e verdadeiras, apenas partem de lugares e vínculos distintos em relação às obras produzidas. Seria pertinente, deste modo, disponibilizar tal informação no texto do folheto para os professores, assim como a provocação de debate a partir desta indicação durante as visitas mediadas.

A percepção de Waltercio Caldas de que ele não seja artista conceitual, ainda que sua produção artística possa apontar para isso, ao menos sob os critérios e valores adotados por críticos e teóricos da arte, e, mais ainda, a convicção de que isto poderia ser uma informação fundamental para suscitar debate nos despertou para o complexo desafio que representa a musealização de obras de arte. Como orientar e gerir o processo de transformação de uma obra de arte em uma obra de arte adjetivada como patrimônio público, bem cultural passível de apropriação simbólica por diferentes públicos? Ao musealizar uma obra de arte, quais instrumentos os museus poderiam lançar mão para, além de exibir a “coisa”, fazer revelar sua poesia?

Após ter tido a oportunidade de acesso a instrumentos adequados para realizar minimamente a leitura da poesia das obras e da exposição, não somente admiti o entusiasmo de minha colega, como também o reafirmei. A partir do cruzamento entre informações adquiridas pelas buscas que fiz em bibliotecas, textos, internet e a conversa com o artista, a poesia de tais obras, expostas exatamente naquele Museu, me saltou à vista, transbordou à alma. No entanto, ao contrário do que minha colega dizia, não bastava apenas olhar aquelas obras para apreciar sua poesia, achar graça da piada; era preciso um esforço de articulação entre diferentes informações, experiências anteriores, identificação e interpretação de códigos e, claro, observação cuidadosa das obras, motivada pela crença de que ali adormecia matéria poética... e a poesia poderia emergir a partir de nossa relação.

A principal inquietação que gerou as reflexões que inspiraram o desenvolvimento desta tese, entretanto, ainda estava por despontar. Interessada em observar a reação do público em relação à exposição, esta autora procurava transitar com frequência pelo espaço da mostra, adotando postura disponível ao estabelecimento de diálogos com os visitantes, quando de seu interesse. Na interação com duas jovens, uma delas comentou sobre sua frustração com visitas a museus de arte, afirmando não gostar muito dessas instituições. A outra, em resposta, manifestou uma possível explicação: exposições de museus de arte serviriam para contemplar aquilo que dizem que é arte; os interessados em compreender as obras de arte, ao invés de apenas visitarem as exposições, deveriam participar de atividades oferecidas pelos setores educativos das instituições, caso contrário, deveriam se contentar com visitas apenas contemplativas.

As falas das jovens apontavam para sentimento comum de muitos visitantes de museus de arte, tal como comprova pesquisa de Bourdieu e Darbel (2003): inadequação,

incapacidade, indiferença etc. Outro ponto que destacamos das falas é a pressuposição de que exposições em museus de arte não seriam concebidas de maneira a motivar experiências autônomas de aprendizagem e a formação da sensibilidade para identificação de códigos por parte daqueles não familiarizados com o universo da arte. A mediação pedagógica, realizada por educadores por meio de visitas orientadas e atividades educativas, seria a única alternativa oferecida pelas instituições para que tal público tivesse a chance de ter acesso a “poesia das coisas”.

Tais percepções instigaram a autora a refletir sobre como os museus de arte poderiam se comunicar com o público não familiarizado com o universo da arte, privilegiadamente por meio de exposições, e contribuir para a formação e o exercício de sua sensibilidade, sem, contudo, passar necessariamente pela mediação pedagógica. O que seria necessário para que as instituições formassem exposições convidativas para que esses visitantes se sentissem aptos e estimulados a vivenciar experiências estéticas investigativas, críticas, imaginativas de modo relativamente autônomo?

De acordo com Bourdieu e Darbel (2003, p. 71), “a obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la”. Sendo assim, como esperar que visitantes não familiarizados com os meios/códigos supostamente adequados ao tipo de linguagem que a arte representa possam visualizar “coisas” e se sentirem sensibilizados por sua matéria poética, possibilitando ressignificações? Ao retomarmos o episódio em que, apesar de olhar repetidamente para o conjunto de livros, estrutura de metal, cartões postais e embalagem de talco, eu somente era capaz de ver “coisas”, é preciso admitir que para enxergar poesia ali, não eram as “coisas” que deveriam se transformar, mas meu modo de olhar, que precisava estar sensível a cada objeto que se plantava à frente, mas especialmente aquilo que não estava à vista.

Para isso, no entanto, não foi o bastante olhar cada “coisa”, ainda que esta experiência fosse fundamental, servindo de ponto de partida. Foi necessário buscar informações, promover articulações, acessar de maneira mais ou menos consciente conhecimentos que já tinha, digerir e me apropriar simbolicamente não apenas de cada “coisa” isoladamente, mas do conjunto (“coisas”, disposição espacial, identidade do museu, informações etc.). Foi no âmbito deste processo, que associa estímulos internos e externos que as “coisas” ganharam sentido e ensejaram ressignificações em meu cotidiano.... as quais, depois de alguns anos, deram origem ao debate proposto pela presente tese; prova de que o modo de olharmos e

vivenciarmos as experiências, quando mediado por lentes sensíveis, é capaz de transformá-las e, sobretudo, transformar a nós e a nossa relação com o mundo.

Conforme antecipado no início desta introdução, na presente tese estudamos os desafios de se promover a comunicação da informação artística em museus de arte a públicos não familiarizados com o universo artístico, sob os aportes da Ciência da Informação e da Museologia. Neste ponto, é importante destacar que este não era nosso objeto central ao início da pesquisa, sendo necessária certa lapidação até que se chegasse a este tema.

O projeto apresentado durante o Exame de Qualificação se concentrava na identificação de estratégias infocomunicacionais voltadas a público não especializado, considerando a confrontação entre museus de ciência e museus de arte. Assim, buscava analisar confluências e especificidades do processo de transferência de informações em museus de ciência e de arte, tendo como referência os diferentes segmentos de público não especializado, a fim de compreender de que forma as instituições museológicas desenvolvem o processo de musealização e, a partir desse, suas narrativas em torno da ciência e da arte com vista ao desenvolvimento social e humano de seus visitantes.

Entendendo que tal projeto demandaria esforços complexos e que o foco apenas sobre os museus de arte poderia produzir contribuições mais ricas à Ciência da Informação e à Museologia, a banca, durante o Exame de Qualificação, sugeriu o seguinte: que fosse deslocado o eixo de interesse da pesquisa da confrontação entre museus de arte e de ciência e se aprofundasse a proposta de estudo apenas sobre os museus de arte. Ao final do percurso da pesquisa, é preciso reconhecer a pertinência de tal recomendação, haja vista a complexidade da informação artística e da dinâmica infocomunicacional proposta pelos museus de arte.

Sendo assim, após o Exame de Qualificação, redimensionamos o foco de nosso objeto de estudo, de modo a problematizar e aprofundar a dimensão informacional e comunicacional dos museus de arte, a fim de promover reflexões acerca do desafio de se formular exposições voltadas à divulgação artística nesses museus, considerando o potencial educativo dessas instituições e sua contribuição para a formação e o exercício da sensibilidade.

Qual seria a relevância dos museus hoje? Como poderiam preservar materialmente o patrimônio compartilhado social e culturalmente, mas, sobretudo, contribuir para sua apropriação simbólica? De quais instrumentos os museus poderiam lançar mão para motivar seus visitantes a realizar buscas independentes e a viver experiências autônomas de transformação? Como os museus poderiam contribuir para a formação e o exercício da

sensibilidade dos sujeitos? Qual seria o papel da informação nestes processos? Que tipo de informação deveria ser veiculado nas exposições para que, por meio delas, fosse possível promover encontros entre visitantes e a “poesia das coisas”? Seria possível imaginar exposições de arte convidativas ao público não familiarizado com o universo artístico, sem, contudo, transformá-las em experiências pedagógicas, espetáculos alienantes ou desvalorizar a obra como potência para múltiplas ressignificações? Quais alternativas os museus de arte teriam para contestar a percepção das duas jovens citadas nesta introdução? Em vez de realçar a incapacidade de ver e provocar o convencimento sobre a cegueira, por que não motivar e fornecer o uso de lentes mais adequadas para enxergar? Tais questionamentos orientaram a realização desta tese e representam, na verdade, mais do que um percurso de pesquisa, uma inquietação profissional crescente que nos acompanha.

O século XX foi marcado não somente pelo vertiginoso aumento do número de museus pelo mundo, mas também e, sobretudo, pela possibilidade de abertura e compromisso com a diversidade que se apresentou a estas instituições: novas funções, novos serviços, novas expectativas, novos lugares (físicos e virtuais), novas linguagens, novos públicos, novos desafios etc. Hoje, é possível, numa mesma cidade, região ou bairro, visitar museus muito diferentes entre si, com demandas sociais e operacionais distintas.

Neste contexto, inúmeros papéis vêm sendo atribuídos a estas instituições, dentre estes o de se constituir, fazendo uso de linguagem própria e específica, como meio privilegiado para o estímulo à formação e exercício de sensibilidades voltadas a diferentes aspectos da vida e da expressão humana, ensejando a dimensão educativa dessas instituições. Tal como os dizeres de Bourdieu e Darbel (2003) que servem de epígrafe a esta introdução, ao transformarmos a sensibilidade, transformamos também nossa relação com o mundo.

Sob este horizonte, ainda que não se pretenda iniciar ou subsidiar-nos de discussões da Filosofia, consideramos oportuna a definição do termo sensibilidade de acordo com o Dicionário Básico de Filosofia (1989, p. 222)

- “1. Em um sentido genérico, capacidade de sentir, de ser afetado por algo, de receber através dos sentidos impressões causadas por objetos externos [...]. Percepção aguçada.
2. Kant usa esse termo para designar a receptividade da consciência, a capacidade de formarmos representações dos objetos graças à maneira pela qual estes nos afetam. A sensibilidade nos fornece assim a matéria dos fenômenos”

Por meio desta definição e da ponderação de Bourdieu e Darbel (2003), no âmbito desta pesquisa, reconhecemos a sensibilidade como potência para produzir motivações e instigar a enxergar para além daquilo que os olhos são capazes de ver. Nesta perspectiva, consideramos os museus como instâncias privilegiadas para a formação e o exercício da sensibilidade, por meio de sua dimensão educativa, contribuindo para a transformação dos sujeitos e, conseqüentemente, de sua relação com o mundo.

Particularmente a partir da segunda metade do século XX, mudanças ocorridas nos museus, mas sobretudo fora deles, alteraram expressivamente a expectativa em torno de sua atuação e papel na sociedade. Hoje, tais organizações podem ser reconhecidas como instâncias potencialmente comunicacionais, informacionais e educativas, multiplicando-se e diversificando-se a maneira como se apresentam e se inserem no âmbito dos debates contemporâneos sobre cultura, ciência, arte, saúde, cidade, memória, futuro etc.

A criação de museus não passa mais exclusivamente pela reunião de objetos em torno de coleções sobre as quais incidem olhares disciplinares, mas pode ser originada a partir de diferentes demandas e expectativas, sejam estas relacionadas desde a pequenas comunidades até projetos político-governamentais de grandes proporções. Os museus, hoje, são capazes de contribuir para a ressignificação de acervos, personagens, momentos, cidades, regiões, atendendo a diferentes interesses e assumindo múltiplas e híbridas identidades. Ao discorrer sobre o museu na contemporaneidade, Bruno (2010) corrobora para esta compreensão. Segundo a autora, o museu

“[...] ocupa lugar híbrido nas sociedades, pois serve a interesses difusos e muitas vezes antagônicos, mas também, pode-se afirmar que é uma instituição com multivocalidade e com singular orientação adaptativa em diferentes contextos sociais. Entretanto, cabe sublinhar, o museu é um modelo de instituição gerado na Europa renascentista, e por diásporas colonizadoras ao longo dos séculos a sua dispersão alcançou todos os continentes, tornando-se um dos primeiros indicadores da globalização e gerando outras múltiplas rotas de influências recíprocas entre os mais díspares cenários culturais”. (BRUNO, 2010, p. 170)

A autora adverte, porém, que ainda que os museus possam se constituir a partir de propostas distintas, apresentam bases comuns, as quais relacionam-se com a herança patrimonial, a produção de conhecimento novo e sua dimensão educativa. Bruno acredita que isto é possível graças ao trabalho realizado em torno da informação durante o processo de musealização:

“Apesar das diferenças entre os enfoques temáticos que exigem atenções específicas e da diversidade dos ambientes onde está localizado, constata-se que o museu deve proteger a herança patrimonial e, a partir dessa ação, produzir conhecimento novo e contribuir com a educação. Na realidade, as ações de proteção, produção e contribuição giram em torno da informação, elaborada a partir do reconhecimento das expressões culturais e dos espécimes da natureza que ao serem musealizados assumem o papel de indicadores da memória e de referências patrimoniais” (BRUNO, 2010, p. 170)

A ponderação de Bruno, autora ligada à Museologia e não à Ciência da Informação, permite-nos constatar e reafirmar a relevância da informação no âmbito da musealização. Neste ponto é interessante destacar que diversos autores, mesmo distantes da Ciência da Informação, são capazes de reconhecer que a informação é elemento estratégico à consecução do trabalho dos museus.

Já entre os autores que desenvolvem seus estudos nas interfaces entre Museologia e Ciência da Informação, a informação costuma ser compreendida como estrutura cuidadosamente produzida, gerida e difundida com o propósito de promover algum tipo de alteração cognitiva e afetiva no receptor, contribuindo para a experiência de visitação e para o processo de produção de conhecimento. Conforme assinala Rocha (1999, p.52), compreende-se que no museu, a informação funciona como elemento preservador e organizador do acervo, originalmente lacunar e disperso, servindo como estrutura que poderá possibilitar mudanças no visitante, sujeito social, por constituir-se em um meio para acessar os significados e construir interpretações a respeito do real. Para isso, com base em Tálamo, a autora acredita ser fundamental não somente a organização ou a disponibilização da informação, mas o estabelecimento de canais efetivos que propiciem a sua transferência, possibilitando a produção de conhecimento. Sendo assim, verifica-se que o papel da informação no contexto da musealização é servir de meio para o acesso à “poesia das coisas”, adquirindo potência quando se torna fluxo, dando origem a ressignificações.

A noção de “poesia das coisas”, a qual nos orienta desde a pesquisa de dissertação de Mestrado e é também fundamental a esta tese, é inspirada – e, como tal, ressignificada – na mesma expressão utilizada por Cury (2005c). A maneira como a autora discorre acerca da “poesia das coisas” nos permite compreender que é esta que justifica o trabalho de musealização empreendido pelos museus. Ao fim de seu curso, o museu deve ser capaz de promover o encontro entre o público e a “poesia das coisas”, dando origem a novos cursos, fluxos, ressignificações. Assim, a autora contribui significativamente para esta pesquisa ao assinalar que é por meio do processo de musealização que os museus constroem o encontro

entre o público e a “poesia das coisas”. Deste modo, acreditamos que parte de nossos questionamentos possam ser senão respondidos, ao menos enriquecidos, por meio do estudo acerca da musealização.

Considerando, então, a musealização como processo que busca construir o encontro entre visitantes e a “poesia das coisas” e levando em conta o que indicam os estudos de Bourdieu e Darbel (2003) e as falas das jovens que tanto me instigaram, seria possível atribuir, ao menos parcialmente, à musealização a causa de desencontros, que podem fazer adormecer a poesia das obras para os não familiarizados com o universo artístico? Ao longo do processo de musealização, seria possível construir melhores condições para a comunicação da arte ao público não familiarizado com o universo artístico, ou seria mais pertinente admitirmos que somente por meio da mediação pedagógica tal público teria oportunidade de acesso à “poesia das coisas”? Neste sentido, nossa pesquisa parte da hipótese de que ao desenvolverem ações estanques no âmbito do processo de musealização, focadas privilegiadamente nas evidências materiais das obras de arte, os museus de arte tendem a atenuar seu potencial informacional, comunicacional e educativo, assim restringindo as possibilidades de realização de iniciativas voltadas à divulgação artística e a apropriação simbólica da arte por parte de públicos não familiarizados com o universo artístico.

A noção de divulgação, no âmbito da Ciência da Informação, alude ao processo de comunicação da informação especializada para público leigo. Conforme nos possibilita perceber a revisão de literatura, é extensamente adotada nos estudos relacionados aos museus de ciência, fazendo referência à veiculação da informação científica ao público não familiarizado com a cultura científica, a fim de estimular o interesse pela ciência, motivar seu empoderamento etc., porém, o mesmo não acontece com a sua aplicação à informação artística. O termo divulgação artística não costuma ser frequentemente empregado. Por outro lado, os debates em torno da divulgação científica, especialmente relacionados aos museus de ciência, podem nos apresentar contribuições para discutir a divulgação artística em museus de arte, resguardando-se as devidas distinções entre tais campos e museus.

A arte se constitui como expressão do conhecimento e da sensibilidade humana e, como tal, se manifesta dos mais diferentes modos, em diversos espaços. Entre os lugares institucionalizados mais frequentemente conhecidos para sua manifestação, estão os museus. Nestes, as expressões materiais da arte tornam-se patrimônio, adquirindo outras dimensões que se conjugam à estética. Por esta razão, pressupõe-se que o tratamento dado às obras de

arte em museus seja distinto daquele de exposições em bienais, galerias de arte, jardins e parques da cidade etc., haja visto que cada umas dessas instâncias têm seu próprio papel.

De acordo com o Conselho Internacional de Museus (ICOM), em sua 21ª Conferência Geral, em Viena (2007), museu pode ser definido como:

“uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e de seu meio ambiente para fins de educação, estudo e deleite¹”.

Observamos, portanto, a partir desta definição reconhecida internacionalmente pelo campo, que os museus *a priori* devem ter como finalidade a criação de condições mínimas para a educação, o estudo e o deleite² de seu público, independentemente da tipologia do acervo, bem como da perspectiva a partir da qual propõe suas narrativas. Assim, devem estar a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Em sintonia com esta definição, bem como com estudos que vêm sendo produzidos e com práticas que vêm se desenvolvendo, no Brasil e no mundo, em 2009, foi instituída nacionalmente a Lei 11.904, também conhecida como *Estatuto de Museus*, que define museus conforme a seguir:

“[...] instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.” (LEI 11.904/2009)³

De acordo com o Estatuto de Museus, estas instituições têm como finalidade a preservação, o estudo, a pesquisa, a educação, a contemplação e o turismo de conjuntos e coleções, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento - essas últimas expressões⁴ frequentemente presentes nas definições de museu debatidas na atualidade. Como tal,

¹ Esta é a definição presente no sítio internacional do Conselho Internacional de Museus, acessível em <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>. Tradução da autora para a definição “A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment”.

² Destaca-se que o termo *enjoyment*, na literatura da área, por vezes é traduzido como *deleite*, enquanto outras como *entretenimento*. Tendo em vista o tema de nossa pesquisa, consideramos mais pertinente a ideia de deleite.

³ O texto integral desta Lei está disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm

⁴ As últimas expressões a que nos referimos são: “a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”.

conforme o artigo 2º da Lei, devem ser princípios fundamentais dos museus: I – a valorização da dignidade humana; II – a promoção da cidadania; III – o cumprimento da função social; IV – a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental; V – a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural; VI – o intercâmbio institucional (LEI 11.904/2009). Percebe-se, portanto, por meio deste elenco de princípios, que a razão motora para a musealização de determinadas “coisas” nos museus está relacionada à expectativa de construção de mecanismos através dos quais essas instituições podem propiciar o acesso ao patrimônio.

As definições de museu são relevantes para entendermos que existe função social comum a essas instituições, independentemente das “coisas” que possam ser musealizadas. Sejam relacionadas às práticas e/ou produções artísticas ou científicas, vinculadas a culturas antepassadas ou contemporâneas, ao serem submetidas ao processo de musealização, tais “coisas” adquirem novas significações e funções simbólicas, que se fundamentam na possibilidade de proporcionar experiências de educação, estudo e/ou deleite.

Admite-se, contudo, que este processo precisa se adequar a cada realidade: estrutura administrativa do museu, missão, público-alvo, tipologia do acervo, inserção e diálogo no tecido urbano e social, campos do conhecimento com os quais se relaciona etc. Neste sentido, é preciso destacar que a orientação assumida para a efetivação do processo de musealização deverá dialogar com especificidades que se expressam por meio de valores, critérios e referenciais adotados. No caso dos museus de arte, o processo de musealização de obras de arte deverá obedecer a critérios, valores, referenciais e princípios negociados entre instituições e artistas, produtores culturais, críticos e teóricos da arte, curadores, arte-educadores, museólogos, visitantes mais ou menos familiarizados com o universo artístico, entre outros personagens que nutrem relações e interesses distintos com tais museus.

Deste modo, tomando como fio condutor aspectos do processo de musealização, o qual é distintivo dos museus, independentemente da tipologia de acervo, esta pesquisa procura estudar os pressupostos da divulgação da informação de/sobre ciência em museus de ciência, tema extensamente abordado pela literatura para, a partir daí, realizar analogia com a divulgação da informação de/sobre arte em museus de arte e formular um conceito de divulgação artística. Estudar os desafios que envolvem pensar a divulgação da informação artística precisamente em museus de arte, procurando entender qual o papel desempenhado por esse tipo de informação no contexto da musealização, com vista ao fortalecimento da

dimensão educativa dessas instituições, é algo ainda inédito. O diálogo entre Ciência da Informação e Museologia pode nos ajudar a articular conceitos estratégicos para nos lançarmos a este desafio.

2- OBJETIVOS E METOLOGIA

2.1- OBJETIVOS

Esta pesquisa, de caráter essencialmente teórico, tem como objetivo geral:

- Discutir fundamentos teóricos que orientam o processo de musealização e propor um conceito de divulgação artística, tomando como base pressupostos da divulgação científica, com vista à construção de estratégias infocomunicacionais para o desvelamento da “poesia das coisas” em museus de arte.

Seus objetivos específicos são:

- identificar e investigar as especificidades dos museus a partir do processo de musealização, tendo como foco a dimensão educativa e as dinâmicas infocomunicacionais propostas pelos museus de arte;
- discutir os subsídios fornecidos pela documentação museológica e pela pesquisa em arte para a compreensão e análise de conceitos da Informação em Arte; e
- investigar os princípios e os debates em torno do conceito de divulgação científica para sua aplicação no processo de musealização de museus de arte, tomando como referência o Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas, de Lima (2000)

2.2- METODOLOGIA

Nossa pesquisa, de natureza essencialmente teórica, foi fundamentada na análise e no entrecruzamento de uma rede de conceitos relevantes aos campos da Ciência da Informação e da Museologia. Debates e noções caros à Comunicação, Informação em Arte e educação em museus também serviram de base à construção do quadro teórico interdisciplinar que forneceu aportes à realização desta tese. Os conceitos de divulgação científica e musealização serviram como ponto de partida para as nossas argumentações. A pesquisa contou, também, com parte empírica, a qual se desenvolveu a partir da análise crítica acerca de procedimentos e circunstâncias que envolveram a musealização de uma das obras de arte citadas no início da introdução desta tese.

Expressivamente abordado no âmbito dos estudos da Ciência da Informação, o conceito de divulgação científica pode ser resumidamente definido como processo de veiculação da informação especializada de/sobre ciência para público leigo, não familiarizado com linguagem, critérios, referenciais e princípios da ciência. Embora a informação especializada de/sobre arte também seja objeto de interesse da Ciência da Informação, a expressão divulgação artística não costuma ser frequentemente adotada na literatura. Os

estudos estabelecidos no diálogo entre Ciência da Informação e Informação em Arte nos indicam, entretanto, que a informação de/sobre arte, chamada informação artística ou estética, também pode ser objeto de interesse de nossa área e, como tal, pode ser analisada sob a perspectiva das instâncias e operações que a produzem, interpretam, recuperam, difundem etc.

Sendo assim, por meio do estudo a respeito do conceito de divulgação científica, especialmente analisado no contexto dos museus de ciência, procuramos identificar pressupostos que nos permitissem formular um conceito de divulgação artística para aplicação nos museus de arte, tomando como referência as singularidades da informação artística, tal como abordada pela Informação em Arte.

Neste percurso, atribuímos destaque aos museus como meio privilegiados para a divulgação da informação especializada de diferentes campos do saber. A abordagem acerca das diferentes tipologias de museus nos possibilitou entender que os critérios, valores e referenciais adotados ao longo do processo de musealização são oriundos de processos de negociação entre campo museal e campo de especialidade do museu. Assim, os museus de arte, a orientação do processo de musealização e a divulgação artística se constituem a partir de critérios, valores e referenciais engendrados a partir do diálogo e dos enfrentamentos estabelecidos entre o universo museal e o universo artístico.

Os princípios e objetivos de iniciativas de divulgação da informação especializada em museus trouxeram à tona a discussão em torno da dimensão educativa dessas instituições, permitindo-nos caracterizá-las como espaços de experiência educativa, por meio do qual torna-se possível formar e exercitar a sensibilidade. Para isto, abordamos conceitos e discussões relevantes à educação em museus. Nesta perspectiva, procuramos tratar de seus principais debates, possibilitando-nos compreender no que consiste a dimensão educativa dos museus e de que maneira esta pode contribuir para orientar o cumprimento do papel social das instituições.

O conceito de musealização foi explorado a partir da relação das atividades que abrange, assim como daquilo que representa como processo ao longo do qual são empreendidos esforços de diferentes saberes e disciplinas com vista à produção, gestão e difusão das informações resultantes de tal cadeia operatória. Considerando que a divulgação de informações especializadas é abrangida pela função museológica da comunicação, apresentamos definições e problematizações a respeito da dimensão comunicacional dos museus. Para tanto, nos concentramos no estudo das particularidades da dinâmica

infocomunicacional que se estabelece por meio do museu, assim como nos modelos comunicacionais que orientam a maneira como essas instituições formulam proposições narrativas voltadas a diferentes públicos. A partir da identificação de tais modelos que não somente embasam o discurso expositivo, mas evidenciam a maneira como os museus se entendem diante do cumprimento de sua função social e, conseqüentemente, orientam as ações do processo de musealização, procuramos apresentar os desafios que envolvem a musealização e a comunicação nos museus de arte. Neste movimento, exploramos dois grandes modelos representativos de exposições em museus de arte, os quais indicam afinidades com propostas comunicacionais distintas e partem de orientações diferentes do processo de musealização.

A fim de compreender a relevância e o papel da informação no processo de construção do encontro entre visitantes e “poesia das coisas”, destacando a dimensão informacional dos museus, procuramos compreendê-los como sistemas de informação e, logo, os museus de arte como sistemas de informação em arte. Para isso, nos debruçamos sobre os conceitos de informação e constatamos contribuições do paradigma social da Ciência da Informação para nossa pesquisa. Para entender os instrumentos que os museus podem lançar mão para potencializar sua dimensão informacional e a partir daí orientar o processo de musealização com vista à possibilidade de desenvolvimento de exposições voltadas à divulgação, discorremos sobre as ações de documentação e pesquisa como atividades cruciais para produção e gestão de informações. As definições e problematizações acerca do campo da Informação em Arte nos subsidiaram a compreender os desafios de gerir sistemas de informação em arte, particularmente museus, e, sobretudo, de formular propostas infocomunicacionais destinadas à divulgação deste tipo específico de informação.

A fim de cumprir nossos objetivos foi necessário, ainda, apreender as particularidades dos museus de arte, seus objetivos, papéis e demandas, além dos desafios de se comunicar a arte no contexto dessas instituições, especialmente para público não familiarizado com o universo artístico. Assim, para tal, procuramos entender os museus de arte a partir das finalidades e dos papéis que lhe foram atribuídos ao longo de sua história, os desafios que lhes são investidos na contemporaneidade e o que o processo de musealização representa a essas instituições. Além disso, apresentamos debate acerca da fruição nos museus e a apropriação simbólica da arte, assinalando às dificuldades ao processo de comunicação em

museus, especialmente quando nos referimos aos diversos e diferentes segmentos de público não familiarizados com os códigos de leitura da arte.

Finalmente, nossa pesquisa empírica possibilitou compreendermos a importância do desenvolvimento de ações integradas no âmbito do processo de musealização, com especial foco ao papel da pesquisa e da documentação como atividades chave, possibilitando os museus a trabalhar com o discurso da arte, mas, também, com o discurso sobre arte, com vista à construção de estratégias infocomunicacionais voltadas à divulgação artística. A pesquisa empírica foi centrada em relato acerca da musealização de uma das obras que integrou a exposição citada na introdução desta tese, promovendo-se análise crítica acerca dos procedimentos adotados e das circunstâncias específicas para tomada de decisões ao longo do processo.

Considerando a complexidade de acompanharmos integralmente o processo de musealização em um museu com o qual não tínhamos vínculo profissional, haja vista que nosso exercício se dá há algum tempo no âmbito do magistério em uma Universidade e as atividades de tal operação serem empreendidas no dia-a-dia institucional, em curto, médio e longo prazo, optamos por realizar relato acerca de procedimentos e situações que vivenciamos institucionalmente no passado, na qualidade de museóloga. Assim, nosso relato se desenvolveu como análise crítica acerca do processo que culminou na musealização da obra “O livro Velazquez”, de autoria de Waltercio Caldas, no âmbito da Coleção XX e XXI, do Museu Victor Meirelles. Apesar de aludir a figura de um pintor do século XIX, tal Instituição, desde a década de 1990, assume identidade de museu contemporâneo voltado a múltiplas linguagens da arte, adquirindo para seu acervo obras de arte de outros artistas além de Victor Meirelles.

Para o desenvolvimento de tal relato, foi preciso articular uma série de elementos fundamentais à contextualização do processo em análise, a fim de evidenciar problemáticas que influenciaram nas tomadas de decisões relativas à incorporação da obra ao acervo, assim como sua justificativa. Deste modo, primeiramente, foi necessário abordar: situação administrativa do Museu na ocasião; histórico e contextualização do edifício que abriga o Museu e da instituição; a importância artística de Victor Meirelles, que dá nome ao Museu e, como tal, produz expectativas em torno da atuação da Instituição; a exposição de longa duração e, particularmente os módulos especiais que partem de leituras e diálogos contemporâneos que traduzem caminhos possíveis à ressignificação de obras históricas no

cenário atual; a transformação da identidade do Museu de instituição voltada à difusão da vida e obra de Victor Meirelles à sua caracterização como museu de arte que intenta se constituir a partir de diálogo com a cultura contemporânea e a arte dos séculos XX e XXI.

A partir daí, concorremos à análise acerca da Coleção denominada XX e XXI e das ferramentas voltadas à musealização de suas obras. Para tanto, foi fundamental o acesso ao modelo de ficha-inventário da instituição e o diagnóstico a respeito de seus campos de preenchimento. O *Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas*, de Lima (2000), nos subsidiou a identificar possíveis informações que poderiam ser produzidas, geridas e difundidas no âmbito do processo de musealização das obras no Museu.

O passo seguinte consistiu na descrição acerca da contextualização do processo de aquisição da obra “O Livro Velázquez” para integrar o acervo do Museu. Como abordado na introdução dessa tese, a Instituição promoveu exposição temporária com três obras de Waltercio Caldas e, após sua desmontagem, uma dessas foi adquirida para a Coleção XX e XXI. Assim, analisamos criticamente o processo de concepção e instalação da mostra ao público, o qual nos ajudou a revelar muito sobre a “poesia das coisas”, indicando aspectos fundamentais para as ações de documentação e pesquisa relacionadas à musealização da obra adquirida pelo Museu.

Procuramos, também, descrever a exposição, caracterizando: espaço, modelo expográfico adotado, suportes de mobiliário, disposição das obras no espaço e legendas. Tomando o texto curatorial e o texto do convite como fontes documentais, analisamos a linguagem utilizada para comunicação com os visitantes, assim como debatemos a respeito das informações de legendas e textos como pistas simbólicas da exposição, neste caso, fundamentais para o acesso à “poesia das coisas”. Descrevemos formalmente, também, uma a uma das obras, evidenciando que a “poesia das coisas” e da exposição residia sobre o conjunto de elementos com o qual os visitantes tinham contato e a motivação do público para interagir às provocações. De igual modo, preocupamo-nos em descrever alguns rituais empreendidos antes e durante a exposição que conformam o sentido das obras, apontando-os como informações artísticas essenciais no âmbito da musealização.

A partir de toda esta contextualização, pudemos, então nos concentrar sobre as ações e decisões propriamente ditas relacionadas à musealização da obra. Ao final desse itinerário, procuramos demonstrar a importância da compreensão da musealização como conjunto de procedimentos integrados que devem visar não somente ao registro administrativo e material

de “coisas” nos museus, mas, principalmente, à configuração de ferramentas e estratégias voltadas à promoção do encontro entre diferentes segmentos de público e a “poesia das coisas”, com vista a ressignificação do patrimônio cultural e socialmente compartilhado. A divulgação artística pode se constituir como uma alternativa. Para construir este caminho, entretanto, é fundamental a produção e gestão de informações de/sobre arte com foco na possibilidade de transformação cognitiva e afetiva do público.

CAPÍTULO 3 – DIVULGAÇÃO E A DIMENSÃO EDUCATIVA DOS MUSEUS

Reconhecido hoje como instância relacional, que não apenas conjuga pessoas e objetos, mas também e principalmente pessoas e pessoas (SCHEINER, 2003), o museu, ao longo de sua trajetória, foi se conformando como espaço caracterizado por sua dimensão educativa. Anteriormente voltado à guarda e exibição de coleções oriundas da prática e de critérios de seleção restritos, na atualidade, os museus, cada vez mais, são desafiados a empreender estratégias voltadas à extroversão do conhecimento à luz de diferentes perspectivas científicas, culturais, simbólicas e identitárias, com vista ao desenvolvimento humano e social de seus visitantes.

Neste capítulo, dois debates convergentes serão trazidos à tona, sendo estudados no bojo de questões pertinentes aos museus: o primeiro relaciona-se com a veiculação de informações especializadas voltada a público leigo e o segundo com a dimensão educativa de tais espaços. Embora os dois temas costumem ser analisados a partir de pontos de vista, ênfases, referências, conjunto de questões e problematizações distintos, despontando como duas áreas diferentes, esses convergem num aspecto específico: a veiculação de informações especializadas para público leigo, conhecida na literatura por divulgação, costuma ser associada a estudos e ações ligados à chamada educação não formal. Esta, por sua vez, encontra no museu espaço privilegiado para sua implementação, sendo observado, nas últimas décadas, o crescimento do número de estudos, projetos e incentivos relacionados ao campo de pesquisa e atuação chamado educação em museus ou educação museal. Este, por seu turno, desenvolve-se a partir de questões próprias, suscitadas por meio das relações com os museus e seu patrimônio, na interface entre a Museologia e diferentes disciplinas e campos científicos.

Antes de prosseguirmos então com a apresentação do presente capítulo, torna-se relevante breve conceituação operacional do termo educação não formal, pertinente ao debate que gira em torno da divulgação e, também, da educação em museus.

Segundo La Belle (1982 apud GADOTTI, 2005), pode-se definir a educação não formal como “toda atividade educacional organizada, sistemática, executada fora do quadro do sistema formal para oferecer tipos selecionados de ensino a determinados subgrupos da população”. Esta definição, entretanto, segundo Gadotti (2005, p.2), mostra a ambiguidade dessa modalidade de educação, na medida em que se define em oposição à educação formal (sistema formal de ensino), representada principalmente pela Escola e pela Universidade. Conforme este autor, enquanto a educação formal tem objetivos claros e específicos, dependendo de uma matriz educacional centralizada no currículo, com estruturas hierárquicas e burocráticas, a educação não formal é mais difusa, menos hierárquica e burocrática, contando com programas que não seguem necessariamente um sistema sequencial e hierárquico de progressão, podendo ter duração variável e conceder certificados ou não de aprendizagem.

Marandino (2008, p. 15) também nos fornece aportes para entender este ponto. Entendendo que os contextos formal, não formal e informal de educação precisam ser vistos como *continuum* e não como categorias estanques, a autora apresenta quadro para ilustrar características próprias de cada um desses. Além das questões apontadas por Gadotti, a autora sublinha a centralidade das intenções de aprendizagem no educador, no caso do contexto formal, e, no caso do não formal e informal, no aprendiz, que é motivado por razões individuais.

Concluindo então que o conceito de educação não formal é bastante amplo, sendo essencialmente associado à noção de cultura, Gadotti enfatiza que, para a educação não formal, o espaço e o tempo são categorias fundamentais:

O tempo da aprendizagem na educação não-formal é flexível, respeitando as diferenças e as capacidades de cada um, de cada uma. Uma das características da educação não-formal é sua flexibilidade tanto em relação ao tempo quanto em relação à criação e recriação dos seus múltiplos espaços. (GADOTTI, 2005, p. 2)

A partir de tal definição operacional, é possível entender o destaque atribuído ao museu como espaço de educação não formal. Concebido como instância relacional, conforme já mencionado anteriormente, independentemente de contar ou não com um setor específico destinado ao desenvolvimento de atividades educativas previamente planejadas, o museu é capaz de proporcionar aos sujeitos experiências educativas que contribuem para sua formação

geral e, mais ainda, para o desenvolvimento de atitudes e comportamentos sensíveis à produção de conhecimento e à criatividade. É, portanto, aí que reside sua dimensão educativa.

Deste modo, nas próximas páginas, procurar-se-á tratar os debates acerca da veiculação de informações especializadas para público leigo – divulgação - e da área chamada educação em museus, a fim de assinalar os principais aspectos de cada discussão e os pontos de convergência. No primeiro item, dedicado à divulgação, o conceito de *divulgação científica* balizará a construção de aporte teórico que nos possibilitará debater a divulgação em museus de arte, tema que carece de estudos e bibliografia. No segundo item, ao abordarmos aspectos da discussão acerca da educação em museus, daremos ênfase a questões contemporâneas que implicam no reconhecimento de que há contextos distintos que influenciam na experiência dos visitantes nesses espaços e que intervêm no processo de formação e exercício da sensibilidade dos diferentes sujeitos.

3.1- *DIVULGAÇÃO* COMO CONCEITO DE BASE

Conforme já destacado anteriormente, não foi encontrada literatura que trate especificamente do conceito de divulgação artística da maneira como esta pesquisa propõe, pautada no diálogo entre Ciência da Informação e Museologia. Ao realizarmos busca sobre esse termo em ferramentas digitais, o que encontramos é uma série de apresentações de espetáculos e outras ações mais relacionados ao Marketing e à divulgação da produção institucional ou artística individual, do que propriamente referências relacionadas à veiculação da informação artística especializada para público leigo. Por outro lado, é oportuno notar a existência de vasta literatura que versa a respeito da Arte Educação, da Educação Artística e do Ensino de Arte, áreas que não são, em si, o foco da presente pesquisa.

Ao nos propormos a estudar a divulgação artística, tomamos de empréstimo aportes de um tema relativamente frequente nos estudos da Ciência da Informação, a divulgação científica, e os articulamos com pressupostos que surgem na confluência entre Ciência da Informação, Museologia e Arte, do chamado campo da Informação em Arte. De acordo com estudos de tal disciplina, a obra de arte é fonte de informação e o trabalho em torno dela exige tanto análise e interpretação de linguagens e técnicas artísticas, como sua ambiência, cenário, contexto, fluxos e transferência em museus de arte, especialmente em exposições, permitindo-nos definir como objeto de seu interesse a informação de arte e a informação sobre arte

(PINHEIRO, 2000, p. 7). Levando em conta que as especificidades desse campo serão melhor exploradas no capítulo 5, no presente item nos restringiremos à tal tipificação.

Assim sendo, nos subitens 3.1.1 e 3.1.2, por meio da delimitação e abrangência do termo e de breve perspectiva histórica, abordaremos discussões em torno da noção de divulgação científica, as quais servirão de subsídio para a formulação do conceito de divulgação artística. O item 3.1.3 versará sobre o debate acerca da divulgação em museus, apresentando problematizações em relação à veiculação de informações para público leigo em museus de arte.

3.1.1- Delimitação e abrangência do termo *divulgação científica*

A divulgação científica integra uma rede de conceitos mais ou menos relacionados, entre os quais podemos citar: comunicação científica, jornalismo científico, alfabetização científica, socialização do conhecimento científico, educação científica, ensino em ciência, disseminação científica, cultura científica, vulgarização científica, popularização da ciência etc. Cada um desses conceitos expressa processos/ procedimentos/ campos de atuação e análise específicos e distintos, porém bastante próximos e, a depender do objeto de estudo da área a qual se relacionam, um ou outro termo pode ser mais ou menos frequente na literatura, variando o uso também conforme a região do Planeta.

No rol dos interesses da Ciência da Informação, a divulgação científica é inserida no âmbito da rede de conceitos ligados à veiculação da informação científica e, conforme sublinham Pinheiro, Valério e Silva (2009), dois outros conceitos são comumente a ela associados: vulgarização científica e popularização da ciência, sendo a primeira expressão empregada mais comumente na França, e a segunda nos outros países da América Latina. No Brasil, os três termos podem ser encontrados na literatura, mas cada um deles traz consigo uma série de concepções de fundo que acarreta em sutis diferenças entre as três noções. Na Ciência da Informação, o mais comum é o emprego do termo divulgação científica, o qual adotamos como fundamento ao desenvolvimento desta pesquisa.

No que se refere à definição e abrangência, de uma forma geral, os autores relacionam o termo às práticas de transformação dos códigos e preceitos científicos, cuja interpretação geralmente é restrita aqueles já iniciados e/ou familiarizados, em linguagem de mais simples leitura e assimilação, estruturada de maneira a favorecer o acesso por parte de diferentes segmentos de público não familiarizado com a ciência.

Neste sentido, é importante notar a ponderação de Pinheiro (1983, p. 59) de que a existência e o exercício da ciência estão profundamente relacionados à sua função social, que pressupõe a comunicação ou o conhecimento público, ou seja, a comunicação da informação científica integra o ciclo da ciência, seja frente aos pares ou a leigos. Deste modo, torna-se premente destacar que a noção de divulgação científica difere-se das noções de difusão e disseminação científicas. Isto porque, de acordo com Cañadas (1987 apud J.M.LOUREIRO, 2000, p. 72), a expressão *difusão científica* pode ser definida como “[...] todo e qualquer processo ou recurso utilizado para a veiculação de informações científicas e tecnológicas”. Assim, de acordo com o público a que se destina e a linguagem utilizada, essa pode se subdividir em *disseminação científica*, voltada para a difusão entre especialistas, e *divulgação científica*, voltada para a circulação de informação em ciência e tecnologia para o público em geral.

Integrando o conjunto de autores que se debruçam sobre o tema da divulgação científica em museus, com olhar que parte da interface entre Ciência da Informação e Museologia, J.M.Loureiro (2000, p. 73 e 74) a define como o “emprego de técnicas de recodificação de linguagem da informação científica e tecnológica objetivando atingir o público em geral e utilizando diferentes meios de comunicação de massa”. Aqui, além de enfatizar o público a que se destina (geral, com conhecimento que não é especializado), o autor chama atenção para a utilização de meios de comunicação de massa, portanto excluindo-se aí os meios mais comumente utilizados para comunicação entre os próprios cientistas (disseminação), como periódicos científicos, encontros e seminários etc.

Zamboni (2001, p.11), que se propõe a pensar a divulgação científica sob a ótica da Análise de Discurso, atribui relevância ao processo de recepção das atividades com este fim, enfatizando a linguagem como elemento de mediação. De acordo com a autora, a linguagem do cientista deve passar por um

processo de facilitação, de modo a adequar-se ao fundo perceptivo do ouvinte e favorecer a compreensão do assunto por parte do interlocutor (real ou imaginário),

representado como alguém que daquele tópico científico nada sabe/entende ou sabe/entende pouco. (ZAMBONI, 2001, p.11)

Assim, acredita a autora, os discursos produzidos pelos cientistas devem variar conforme os destinatários, sejam seus pares, sejam não cientistas com níveis diferenciados de iniciação e cultura científica. Importante, neste caso, é o reconhecimento de que a linguagem da divulgação esteja em sintonia com os códigos de apreensão dos sujeitos que irão interpretá-la.

Já Gonzales (1992, p. 19 apud J.M.LOUREIRO, 2000, p. 74) define divulgação científica como a comunicação entre Ciência e Sociedade, identificando-a como processo em que o fundamental é comunicar em linguagem acessível os fatos e princípios da Ciência. Interessante destacar que ao utilizar a expressão *fatos e princípios da Ciência*, a autora abrange uma série de debates e questões que orbitam em torno da ciência, sua comunidade produtora e difusora, seus impactos no cotidiano das populações e a sociedade, e que não se constituem em si como informações científicas no sentido mais restritivo do termo. Neste ponto, chamamos atenção para o fato de que a divulgação científica se constitui a partir da informação de ciência e, também, da informação sobre ciência.

Souza (2011, p. 257), outro autor que parte da interface entre Ciência da Informação e Museologia, também associa o conceito não somente à informação científica, mas também aos princípios, produtos e implicações da atividade científica, portanto à informação sobre ciência. Segundo o autor, a divulgação científica

é considerada nos dias atuais como prática que objetiva promover a aproximação do leigo ou não iniciado em ciência a alguns princípios, produtos e implicações da atividade científica. Para tanto, são empregadas técnicas e métodos de recodificação da informação científica e tecnológica, visando a alcançar uma linguagem amplamente compreensível mediante a utilização de meios variados de comunicação. (SOUZA, 2011, p. 257)

Percebemos, a partir dessas definições, que a linguagem - não especializada, de códigos de leitura e interpretação simples - é considerada como elemento fundamental nas ações de divulgação, a fim de ampliar as possibilidades de acesso à informação de/sobre ciência por parte de diferentes indivíduos. Ademais, a preocupação em promover a aproximação do público com “princípios, produtos e implicações da atividade científica” aponta uma tentativa de contextualização da prática científica diante das representações e outras práticas sociais, políticas, culturais, do cotidiano e do universo dos indivíduos etc.

Em texto que trata acerca dos marcos históricos e políticos da divulgação científica no Brasil, Pinheiro, Valério e Silva (2009) elencam diversas definições, entre elas a de Reis, bastante referenciada na literatura sobre o assunto: divulgação científica “é a veiculação em termos simples da ciência como processo, dos princípios nela estabelecidos, das metodologias que emprega” (REIS e GONÇALVES, 2000, p. 36 apud PINHEIRO, VALÉRIO e SILVA, 2009). Nesta definição, sublinha-se a ideia da ciência como processo, o que sinaliza para ações de divulgação que contribuam para a compreensão das dinâmicas e dos fluxos que intervêm e originam-se das atividades científicas, para além da informação especializada em si. Nota-se, assim, que tão relevante quanto à divulgação da informação que representa uma descoberta ou teoria é o conjunto de informações que representam os caminhos percorridos até se chegar àquela conclusão, que poderá, em dado momento, ser revista e contestada.

Pinheiro, Valério e Silva (2009) também apresentam a definição de Bueno (1995), que traz a ideia de transposição de linguagem, o que evidencia a divulgação científica como operação empreendida sobre a linguagem científica: envio de mensagens elaboradas, mediante a recodificação de linguagens críticas a linguagens omni-compreensíveis, à totalidade do público receptor disponível, pressupondo a transposição de uma linguagem especializada para uma linguagem não especializada, com o objetivo de tornar o conteúdo acessível a uma vasta audiência (BUENO, 1995, apud PINHEIRO, VALÉRIO, SILVA, 2009). Nesta definição, o destinatário da operação ganha destaque: receptor, audiência, embora se trabalhe com universo de público amplo e genérico, o que muitas vezes pode gerar questionamentos. Isto porque se, conforme aponta Brandão (s.d, p. 10), a linguagem é o sistema de significação da realidade, constituindo-se como elemento de mediação necessária entre o homem e sua realidade e como forma de engajá-lo na própria realidade, esta será condicionada às diferentes realidades existentes e vivenciadas pelo público destinatário das ações de divulgação, influenciando os códigos de percepção.

Martha Marandino (2005) é outra autora que compreende a divulgação científica a partir da ideia de processo de transformação do discurso científico em um novo discurso, especialmente destinado à divulgação. Os argumentos da autora serão abordados mais adiante e, especialmente, no subitem dedicado à divulgação em museus, objeto de inúmeras de suas pesquisas.

Mostafa (1981 apud J.M.LOUREIRO, 2000, p. 75) define a divulgação científica, por ela tratada como *vulgarização científica*, como “tentativa de aproximar a ciência e suas

descobertas do público leigo, isto é, dos indivíduos sem iniciação científica”. A partir desta definição, a própria autora trata de questionar o que seriam exatamente esses atores sem iniciação científica, para ela um empreendimento bastante ambíguo. Tal questionamento nos permite formular, ainda, outras questões, tais como: em que medida as ações de divulgação científica são capazes de despertar a autonomia dos sujeitos para a tomada de decisões que influenciarão em seu cotidiano? Quem decide e a partir de quais critérios o que e como deve ser divulgado?

Prosseguindo, Mostafa (1981 apud J.M.LOUREIRO, 2000, p. 75) alerta que o processo de vulgarização científica se destina “a todas as pessoas indistintamente do seu grau de escolaridade, constituindo-se uma escola paralela cujo *modus operandi* seja assimétrico à escola oficial por dirigir-se a todo e qualquer tipo de público”. Deste modo, o que se depreende da assertiva da autora é que a divulgação científica, na verdade, destina-se a interlocutores com diferentes níveis de cultura científica, independentemente do grau de escolaridade. Ao mesmo tempo, Mostafa chama atenção para aspecto já mencionado anteriormente neste capítulo: a divulgação científica constitui-se como ação associada à dinâmica da educação não formal.

No que tange aos meios pelos quais empreende-se ações de divulgação científica, J.M.Loureiro destaca o papel da televisão e das revistas

[...] tendo como essencial a inter-relação da prática científica com as instâncias político-econômicas e sócio-culturais, a vulgarização científica enseja considerá-la no interior do modo de produção de seu acontecimento. Especificamente no caso brasileiro [...], a vulgarização científica dá-se principalmente, através da televisão e revistas populares dirigidas pela iniciativa privada. (J.M.LOUREIRO, 2000, p. 76)

Já Bueno cita outros meios comuns à divulgação científica:

“[...] jornais e revistas, mas também os livros didáticos, as aulas de ciências do 2º grau, os cursos de extensão para não especialistas, as estórias em quadrinhos, os suplementos infantis, muitos dos folhetos utilizados na prática de extensão rural ou em campanhas de educação voltadas, por exemplo, para as áreas de higiene e saúde, os fascículos produzidos por grandes editoras, documentários, programas especiais de rádio e televisão etc. (BUENO apud J.M.LOUREIRO, 2000, p. 74)

Também Souza (2011, p. 257), com base nos estudos de Martínez, afirma que as atividades de divulgação científica se projetam em variadas direções, perpassando, além dos meios massivos de comunicação, instâncias formais de educação, centros interativos de ciência e tecnologia e espaços informais de participação e aprendizagem.

A partir das assertivas de Bueno e Souza pode-se perceber que, embora a divulgação científica esteja situada sob a lógica da educação não formal, também é possível pensar e empreender ações no âmbito de espaços formais de educação, quando as iniciativas despontam associadas ao ensino de ciência. Neste sentido, cabe citar a parceria desenvolvida por várias escolas e museus (independentemente da tipologia de acervo), por meio de projetos aos moldes de Museu vai à escola/ Escola vai ao museu⁵, que conjugam e potencializam ações de ensino formal e não formal.

Ainda com relação aos meios utilizados para divulgação, Albagli (1996, p. 399 a 402), em texto que aborda a divulgação científica e seu caráter potencialmente formador de cidadania, destaca dois veículos de informação científica para o público que, em geral, recebem destaque pela literatura: a mídia, frequentemente associada ao jornalismo científico⁶, que “pode ter um caráter informativo (notas, notícias, reportagens, entrevistas) e um caráter opinativo (editoriais, comentários, artigos, colunas, crônicas, cartoons e cartas)”, e os museus e centros de ciência.

No que diz respeito aos propósitos, ainda segundo Albagli (1996, p. 397), a divulgação científica pode estar orientada ao cumprimento de diferentes objetivos: educacional, cívico e/ou mobilização popular. O primeiro objetivo, que pode confundir-se, conforme nota a autora, com a educação científica, consiste na:

[...] ampliação do conhecimento e da compreensão do público leigo a respeito do processo científico e sua lógica. Neste caso, trata-se de transmitir informação científica tanto com um caráter prático, com o objetivo de esclarecer os indivíduos sobre o desvendamento e a solução de problemas relacionados a fenômenos já cientificamente estudados, quanto com um caráter cultural, visando a estimular-lhes a curiosidade científica enquanto atributo humano. (ALBAGLI, 1996, p. 397)

Já o objetivo cívico relaciona-se com:

[...] desenvolvimento de uma opinião pública informada sobre os impactos do desenvolvimento científico e tecnológico sobre a sociedade, particularmente em áreas críticas do processo de tomada de decisões. Trata-se, portanto, de transmitir informação científica voltada para a ampliação da consciência do cidadão a respeito

⁵ Em geral, estes projetos envolvem o estabelecimento de parceria entre escola e museu, o que possibilita o desenvolvimento de ações continuadas, por vezes demarcadas por séries ou disciplinas. As escolas costumam frequentar as exposições e outras atividades dos museus, levando para sala de aula assuntos surgidos durante as visitas, assim como as visitas mediadas costumam abordar assuntos de interesse da escola, havendo acertos prévios entre os educadores das escolas e dos museus.

⁶ De acordo com Bueno (2008), “o jornalismo científico diz respeito à divulgação da ciência e tecnologia pelos meios de comunicação de massa de acordo com os critérios e o sistema de produção jornalístico”.

de questões sociais, econômicas e ambientais associadas ao desenvolvimento científico e tecnológico. (ALBAGLI, 1996, p. 397)

E, finalmente, quando se trata de propósitos voltados à mobilização popular, relaciona-se com a capacidade e motivação da sociedade para a tomada de decisões para o bem comum:

[...] ampliação da possibilidade e da qualidade de participação da sociedade na formulação de políticas públicas e na escolha de opções tecnológicas (por exemplo, no debate relativo às alternativas energéticas). Trata-se de transmitir informação científica que instrumentalize os atores a intervir melhor no processo decisório. (ALBAGLI, 1996, p. 397)

Albagli (1996, p. 397) acredita que este conjunto de objetivos que ora podem coexistir numa mesma atividade, ora podem ser priorizados em detrimento de outro, denota o caráter plural das possibilidades abertas pelas atividades de divulgação científica. Assim, a depender da ênfase em cada um dos aspectos culturais, políticos, ideológicos, varia também o público alvo, que pode ir desde estudantes, populações letradas e iletradas, até agentes formuladores de políticas públicas, cientistas e tecnólogos de diferentes áreas.

No que tange às motivações e ao papel social das atividades de divulgação científica, há quase 20 anos atrás, quando escreveu seu texto, Albagli indicava que as iniciativas estavam menos associadas a um sentido “estético”, isto é, a revelação aos não iniciados da beleza e do mistério do mundo natural, prevalecendo as iniciativas associadas a valores e motivações políticas e econômicas.

Reis destacou esta mudança alguns anos antes, em entrevista publicada na revista *Ciência Hoje*, em 1982, e posteriormente integrante da publicação *Ciência e Público: caminhos da divulgação científica no Brasil*, de 2002, a qual nos serviu de referência para esta pesquisa:

Durante muito tempo, a divulgação se limitou a contar ao público os encantos e os aspectos interessantes e revolucionários da ciência. Aos poucos, passou a refletir também a intensidade dos problemas sociais implícitos nessa atividade. Para muitos divulgadores, a popularização da ciência perdeu sentido como relato dos progressos científicos, porque o cidadão se acha hoje cercado desse tipo de informação. (REIS, 2002, p.76)

A ponderação desses autores embasa e reforça as ideias de Gonzales (1992) e Souza (2011) citadas anteriormente de que as ações sejam orientadas não somente à divulgação da informação científica, mas também aos princípios e implicações da atividade científica, sendo

capazes de despertar curiosidades e a formação de uma cultura científica sedenta por permanente atualização.

Assim, como expõe Moreira (2006, p. 12), as motivações que envolvem a popularização da ciência e tecnologia na Atualidade são diferentes daquelas de outros períodos históricos. Isto porque, conforme grande parte dos estudiosos sobre o tema destaca, tão antiga quanto a própria ciência, a difusão desta, a cada momento, apresenta finalidades e características que refletem o contexto, as motivações e os interesses da época. Desta maneira, hoje, as razões para divulgar ciência passam, de acordo com Moreira (2006, p.12), por: prosperidade nacional ao reconhecimento do conhecimento científico como parte integrante da cultura humana, seu significado para o exercício da cidadania (na avaliação de riscos e nas escolhas políticas), razões de desempenho econômico e questões pessoais, como aquelas que envolvem a saúde individual.

Da mesma forma que Albagli (1996), a qual salienta o papel da divulgação científica para a formação e o exercício da cidadania, Moreira (2006, p. 11) acredita na relação direta entre divulgação científica e inclusão social. Para ele, um dos aspectos da inclusão social é a possibilidade dos indivíduos terem a oportunidade de adquirir conhecimento básico sobre a ciência e seu funcionamento, dando-lhes condições de compreender o entorno, ampliar suas oportunidades de trabalho e atuar politicamente com conhecimento de causa, ou seja, a ampliação da cultura científica possibilitaria que os sujeitos interviessem em seu cotidiano na realidade que os cerca. Assim, o autor defende que

para a educação de qualquer cidadão no mundo contemporâneo, é fundamental que ele tanto possua noção, no que concerne à ciência e tecnologia (CT), de seus principais resultados, de seus métodos e usos, quanto de seus riscos e limitações e também dos interesses e determinações (econômicas, políticas, militares, culturais, etc) que presidem seus processos e aplicações. O significado social e cultural da ciência como atividade humana, socialmente condicionada e possuidora de uma história e de tradições, fica muitas vezes camuflado nas representações escolares e em muitas atividades de divulgação, particularmente na mídia. (MOREIRA, 2006, p. 11)

No entanto, cabe destacar que o debate acerca da democratização da ciência por meio da divulgação científica apresenta outros componentes, entre esses os próprios processos e procedimentos que constituem a relação entre ciência e comunidade científica. Retomando o questionamento feito anteriormente, quem decide e a partir de quais critérios o que e como deve ser divulgado?

Gonzales (1992 apud SOUZA, 2011, p 258) acredita que “sob o discurso da democratização da ciência encontram-se encobertas idiossincrasias, conflitos e interesses que não são apresentados no produto fechado, pronto para o consumo do público”. Esta discussão proposta por Moreira (2006) e Gonzales (1992) nos remete à democratização da arte e da cultura, também encoberta por idiossincrasias, conflitos e interesses e quase nunca é levada a conhecimento do público visitante dos museus.

Marandino (2005, p. 162) também observa que o “processo de socialização do conhecimento científico é cercado de desafios, posições polêmicas e embates”. A autora chama atenção para a relevância ética de prestação de contas da ciência para com a sociedade, mas adverte sobre os interesses por trás das ações, assim como questiona o domínio pelo público que não é familiarizado, tendo em vista sua complexidade:

[...] por um lado, se assume como necessidade ética a importância de levar as informações produzidas pela ciência e tecnologia a um público cada vez mais amplo, como instrumento de cidadania. Por outro, há quem postule que a divulgação científica teria o papel de manter o *status quo* daqueles envolvidos na produção do conhecimento, ou mesmo que a complexidade da ciência impossibilitaria seu domínio pelo público não iniciado. (MARANDINO, 2005, p. 162)

Outros aspectos ligados à divulgação científica que Marandino (2005, p. 163) compreende como os principais desafios e limites da atividade são: 1) a “tendência, muitas vezes presente, de apresentar uma ‘imagem espetáculo’ e ‘acrítica’ da ciência, em detrimento de uma visão histórica e mais humanizada, que revele os embates na sua construção e as relações entre ciência, tecnologia e sociedade”; 2) “os desafios de divulgar ciência nas sociedades contemporâneas, marcadas por diferenças culturais, sociais, políticas e econômicas e, ao mesmo tempo, imersas em um mundo globalizado e fragmentado”; 3) aquilo que chama de sujeito da divulgação, o que permite discutir “[...], o próprio papel social dos cientistas e dos divulgadores frente às problemáticas sociais e ambientais que se colocam”; e, finalmente, 4) a eficácia da divulgação científica, o que, segundo a autora, remete a temas, tais como a necessidade da transposição do conhecimento científico; o problema do ‘erro’; as ideologias, presentes no processo de divulgação; a problemática da linguagem adequada; e as características do público-alvo a que se pretende atingir. Este último aspecto será melhor abordado no item referente à divulgação em museus.

A respeito da recodificação científica, presente num dos aspectos destacados por Marandino, Souza (2011, p. 259) questiona em que medida a popularização ampla de aspectos

relacionados à atividade e à produção da ciência seria efetivamente a mais próxima possível da realidade tal como ela é. Para o autor, qualquer que seja a forma de tradução, ela não é objetiva, nem tampouco desinteressada, ou seja, ao ser traduzido para linguagem acessível a público amplo, o conteúdo científico acaba por ser distorcido, de certo modo, criando-se a partir disso um novo discurso. Ponderado isto, o autor adverte que é possível, por meio da divulgação científica, contribuir em parte para a legitimação de perspectivas científicas, gerando, ainda, imagens e representações da ciência que “encobririam seus aspectos de provisoriedade – inerentes a toda e qualquer atividade de cunho processual” (SOUZA, 2011, p. 259). Assim, afirma que:

[...] ancorando-se na eficácia e na autoridade da ciência, a divulgação científica depara-se com um dos problemas de mais vastas implicações: a ‘mitologia dos resultados’. Avaliada sob o aspecto de efeito discursivo a ‘mitologia dos resultados’ refere-se às representações que se fazem da ciência por meio da divulgação, no sentido de que não se trata da popularização da ciência tal como ela se faz, mas sim, de como ela é representada pelo divulgador. (SOUZA, 2011, p. 259)

Nota-se, portanto, que o debate em torno da divulgação científica envolve muitas problemáticas, as quais vão muito além da ciência. Isto porque a divulgação implica na veiculação da informação de/sobre ciência a diferentes segmentos da sociedade não familiarizados com o universo científico e, portanto, envolve questões amplas, desde as educacionais, sociais, culturais, até aquelas econômicas, políticas etc.

A fim de que possamos ter uma compreensão mais apurada acerca dos contextos, processos e princípios que conduziram aquilo que se discute hoje a respeito do tema da divulgação científica, no próximo item, o texto buscará apresentar breve apanhado histórico sobre as iniciativas e motivações relacionadas à prática da divulgação científica.

3.1.2- Breve perspectiva histórica acerca da divulgação científica

Embora esta pesquisa não pretenda discutir a divulgação científica, mas apenas explorá-la como aporte à formulação de um conceito de divulgação artística, considera-se pertinente a abordagem histórica do conceito e do que este implica. A compreensão da maneira como a divulgação científica vem sendo concebida ao longo do tempo é intimamente relacionada ao contexto no qual é desenvolvida, bem como às questões debatidas pela sociedade de uma forma geral diante dos desafios e perspectivas que se apresentam.

De acordo com Pinheiro, Valério e Silva (2009), “na história da civilização, em diferentes momentos a divulgação científica se manifesta, ainda que não na forma como hoje é pensada e praticada. Alguns autores, como o brasileiro José Reis, identificam atividades dessa natureza desde a antiguidade clássica.”

Neste sentido, as autoras alertam para o fato de que na História da Ciência, é possível citar diversos exemplos de iniciativas com fins de divulgação científica, de forma individual e dispersa, em diferentes momentos, desde a atitude pedagógica dos sofistas, passando por Galileu Galilei, até Albert Einstein. Segundo Pinheiro, Valério e Silva (2009), “estes exemplos de divulgação científica pelo mundo, assumindo diferentes formas, adequadas ao seu tempo, foram semeando a área até chegar ao estágio atual, marcado por peculiaridades terminológicas e de abordagens”. É relevante destacar, aqui, que o próprio desenvolvimento da ciência e o papel cada vez mais relevante na sociedade e seu vínculo com a tecnologia se intensificaram ao longo do tempo. Além disso, observa-se um movimento de crescente exigência da sociedade pela aplicação dos resultados da ciência em seu cotidiano.

Em texto acerca da divulgação científica e do questionamento “informação científica para a cidadania?”, Albagli desenvolve uma série de considerações, as quais apontam para debates pertinentes ainda hoje, quase vinte anos depois da publicação das ideias. Segundo a autora,

A afirmação social da ciência e da tecnologia no mundo contemporâneo - sua importância estratégica nas estruturas política, econômica e cultural vigentes - recoloca, em um novo patamar, a relação entre ciência, poder e sociedade. O progresso científico-tecnológico incorpora-se ao rol de questões que integram o domínio da esfera pública, sendo nela institucionalizada; por outro lado, ciência e tecnologia passam a constituir-se em bens mercantis, ao mesmo tempo disponibilizados e protegidos no mercado global. [...] Essa crescente inserção sócio-econômica da ciência supõe, por sua vez, a aceitação, pela sociedade, do caráter benéfico da atividade científica e de suas aplicações. Do mesmo modo, implica uma rápida assimilação, na vida cotidiana dos indivíduos, dos artefatos técnico-científicos transformados em objetos de consumo, dada a velocidade com que vêm ocorrendo as inovações nesse campo. A própria sociedade amplia seu interesse e preocupação em melhor conhecer – e também controlar - o que se faz em ciência e o que dela resulta. Nesse contexto, torna-se crucial o modo pelo qual a sociedade percebe a atividade científica e absorve seus resultados, bem como os tipos e canais de informação científica a que tem acesso. (ALBAGLI, 1996, p. 396)

Assim, hoje, advoga-se que a comunicação dos resultados de pesquisa é parte essencial do processo de investigação científica (MEADOWS, 1999, p. 7), o que já foi

mencionado anteriormente, ao citarmos a referência de Pinheiro (1983), que trata da comunicação da ciência como parte integrante de seu ciclo.

Contudo, Albagli, já em 1996, chamava atenção para a ampliação do reconhecimento do fato de que mais importante do que a comunicação da informação científica em si, é a necessidade de se estudar e implementar formas para garantir a assimilação dessas informações pelos diferentes públicos, sua ressignificação, em contextos sociais, econômicos, políticos e culturais distintos. Tal preocupação alude à admissão de que a divulgação ocorre por meio de dinâmica comunicacional e que esta não é linear, assim como os receptores não são uma massa homogênea, existindo uma série de condições para recepção das informações e a produção de conhecimento. Neste sentido, cabe retomarmos as ideias de Zamboni (2001), pautadas na premissa de que as ações de divulgação precisam considerar o universo de seus destinatários. No capítulo 4, abordaremos os principais modelos comunicacionais adotados pelos museus e aprofundaremos a discussão em torno da proposição de dinâmicas comunicacionais.

Ao traçar um histórico dos antecedentes que propiciaram a prática da divulgação científica, Albagli (1996, p. 396) nos diz que as repercussões da revolução científica dos séculos XVI e XVII promoveram uma série de transformações no plano cultural, político e econômico, que acabaram por estimular o desenvolvimento das ciências e das técnicas. Mas, prossegue a autora,

os resultados práticos da pesquisa científica começaram a se fazer sentir de forma mais direta a partir das possibilidades abertas pela primeira Revolução Industrial, em meados do século XVIII, e posteriormente aprofundadas com a segunda Revolução Industrial, em fins do século XIX. (ALBAGLI, 1996, p. 396)

Foi neste momento que houve o “alargamento das potenciais aplicações do conhecimento científico para o progresso material” (ALBAGLI, 1996, p. 396).

De acordo com Pinheiro, Valério e Silva (2009),

[...] com a revolução industrial, no século 18, houve necessidade de se levar até aos mecânicos e outros profissionais, conhecimentos básicos sobre a ciência para melhorar seu desempenho, o que exigia um tipo de divulgação científica (Reis apud Gonçalves, 1998, p.76). A partir daí, circunstâncias históricas e significativas transformações do mundo e da ciência, em particular, impulsionaram cada vez mais a divulgação científica.

No entanto, foi após a Segunda Guerra Mundial que se operou uma transformação radical na relação entre ciência e sociedade. No século XX, conforme aponta Albagli,

a ciência incorpora-se ao funcionamento cotidiano da sociedade e a cultura científica passa a dominar a matriz simbólica do Ocidente. A ciência deixa de ser uma ‘instituição social heterodoxa’ para desempenhar um papel estratégico como força produtiva e como mercadoria. (ALBAGLI, 1996, p. 396 e 397)

Ainda segundo a autora, ao alcançar o auge de seu prestígio no período pós-guerra, ficou mais evidente a influência da ciência sobre a economia e a vida cotidiana dos cidadãos. Assim, ampliou-se a consciência e a preocupação com respeito aos impactos negativos do progresso científico-tecnológico. Nas décadas de 1960 e 70, essa preocupação se manifestou intensamente em virtude do quadro de turbulência política e cultural vigentes. Por conseguinte, houve o “aumento das atenções sobre a necessidade de melhor informar a sociedade a respeito da ciência e de seus impactos. Foi nesse contexto que afloraram, com maior sistematicidade, iniciativas orientadas para a popularização da ciência e tecnologia.” (ALBAGLI, 1996, p. 397)

De acordo com Pinheiro, Valério e Silva (2009), no caso específico do Brasil, foi na segunda metade do século XIX, com a reformulação do ensino em nosso país, com a criação da Escola Politécnica do Rio de Janeiro, adotando o modelo francês, e a criação de inúmeras instituições de ensino e pesquisa, que ações de divulgação científica começaram a surgir. Ainda segundo as autoras, a linha demarcatória para o início de publicação regular de notícias na imprensa brasileira sobre ciência é o princípio do século 20, quando jornais passaram a incluir esse tipo de matéria. Pelo artigo de Pinheiro, Valério e Silva (2009), é legítimo destacar o papel dos museus no processo de institucionalização da divulgação científica no Brasil.

Nos últimos anos, conforme apontam as autoras, a divulgação científica no País vem galgando espaço acadêmico e político cada vez maior. A preocupação do governo brasileiro com a população menos favorecida, diretrizes voltadas às questões sociais, programas de inclusão social, enfim, ações nessa linha têm propiciado o desenvolvimento de atividades com a finalidade de levar até à sociedade conhecimentos e informações sobre Ciência e Tecnologia. (PINHEIRO, VALÉRIO, SILVA, 2009)

De acordo com Albagli (1996, p. 397), o papel da divulgação científica vem mudando ao longo do tempo, acompanhando o próprio desenvolvimento da ciência e tecnologia e hoje

pode estar orientada para diferentes objetivos, conforme já destacado anteriormente (educacional, cívico e de mobilização social). Pela literatura estudada, é possível notar que a divulgação científica hoje perpassa questões econômicas, políticas, sociais e culturais, devendo prestar-se à inclusão, assim como à tomada de decisões que poderão influenciar o cotidiano coletivo e individual, em menor e maior escala, desde o local até o global. Neste sentido, em texto acerca da inclusão social e a popularização da ciência e tecnologia no Brasil, Moreira defende que

[...] um dos aspectos da inclusão social é possibilitar que cada brasileiro tenha a oportunidade de adquirir conhecimento básico sobre a ciência e seu funcionamento que lhe dê condições de entender o seu entorno, de ampliar suas oportunidades no mercado de trabalho e de atuar politicamente com conhecimento de causa. (MOREIRA, 2006, p. 14)

E o autor prossegue, demonstrando sua preocupação em relação à educação científica, a ser praticada, também, no âmbito da educação formal:

Falar de inclusão social no domínio da difusão ampla dos conhecimentos científicos e tecnológicos e de suas aplicações compreende, portanto, atingir não só as populações pobres [...], mas também outras parcelas da população que se encontram excluídas no que se refere a um conhecimento científico e tecnológico básico. A razão principal para o presente quadro reside na ausência de uma educação científica abrangente e de qualidade no ensino fundamental e médio do país. (MOREIRA, 2006, p. 11)

Sob esta mesma lógica social, em texto acerca do papel dos museus e a promoção da cultura científica em Portugal, Delicado (2006, p. 53) chama atenção para a maneira como a cultura científica vem sendo percebida atualmente: um problema social, que carece de consideração social, análise científica e intervenção política. Não à toa, nos últimos anos foi cunhada a expressão Ciência, Tecnologia e Sociedade, expressa pela sigla *CTS*, para representar, de acordo com Navas, Conties e Marandino (2007), movimento que procura estudar “as discussões e problemáticas centradas na construção social da ciência e da tecnologia e nas implicações sociais e éticas da C&T”.

Contudo, a cultura científica, entendida, de acordo com Delicado (2006, p. 53), como uma das várias designações usadas para descrever a relação entre a ciência e o público, ou, mais especificamente, o que a população em geral sabe de ciência e o que pensa sobre ela, não é uma preocupação recente. Segundo a autora portuguesa,

[...] a produção da ciência e a sua divulgação ao público têm geralmente andado a par. A profissionalização e institucionalização da ciência, ocorridas ao longo do século XIX e consubstanciadas na criação de cursos universitários especializados, na autonomização das disciplinas, no estabelecimento de postos de ensino e investigação, na criação de novas universidades e do ensino técnico, no início da investigação industrial, na instituição de centros de investigação associados a universidades, na exigência de uma educação formal para o acesso à profissão de cientista, foram acompanhadas pela proliferação de atividades de divulgação científica para um público cada vez mais alargado, beneficiando da elevação substancial das taxas de literacia. (DELICADO, 2006, p. 53-54)

Ao discorrer sobre a relevância da formação da cultura científica durante o século XX, Delicado afirma que

[...] sobretudo após a segunda guerra mundial, a ciência conhece um desenvolvimento sem precedentes, marcado pelo acentuado crescimento do sistema científico mundial, pela formalização da profissão de cientista, pela hiperespecialização e pela internacionalização. Por outro lado, a ciência e sobretudo as suas aplicações tecnológicas passaram a ter um impacto determinante sobre o quotidiano das sociedades, por exemplo na produção massificada de bens de consumo, nos avanços na saúde que ampliaram a esperança e qualidade de vida, na facilitação das viagens transcontinentais e seu impacto sobre a mobilidade de pessoas e mercadorias. No entanto, algumas das implicações negativas do progresso científico tornaram-se também mais evidentes: a aplicação da ciência na tecnologia militar, com efeitos cada vez mais destrutivos, a degradação do meio ambiente, os riscos de saúde. Estas questões implicaram uma relativa depreciação da imagem pública dos cientistas, assim como algum decréscimo na confiança do público na ciência. Por outro lado, a crescente complexidade da ciência contemporânea dificultou seriamente tanto a apreensão pelo público leigo como a capacidade de tradução pelos cientistas. (DELICADO, 2006, p. 54)

A partir das primeiras décadas da segunda metade do século XX, o investimento na relação entre ciência e público ganha componente definidor: os sucessos soviéticos no domínio aeroespacial com o lançamento do *Sputinik* são atribuídos às políticas soviéticas de acesso à educação científica. A partir disso, os Estados Unidos passam a também desenvolver maiores investimentos na ampliação da cultura científica (DELICADO, 2006, p. 54). Delicado salienta que neste período, o investimento na promoção da cultura científica é motivado por razões de rivalidade internacional, em função da Guerra Fria, mas, sobretudo, por razões económicas, na medida em que se fazia necessário desenvolver aplicações industriais, necessitando de mão-de-obra especializada. Este investimento incide principalmente sobre a educação, mas também por outros meios, tais como a imprensa, a televisão e os museus. (DELICADO, 2006, p. 55)

Nas últimas décadas do século XX, um relatório da *Royal Society* de 1985 diagnostica que a sociedade britânica apresenta níveis acentuados de desconhecimento, desconfiança e

hostilidade em relação à ciência, soando alerta para a necessidade de desenvolvimento de ações de promoção e difusão da ciência, por meio de debates na imprensa e no parlamento inglês, além do estímulo para que os próprios cientistas aprendessem a comunicar os resultados de suas pesquisas (DELICADO, p. 55). Não somente a Inglaterra, mas diversos outros países começam a implementar ações neste sentido. Delicado chama atenção para o fato de que nessas últimas décadas, “os discursos da promoção da cultura científica, apesar de manter a vertente económica, tende a centrar-se mais sobre a dimensão política”. Assim,

[...] considera-se que os cidadãos necessitam deter conhecimentos científicos básicos, tanto para a sua vida quotidiana (para lidarem com as inúmeras aplicações tecnológicas que os rodeiam, para tomarem decisões de consumo informadas) como para a sua participação política, isto é, na escolha de representantes, na mobilização em acções de protesto face a riscos, na integração em processos de consulta pública, estudos de impacto ambiental, iniciativas de democracia directa, conferências de consenso, etc. (DELICADO, 2006, p. 55)

Nota-se que a afirmação da autora está em acordo com aquilo que é observado por Moreira no caso brasileiro, conforme já explicitado anteriormente, apontando para uma conformação da divulgação científica que vem acontecendo em parte significativa do mundo. E Delicado prossegue afirmando mudanças nos modelos de promoção da ciência ao longo das últimas décadas do século XX:

Se nos anos 80 e 90 imperou o chamado modelo de défice, sustentados nos inquéritos à literacia científica, que postulava que a desconfiança na ciência se devia à ignorância do público e bastava educa-lo para modificar as suas atitudes, actualmente já é visível algum esforço de promover o diálogo bidirecional entre cientistas e público, de apresentar uma visão menos uniforme e positivista da ciência, de aumentar a participação da população no processo de tomada de decisão em matérias técnico-científicas. (DELICADO, 2006, p. 55)

O que Delicado aponta converge para a tomada de consciência de que a comunicação, conforme já dito anteriormente, não é um processo linear, assim como a recepção não se dá de modo homogêneo. Portanto, é preciso que as ações de divulgação se esforcem para se reestruturar de maneira dialógica, despertando e encorajando a motivação da população para ter acesso à informação científica e, também, às implicações e dinâmicas processuais constitutivas da ciência.

Os argumentos dos autores aqui apresentados serviram para pontuar brevemente aspectos históricos do debate em torno da divulgação científica, permitindo a compreensão da

relevância dessas iniciativas conforme contexto científico, tecnológico, político, econômico, social, cultural e educacional.

3.1.3- Museus e divulgação da informação especializada

No âmbito dos estudos da Ciência da Informação, tendo como inspiração o debate acerca da divulgação científica, o termo divulgação costuma estar associado ao processo de veiculação da informação especializada para público leigo, implicando na transformação da linguagem especializada em termos mais simples, com vista à ampla possibilidade de acesso a esta informação. Diante disso, propomos a apropriação da acepção do termo divulgação para o universo da arte, entendendo a divulgação artística como veiculação da informação artística (de/sobre arte) para público não familiarizado com o universo artístico.

De outro lado, ao admitirmos que os museus possam ser espaços privilegiados para a produção, gestão e veiculação de informações especializadas relacionadas aos mais diferentes campos do saber, reconhecemos, também, que os museus possam ser espaços privilegiados para a divulgação dessas informações, tendo em vista sua dimensão educativa. Assim, neste item, procuraremos abordar questões concernentes à divulgação em museus, procurando discutir aspectos comuns e divergentes a respeito dos museus de ciência e de arte.

De acordo com Wagensberg (2005, p.1), um museu de ciência deve ser um espaço dedicado a fornecer estímulo para o conhecimento científico, o método científico e a opinião científica. Mas o autor vai mais além ao prosseguir em sua definição. Defende que “um museu é realidade concentrada”, e nisso residiria sua distinção em relação às demais formas de comunicação científica (WAGENSBERG, 2005, p.2).

Para Wagensberg (2005, p.1), a ciência busca entender a realidade, a qual é construída tanto por objetos, “feitos de materiais que formam o espaço”, quanto por fenômenos, que representam “mudanças vivenciadas pelos objetos”; daí os museus de ciência utilizarem-se de objetos e representação de fenômenos para evocar a realidade, sem, contudo ter a pretensão de tomar o seu lugar. Caberia então a este museu estimular o conhecimento de/ sobre ciência e seus métodos, permitindo uma mudança de estado de indiferença para a vontade de aprender, de modo a provocar uma mudança individual e, como consequência, também social (WAGENSBERG, 2005, p. 3).

Ainda de acordo com Wagensberg (2005, p.1), considerando que o museu de ciência pode lidar com qualquer porção da realidade utilizando qualquer tipo de conhecimento, isto

significa que qualquer assunto, “desde um quark ou uma bactéria até Shakespeare ou uma questão de sociologia ou urbanismo” pode constituir matéria para o museu de ciência. A provocação do autor é capaz de nos conduzir, então, ao questionamento: se qualquer matéria pode ser da alçada de interesse dos museus de ciência, o que seriam e qual papel singular teriam esses museus?

Deste modo, antes de iniciarmos nossa argumentação em torno da divulgação de informações especializadas nos museus, procuraremos abordar brevemente o que poderia diferenciar um museu de ciência de demais tipos. Tal iniciativa não busca encontrar ou esgotar limites para atuação e proposta dos museus, mas sim situá-los dentro do contexto que considera, também, outros tipos de especialidades.

Cruz Junior (2009, p. 94) defende que a classificação das tipologias de museus não importa em si mesma, e ratifica essa ideia citando Bragança (1988, p. 73 apud CRUZ JUNIOR, 2009, p. 94), ao considerar que “não há, pois, compartimentos estanques entre os diferentes tipos de Museu, sendo, por vezes, bastante fluidas as fronteiras entre as suas coleções e domínios de atividade”. Na realidade, a classificação tipológica dos museus ganharia sentido e relevância, segundo o autor, ao se tratar da investigação de características dos sistemas de informação mais adequados aos acervos, conforme sua natureza. Neste caso, para Cruz Junior (2009, p. 94), “a definição dos objetos é importante, uma vez que as informações contidas nos mesmos, provenientes de diferentes campos, estão sujeitas a diferentes éticas e representações”.

Sublinha-se na afirmação do autor que os distintos campos do conhecimento produzem e reproduzem conjunto de valores, condutas, códigos, práticas e representações que os conduz a especificidades na forma como lidam com as informações. Isto pode implicar na valorização de diferentes atributos físicos e semânticos conforme o campo que toma um determinado objeto como acervo museológico. É, portanto, durante o processo de musealização (incluindo aí desde a seleção ou coleta até a exposição) que se promoverá a ênfase de um atributo em detrimento de outros. Isto nos permite dizer que um mesmo objeto, uma prancha de surf, por exemplo, nem objeto comum às práticas e ao cotidiano científicos, nem originalmente objeto de arte, ao ser musealizado pode ter atributos valorizados em detrimento de outros conforme o museu seja de ciência ou arte. Num, as operações físicas ou biológicas podem ser enfatizadas, enquanto que no outro a linguagem que dá forma ao *shape* e expressa a cultura de um grupo social é o que pode ser destacado.

Em se tratando desta discussão acerca das tipologias de museus, o museólogo Mario Chagas (2001/2002) propõe aquilo que chama de desnaturalização da classificação tipológica *museu de ciência*. O autor inicia sua argumentação citando Aurora Leon (1998 apud CHAGAS, 2001/2002), a qual defende que, a depender dos acervos e da disciplina com que estão relacionados, os museus sejam divididos entre museus de Arte, História, Etnologia, Ciência e Técnica. No entanto, Chagas adverte que nesta classificação não há clareza conceitual, na medida em que museus, tais como arqueológicos, de imagem e som, de comunidade, de bairro e etnomuseus não teriam uma *gaveta*.

Segundo Chagas (2001/2002), “a classificação tipológica indicada por Aurora Leon, além de colocar a história e a etnologia fora do território da ciência, parece desconsiderar que boa parte dos chamados museus de ciências e de arte são, na verdade, museus de história da arte e da ciência.” Além da crítica de Chagas a esta classificação tipológica proposta por Leon podemos citar outros exemplos capazes de demonstrar que tal classificação não dá conta da diversidade de museus que se apresenta, como os museus dedicados a temas contemporâneos que não se apoiam em uma disciplina específica, mas em propostas transdisciplinares, museus de times de futebol, museus virtuais, museus de percurso, entre outros. Nota-se, assim, que as classificações citadas por Leon estão pautadas em aspectos disciplinares, enquanto os museus não são necessariamente assim estabelecidos, crescendo cada vez mais o número de instituições dedicadas a temáticas transdisciplinares.

A fim de desenvolver mais categoricamente sua argumentação, Chagas cita Kenneth Hudson (1998 apud CHAGAS, 2001/2002), concordando com a afirmação de que na atualidade todos os museus, para além das diferenças de tipologias, são, em maior ou menor medida, museus de História Social, haja vista que tudo que possuem ou exibem tem implicações sociais. Para concluir que a classificação de museus é necessária, mas também é necessária sua desnaturalização, o autor cita Waldisa Russio Guarnieri (apud CHAGAS, 2001/2002), e sua proposição de que os museus sejam divididos entre as categorias de arte e ciência: na primeira, “[...] estariam incluídos os museus de ciências humanas e sociais e também os de ciências naturais e exatas; na categoria arte estariam os museus de belas artes, os de arte moderna, de arte contemporânea, e aqueles que se ofertam ao público pelo prisma estético.” E Chagas (2001/2002) adverte novamente:

Mesmo numa classificação como a proposta por Russio existem casos de fronteira, como o Museu de Imagens do Inconsciente. Por mais que parte do público trate-o

como museu de arte, a Dra. Nise da Silveira, alguns especialistas junguianos e outra parte do público tratam-no como um museu de ciência, ou melhor de psicologia analítica. Além disso nada impede que num museu de ciências se realize uma exposição de arte ou que num museu de arte se realize uma exposição de ciência.

Acrescentamos à crítica de Chagas a respeito da argumentação de Russio Guarnieri, que os museus de belas artes, arte moderna e arte contemporânea podem ser lidos, também, pelo prisma da chamada Ciência da Arte, bem como da História Social da Arte e das Culturas, dos Estudos Culturais, da Psicologia, entre outras disciplinas que são capazes de dialogar com a Estética. Além disso, hoje encontramos também exposições em museus que se auto-identificam como de arte cujo acervo não é formado por objetos originalmente artísticos (criados para serem objetos de arte), mas por objetos diversos que têm sua dimensão estética elevada a linguagem artística naquele determinado contexto recortado pela proposta do museu. O Museu de Arte do Rio, inaugurado em 2013, por exemplo, durante a Copa do Mundo no Brasil, inaugurou exposição sobre o futebol e as relações sociais e culturais implicadas, interpretadas a partir do modo de olhar estético.

Neste ensejo, cabe retomarmos Wagensberg (2005), que defende a possibilidade de um museu de ciência lidar com qualquer assunto, inclusive arte. O que variaria seria a forma de olhar sobre o objeto ou fenômeno: relacionando-o às práticas e representações científicas ou estéticas? O que se enfatiza particularmente na proposta: o fenômeno/ processo científico ou a sensibilidade estética e a linguagem artística como meio de expressão?

Voltando à argumentação de Chagas, o autor levanta algumas questões centrais, que abarcam desde o campo relacionado à abordagem do museu, até aspectos ideológicos e políticos:

[...] os critérios que enquadram determinados museus na categoria ‘ciência’ e outros ‘X’ ou ‘Y’ resultam do arbítrio e não são apenas científicos e técnicos, são também ideológicos e políticos. Não é difícil imaginar o vínculo desse tema com uma política de desenvolvimento científico que implique aporte de recursos (humanos e financeiros) e de equipamentos de pesquisa. O fato é que o mundo dos museus é muito mais complexo do que se pode imaginar. (CHAGAS, 2001/2002)

As ideias do autor corroboram com aquilo que foi destacado a partir das ponderações de Cruz Junior. E Chagas encerra seu raciocínio, fazendo alusão às questões que emergem a partir do caráter interdisciplinar dos museus⁷, afirmando que:

Um museu, seja ele de que tipo for, é um microcosmo, atravessado por diferentes forças políticas, econômicas e sociais. [...] O problema da naturalização tipológica dos museus com base na natureza do acervo ou em determinada disciplina, além de não ser simples, [...] é agravado pelo esgarçamento das fronteiras disciplinares e pelo surgimento de campos híbridos. Este raciocínio leva-me a admitir, na contramão do politicamente correto e das abordagens clássicas, que não há uma substância interna ou mesmo uma natureza ímpar definidora de especificidades capazes de estabelecer distinções suficientemente claras entre museus de ciência, de história e de arte. [...] o nível de complexidade de determinadas instituições é tão grave que elas são capazes de apresentar ao mesmo tempo abordagens completamente distintas. Tudo isso me leva ao seguinte ponto: o que torna o museu científico não é o acervo, mas a abordagem que ele desenvolve, a forma como ele se oferta e interage com a sociedade. (CHAGAS, 2001/2002)

Deste modo, entendemos que há uma matéria e um papel comuns a todos os tipos de museus, seja qual for a natureza de seu acervo e a abordagem que definem para lidar com seus objetos e/ou fenômenos e/ou processos. Não à toa, existem definições gerais que procuram dar conta da noção de museu, independentemente da natureza do acervo a partir do qual desenvolvem sua proposta conceitual.

Reconhecemos, contudo, que a depender do campo e da proposta conceitual ao qual vinculam-se, assumem singularidades que os difere dos demais, promovendo distinções especializadas no modo como tratam as informações que produzem, gerem e difundem. Sob esta perspectiva, retomamos o debate em torno da divulgação em museus de ciência, compreendendo que há algo de singular na realização de uma proposta de divulgação científica no âmbito deste espaço de educação não formal denominado museu, que apresenta particularidades que o distinguem de outros espaços educativos e meios de divulgação científica. De outro lado, existem princípios comuns à divulgação da informação especializada em museus, seja qual for sua especialidade.

De acordo com J.M.Loureiro (2000, p. 78-79), os museus de ciência buscam transferir aos não-iniciados informações especializadas de natureza científica e tecnológica, utilizando-se da recodificação da linguagem semântica e não-semântica, por meio da exposição de instrumentos e/ou produtos científicos tornados objetos museológicos. Por isso, constituem-se

⁷ A presente autora desenvolveu sua dissertação de Mestrado acerca das exposições museológicas como lugar de fértil incidência interdisciplinar, intitulada “FACES e interfaces na ‘poesia das coisas’: exposições museológicas sob o olhar interdisciplinar da Ciência da Informação e da Museologia”, em 2008.

como espaços de divulgação científica, embora, defendemos nós, seu papel não possa ser resumido a apenas este.

Ainda segundo o autor (2000, p. 79), o fator mais expressivo que distingue os museus de ciência dos demais meios de divulgação é justamente a instrumentalização e ênfase no objeto museológico. Estes costumam ser relacionados ao cotidiano e às práticas da ciência e dos cientistas, constituindo-se como elementos da linguagem museológica cuidadosa e interdisciplinarmente construída. Neste sentido, não é raro encontrarmos, por exemplo, objetos artísticos em museus que, de alguma forma, representam ou fazem referência ao cotidiano e às práticas da ciência e dos cientistas. Nestes casos, a ênfase dada ao objeto artístico não está nos elementos de sua linguagem, mas em seu papel instrumental de signo representante de uma teoria/processo/fenômeno/prática científica.

Delicado (2006, p.53) é outra autora que aponta especificidades dos museus de ciência como meios de divulgação. Para esta portuguesa, os museus constituem-se como um dos múltiplos veículos utilizados para promover a cultura científica, apresentando como características distintivas: a materialidade e tridimensionalidade das exposições, a perenidade como instituições e a acessibilidade a um público alargado. Das particularidades citadas pela autora, chamamos atenção para a primeira, a qual atribui destaque à exposição, entendida por diversos autores como o principal meio de comunicação entre museu e público. É especialmente por meio da exposição que os museus constroem estratégias para propiciar o acesso aos objetos e às informações e, conseqüentemente, desenvolvem as ações de divulgação.

De acordo com Scheiner (2003), as exposições se constituem como

uma ponte, ou elo de ligação entre as coisas da natureza e a cultura do homem, tais como são representadas nos museus. É por meio delas que o Museu representa, analisa, compara, simula, constrói discursos específicos cujo principal objetivo é narrar, para a sociedade, as coisas do mundo e as coisas do homem.

Deste modo, é a partir das exposições que o museu e sua equipe de profissionais procuram socializar os conhecimentos que produzem, construindo em conjunto uma narrativa cultural, que corresponde a um discurso especialmente elaborado com a finalidade de comunicar alguma coisa para alguém. Vale ressaltar que o museu se constitui como instância relacional artificialmente criada/produzida/inventada pelo Homem para o Homem com o propósito de se comunicar.

Conforme enumera Scheiner (2003), para que se constitua como linguagem específica do museu, a exposição pode fazer uso de elementos específicos de outras linguagens e de outros campos do conhecimento, externos à Museologia: do campo tecnológico, os efeitos de som, luz e as linguagens virtuais; da arquitetura, da arte, do teatro e do design, a capacidade de conjugar forma, espaço, cor, tempo e movimento, criando conjuntos sógnicos de grande expressividade; das disciplinas científicas, o discurso do objeto.

Tal conjugação de elementos de outros campos e linguagens dão ensejo à criação do discurso museológico, que corresponde a uma forma específica de produção e difusão de informações, que toma como terreno e ferramenta o museu e o patrimônio que se pretende seja de valor comum. Esta maneira específica, própria dos museus, deverá conjugar diversos saberes com vista à produção de uma linguagem museológica, a qual se diferencia de outros tipos de linguagens e formas de veiculação de informações.

As ideias apresentadas até aqui nos remetem à tese defendida por Marandino (2005, p. 177) de que, na realidade, o processo de transformação do discurso científico, tratado por Scheiner (2003) como discurso do objeto, em discurso museológico não deve ser entendido meramente como uma simplificação de informações. Isto porque o processo de conjugação, interação e aplicação de diferentes saberes em prol da criação de uma nova estrutura de linguagem e de informação requer um conjunto de conhecimentos que alteram as matrizes originais de saberes, constituindo um novo, estabelecido de maneira interdisciplinar, com finalidades e propósitos próprios específicos, o discurso de divulgação. Este, por sua vez, tem como um dos objetivos a sensibilização dos sujeitos para um tema e/ou aspecto específico relacionado à especialidade ou a sua implicação.

Para Marandino (2005, p. 177), o processo de transformação do conhecimento científico com fins de ensino e divulgação se constitui como produção de um novo saber que toma como base o saber sábio, científico, mas também o educacional, comunicacional, museológico, de marcenaria, de outras técnicas etc. De acordo com a autora,

No que se refere a exposições dos museus de ciências, o processo relaciona-se tanto com a necessidade de tornar as informações apresentadas em textos, objetos e multimídias acessíveis ao público visitante, quanto a proporcionar momentos de prazer e deleite, ludicidade e contemplação. Além disso, a transformação do saber que ocorre no espaço expositivo é também determinada pelas especificidades do museu quanto aos seus aspectos de tempo, espaço e objeto e deve ser vista no contexto dessa cultura institucional particular. (MARANDINO, 2005, p. 163)

No trecho citado, Marandino ressalta a interligação entre as práticas de divulgação e a ideia de acesso às informações, destacando a necessidade de transformação do saber em conformidade como os aspectos específicos existentes no âmbito da cultura institucional na qual se dá o processo, neste caso o museu.

A tese defendida por Marandino nos conduz, então, a uma perspectiva central para a presente pesquisa: o entendimento de que o discurso científico destinado aos pares é diferente do discurso museológico destinado a diferentes segmentos de público, ainda que seja empreendido num museu dedicado à cultura científica. Isto porque tratam-se de discursos com interlocutores, finalidades e propósitos distintos. Neste horizonte, podemos aplicar lógica semelhante às iniciativas de divulgação artística em museus de arte, ainda que seja preciso reconhecer as especificidades das instituições: formular discursos expositivos destinados a outros artistas e/ou críticos, curadores, teóricos da arte e/ou visitantes com alto nível de conhecimento artístico é diferente de formular discursos voltados ao grande público.

O campo científico, assim como o artístico, é dialeticamente nutrido, ao mesmo passo que nutre o campo museal, sendo estes constituídos como modos diferentes de produção e difusão de conhecimentos. Empreendendo-se sob linguagens especializadas específicas, que obedecem a conjunto de critérios, parâmetros, códigos e valores próprios, os três campos (científico, artístico e museal) são distintos entre si. Por vezes podem se entrecruzar e se fertilizar mutuamente, mas é também importante o reconhecimento da possibilidade de que um campo – de maneira mais ou menos organizada e consciente - empreenda forças para sobrepor seu conjunto de critérios, parâmetros, códigos e valores em relação a outro. Nesta lógica, J.M.Loureiro (2000, p. 119) acredita ser bastante comum a sobrepujança do discurso científico competente nos museus de ciência, o que impediria uma verdadeira socialização da informação, a qual remete à “construção, tratamento e divulgação da informação em regime de cooperação, parceria e solidariedade”. De acordo com o autor,

Estimulando a relação dialógica dos sujeitos e dos contextos sócio-culturais diversificados, a socialização da informação articula-se como alternativa à elitização da ciência e estimula a relação desta, enquanto cultura, com a sociedade em seu todo. Seus elementos estruturais e estruturantes, privilegiando a adoção de abordagens participantes em lugar do modelo positivista, ensejam a participação cooperativa, voluntária e solidária que, permeada por ações de conscientização, se dirige à contextualização e recontextualização permanente da informação como instrumento da práxis. (J.M.LOUREIRO, 2000, p. 119-120)

O que J.M.Loureiro levanta é a improbabilidade de que ações que originam-se de relações hierárquicas de conhecimento efetivamente contribuam para a socialização das informações, na medida em que num processo que não se constitui de forma dialógica, o engajamento social, cultural, político, ideológico e de saber daquele que não se caracteriza como emissor do discurso competente não tende a ser considerado.

Retomando os argumentos a respeito da diferenciação dos modos de produção e divulgação discursivos, Marandino apresenta elementos de certa maneira concordantes com o que foi levantado por J.M.Loureiro (2000), mas expõe outros que apontam para a possibilidade de interação e negociação entre os diferentes campos e culturas institucionais. Para a autora, “a produção de saberes ocorre em vários contextos sociais, sendo estes constituídos por diferentes culturas institucionais” (MARANDINO, 2005, p. 174). E, entender as organizações como culturas implica em percebê-las a partir de olhar plural e dinâmico, que requer considerar fatores políticos e ideológicos para compreensão do cotidiano e dos processos organizacionais (MARANDINO, 2005, p. 175).

Assim, de acordo com a autora (2005, p. 176), é preciso compreender os museus como instâncias que possuem uma cultura própria. Entre os aspectos desta cultura museal que determinariam o modo de produção de seu discurso específico estariam: a história dos museus; a história institucional; a existência ou não de acervo e a origem do mesmo; os tipos e a natureza dos objetos expostos; a proposta conceitual das exposições, o que inclui sua concepção teórica, quem a define e/ou quem a financia; a formação das equipes elaboradoras das exposições; os vários discursos e tipos de textos utilizados; e, finalmente, o discurso especializado, oriundo daquilo que chama de *saber sábio*. Com relação a este último, Marandino (2005, p. 176) destaca a influência de seus conteúdos, métodos, objetos de estudo, evidências materiais, estrutura epistemológica, entre outros.

O que Marandino expõe é que, por mais que um museu possa ter como proposta a abordagem sobre a cultura científica (ou artística, poderíamos imaginar), a maneira como deverá tratá-la será necessariamente influenciada por questões que emergem a partir do campo museal e de muitas outras esferas que não dizem respeito única e exclusivamente ao campo científico (ou artística), mas que desenvolvem uma interação com ele. Deste modo, o saber científico especializado é apenas um daqueles que se conjugam em prol da iniciativa, na medida em que cria-se um novo discurso voltado à divulgação. Por esta razão, a autora opta por caracterizar o processo de elaboração do discurso expositivo como uma espécie de

jogo, sobre o qual incidem relações de poder presentes nas interações entre os diferentes discursos e saberes envolvidos (MARANDINO, 2005, p. 176). E, neste sentido, vale retomar o que já foi mencionado anteriormente a respeito das tentativas mais ou menos organizadas de um campo sobrepor seus valores, códigos, critérios, parâmetros em relação a outro.

Para Marandino, é preciso compreender o discurso expositivo como:

um processo histórico-social, com seus embates, controvérsias, jogos de poder e legitimações. Em determinados momentos, em virtude das políticas estabelecidas pelos órgãos diretamente envolvidos na produção cultural (ministérios e secretarias de cultura, educação e de ciência e tecnologia), das propostas conceituais das exposições (científicas, museológicas, educacionais), da formação das equipes que as elaboram etc., determinados discursos e saberes se sobressaem e legitimam, enquanto outros podem ser ocultados no discurso expositivo final. Com efeito, em alguns momentos o discurso da ciência pode se sobrepor aos demais e ter hegemonia no discurso final, mas em outros, discursos como os da museologia ou educação, assim como os da comunidade local ou da escola poderão determinar as escolhas e seleções feitas. (MARANDINO, 2005, p. 176)

A tese defendida por Marandino (2004) parte de dois conceitos oriundos da Educação, repensados e apropriados pela autora para discutir a divulgação e a educação no contexto específico dos museus, fornecendo aportes, portanto, não somente à formulação de discursos de divulgação em museus de ciência, mas também, em outras tipologias de museus, contribuindo para fortalecer a dimensão educativa desses espaços. Os conceitos são: *transposição didática*, que tem Chevallard como principal referência, e, resumidamente, refere-se ao trabalho de transformação de um objeto de saber em um objeto de ensino (MARANDINO, 2004, p. 98); e *recontextualização*, cujo principal expoente é Bernstein, aludindo à transferência de textos entre diferentes contextos de produção e reprodução, mediada pelas relações de poder e pela regulação do discurso de ordem social⁸ (MARANDINO, 2004, p.104). Para Marandino, a diferença entre os dois conceitos reside na:

[...] compreensão do papel da ‘ordem social’ na transformação do conhecimento científico e na produção do saber a ser ensinado e do discurso pedagógico. Para Chevallard, a legitimação acadêmica se sobrepõe à social. Para Bernstein, o discurso regulativo – de ordem social – é o legitimador. [...] Chevallard considera os diferentes atores e instituições que participam da seleção dos objetos de ensino, mas afirma que nem a escola, nem os professores, nem os alunos podem legitimar o saber a ser ensinado, papel das instâncias acadêmicas de produção do conhecimento. [...] O trabalho de Bernstein apresenta o processo de constituição do discurso pedagógico, dando ênfase ao papel do discurso de ordem social na seleção, no

⁸ Não nos ateremos à discussão sobre tais conceitos porque a mesma não se constitui como cerne da pesquisa. Deste modo, abordaremos apenas como conceitos que dão base à argumentação defendida por Marandino.

sequenciamento e no compassamento da aquisição, já que as regras que determinam as formas como essas ocorrem derivam não da lógica interna da disciplina, mas sim de fatores sociais. (MARANDINO, 2004, p. 98)

Marandino (2004, p. 107) procura então se apropriar desses dois conceitos em sua tese e aplica-os ao contexto dos museus, pois acredita que, de certo modo, o discurso expositivo apresenta características bastante semelhantes ao discurso pedagógico. Contudo, reconhece que há especificidades no discurso museológico, como aspectos concernentes à relação entre os elementos tempo, espaço e objetos, além do papel social dos museus, distinto do de escolas, embora ambos apresentem-se como espaços educativos, um relacionado ao sistema formal e o outro não. De acordo com a autora,

A analogia aqui pretendida enfrenta limites na medida em que tanto a relação entre *espaço*, *tempo* e *objeto* como as implicações sociais sobre o domínio do conhecimento se dão de forma diferenciada nesses locais. Prefere-se, dessa forma, falar em comportamentos semelhantes entre os discursos pedagógico e expositivo, do que assumir a posição de que o discurso expositivo é um discurso pedagógico. Além disso, as exposições de museus podem ter outros fins que não aqueles relativos a objetivos educacionais e/ou de aprendizagem, enfatizando, por exemplo, o entretenimento e a diversão. Desse modo, postula-se que o discurso expositivo é um discurso particular que, por possuir objetivos específicos e recolocar outros discursos a partir de sua própria lógica, pode também se comportar como o discurso pedagógico. (MARANDINO, 2004, p. 107)

O ponto central defendido por Marandino em diversos de seus textos é de que para se compreender a divulgação científica empreendida em museus de ciência é fundamental que haja também entendimento acerca da cultura museal, que imprime marcas de sua identidade em qualquer que seja o tipo de informação especializada com a qual lida (MARANDINO, 2005, p. 177). Isto porque o museu também é *locus* de produção de saber e, sendo assim, o discurso especializado – o *saber do sábio* - passa necessariamente por um processo de transformação ao interagir com os saberes que interpelam o campo museal. Este, por princípio, destina-se a uma grande variedade de segmentos de público, nesta pesquisa resumidamente identificados como familiarizados ou não familiarizados com o conhecimento especializado.

Os pontos levantados até aqui poderiam nos levar a questionar: o que os diferentes campos especializados do conhecimento pretendem ao proporem se expressar nos/por meio dos museus? Não é intenção da presente pesquisa tentar desenvolver elucubrações a respeito desta questão, mas certamente refletir sobre essa nos ajuda a compreender que os diferentes

campos procuram elementos comuns, mas também, distintos e específicos ao se propor a interagir com a cultura museal, variando conforme critérios, referenciais e valores próprios.

Almeida (2002), em texto a respeito do contexto do visitante diante das semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte, realizou levantamento de bibliografia e concluiu que, em geral, os estudos que envolvem museus de ciência estão relacionados à aprendizagem e que os que se dedicam aos museus de arte (quase sempre ligados às artes visuais), frequentemente priorizam a discussão em torno do gosto dos visitantes e a sua percepção das obras. De acordo com a autora, isto se deve graças ao fato de que existem distinções entre as propostas desses tipos de museus: “as diferenças entre museus de arte e de ciência certamente têm raízes nas distinções entre essas duas áreas da experiência humana, seus agentes, seu uso e emprego, bem como o público a que se destinam” (ALMEIDA, 2002, p. 34).

Ainda segundo Almeida, há outra distinção entre museus de arte e de ciência, a qual nos desperta atenção particularmente:

[...] refere-se a sua utilização para a formação de artistas ou historiadores da arte e cientistas ou historiadores da ciência, respectivamente: se para um artista a frequência a museus de arte é importante para a sua constituição profissional, um cientista não seria repreendido por não visitar museus e centros de ciência. (ALMEIDA, 2002, p. 35-36)

Também Monique Sicard (2001, p. 48) chama atenção para esta constatação. Segundo a autora, “os museus de ciência possuem, em relação à história das ciências uma autonomia bem superior àquela dos museus de arte, em relação a uma história da arte”.

De fato, ao acessarmos a Enciclopédia Itaú Cultural⁹, uma das mais pesquisadas e reconhecidas enciclopédias brasileiras atuais *online* de artes visuais, a qual é oriunda do trabalho de difusão artístico cultural do Instituto Itaú Cultural, podemos rapidamente reconhecer o papel de destaque dos museus no âmbito das artes visuais. “Instituições e museus” é um dos quatro tipos de verbetes que se apresentam para o usuário como opção de filtro, hierarquicamente disposto no mesmo nível que “Artistas”, “Termos e conceitos” e “Marcos da arte brasileira”. Segundo a descrição, compreende: “informações sobre escolas, museus e outras instituições de destaque no processo de criação, ensino, divulgação e preservação da memória artística nacional. O conteúdo disponível permite melhor compreensão do desenvolvimento artístico no Brasil”. Nota-se que o termo divulgação, neste

⁹ Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/ Acesso em 22 de maio de 2013.

caso, é utilizado no contexto da arte, o que é raro. Além disso, menciona-se, também, a ideia de uma memória artística, que podemos relacionar à articulação de uma cultura artística com sistema de valores e códigos próprios.

A menção feita aos museus na Enciclopédia Itaú Cultural deixa claro a importância dessas instituições para configuração do campo artístico, que compreende desde ações voltadas à divulgação, passando por aqueles processos que envolvem a produção de obras artísticas, sua apropriação pelo grande público e valorização pela crítica especializada, até sua comercialização e citação entre as referências estudadas pela História da Arte, na constituição de uma memória artística.

Desta maneira, se, conforme expõem Almeida (2002) e Sicard (2001), para um cientista é possível estudar e exercer seu ofício sem que para isso seja necessário obrigatoriamente frequentar assiduamente museus de ciência, para um crítico ou historiador da arte, curador de exposições de arte e até mesmo um artista com pretensões de obtenção de reconhecimento do campo da arte, os museus de arte são, sem dúvida, lugares privilegiados para estudo, atualização, articulações, contatos, divulgação, promoção etc.

Além disso, podemos constatar, ainda, que se para um cientista vivo ter objetos ligados a sua vida e/ou pesquisas e teorias como acervo de um museu de ciência não é algo tão almejado e mobilizador de esforços quanto ter uma publicação em revista de reconhecimento internacional; para os integrantes do complexo campo da Arte, ter uma obra sua compondo o acervo de um museu ou, no currículo, a assinatura da curadoria de uma exposição em museu é algo que mobiliza grandes esforços e rende reconhecimento entre seus pares. Não à toa, tem se tornado cada vez mais frequente a prática de jovens artistas doarem obras suas a museus em que participaram de exposições temporárias para que possam fazer parte das coleções dessas instituições que hoje não abrigam mais somente obras do passado, mas também a produção contemporânea, sendo fundamentais para o desenho dos contornos do campo da arte. No capítulo 6, abordaremos as implicações disto no âmbito do processo de musealização.

Assim, nota-se que os campos da ciência e da arte se apropriam do museu de maneiras diferentes, embora ambos reconheçam sua vocação como intermediário entre suas culturas especializadas e os públicos, mais ou menos familiarizado com as especialidades. Se para a comunidade científica, em geral, os museus de ciências são referências especialmente para salvaguarda de acervos, divulgação da informação científica e promoção da cultura científica

e de sua memória relacionada; para a comunidade artística (e aqui nos referimos especialmente aquele segmento ligado às artes visuais, mas não unicamente esse), os museus de arte são frequentemente associados a sua integração com o ciclo de produção, crítica, valorização econômica e ensino da arte, sendo, portanto, engrenagens fundamentais ao campo artístico como um todo, o que não acontece de maneira tão latente com os museus de ciência.

O que se deve sublinhar, contudo, é que os museus se apresentam como referências não somente para os indivíduos ou grupos vinculados aos campos de conhecimento especializados e específicos (pares), mas, também, para outros segmentos da sociedade, o chamado *público em geral*, composto por indivíduos e grupos mais ou menos familiarizados com estas linguagens especializadas. Desta forma, o desafio dos museus é grande: é preciso desenvolver estratégias para a interação tanto do público não familiarizado com os campos especializados, o qual vai ao museu em busca de uma experiência de aprendizado, lazer, prazer, turismo etc., quanto daquele que integra o campo especializado e que, para além da experiência comunicacional que é capaz de estabelecer com as propostas do museu, espera deste reconhecimento e por vezes legitimação de aspectos de sua cultura especializada.

Estas reflexões nos conduzem, então, às ações dos museus voltadas ao segmento de público que interessa à presente pesquisa: os não familiarizados com a cultura especializada abordada pelos museus, ou seja, aos destinatários das ações de divulgação nos museus. O que estas instituições almejavam proporcionar a partir da experiência de visita?

Albagli (1996, p. 401), ao trata-los como veículos de informação científica, acredita que os museus e centros de ciência são capazes de proporcionar “um ambiente propício e instrumentos adequados para provocar nas pessoas os *insights* que irão motivar futuras buscas independentes por conhecimento científico”. Já Marandino (2005, p. 179), confia que os museus devem ter o propósito de sensibilizar e divertir seu público, levando-o à produção de sentido ou, ainda, promover a aprendizagem e reformulação de suas concepções anteriores. Ambas colocações das autoras concordam com a ideia de Wagensberg (2005), já citada anteriormente: de que a experiência vivenciada por meio do museu deve permitir uma mudança de estado, promovendo a vontade de aprender de modo a provocar uma mudança individual e, como consequência, também social. Neste sentido, notamos que as ideias dos autores convergem para aquilo que Belkin e Robertson (1976) definem como informação: algo capaz de transformar as estruturas, promovendo mudanças nos sujeitos.

Ainda que as ponderações dos três autores se refiram aos museus de ciência, certamente é possível aproximá-las aos museus de arte. Isto porque motivar futuras buscas independentes por conhecimento – relacionado a alguma disciplina ou não - pode ser considerado um dos papéis dos museus na contemporaneidade, contribuindo para a formação e o exercício da sensibilidade, independentemente do acervo e da abordagem da instituição em questão. Ressalta-se, apenas, que os estímulos para buscas independentes do conhecimento podem se constituir de formas diferenciadas a depender da proposta do museu.

Para os cientistas comportamentais que dão base às argumentações de Albagli,

o aprendizado é um processo que acontece ao longo do tempo, mediante acúmulo de conceitos, habilidades e experiências. Frequentemente, ainda que o que uma criança observa ou vivencia em um museu ou centro de ciência a fascine, isto pode não ser imediatamente compreensível para ela. Posteriormente, no entanto, quando ele ou ela recebe, na escola, uma explicação sobre aquele fenômeno, o seu aprendizado torna-se mais fácil e menos abstrato. (ALBAGLI, 1996, p. 401)

Ainda que esta afirmação também se refira aos museus e centros de ciência e não seja restrita à infância, mas a todas as fases da vida, é igualmente passível de aplicação às experiências em museus que abordam e difundem a arte e a cultura. Graças à chamada linguagem museológica, os museus são capazes, entre outras possibilidades, de materializar abstrações e conceitos, sejam artísticos, científicos, ambientais, factuais históricos etc.

Assim, nos museus, é possível ver, tocar, cheirar, ouvir, provar, sentir, se emocionar, se instigar... e aprender ou reunir elementos para o aprendizado, a curto ou longo prazo, e para a criação no tempo presente ou no futuro. Embora não se constitua como instituição devotada ao ensino formal, o museu é, sem dúvida, um meio privilegiado para a divulgação de informações especializadas submetidas a um processo de transformação para linguagem acessível, o que se dá no âmbito das ações de musealização, com vistas à formação e exercício de sensibilidades, à educação e às possibilidades interpretativas mediadas pelas realidades diferentes dos visitantes.

Tal discussão nos aproxima ainda mais do debate em torno da educação em museus, tema que será abordado no item que segue.

3.2- MUSEUS E SUA DIMENSÃO EDUCATIVA

Em 2012, foi lançado pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) do Ministério da Cultura (MinC) a proposta de construção participativa do Programa Nacional de Educação Museal (PNEM), com o objetivo de “constituir diretrizes para as ações de educadores e profissionais dos museus na área educacional, fortalecer o campo profissional e garantir condições mínimas para a realização das práticas educacionais nos museus e processos museais” (DOCUMENTO DE BASE DO PROGRAMA NACIONAL DE EDUCAÇÃO MUSEAL, 2012). O Programa foi pensado como forma de orientar e organizar a implementação de ações relacionadas à educação museal em consonância com o Plano Nacional de Cultura (Lei nº 12.343/ 2010), o Plano Nacional Setorial de Museus (período 2010-2020) e a Política Nacional de Museus (2003), e contou com a participação de profissionais de distintas áreas de formação. Tal fato permite-nos vislumbrar a educação como noção-chave aos museus, não estando restrita apenas a educadores e/ou profissionais ligados aos setores educativos dessas instituições.

O documento base do PNEM apresentado aos interessados no blog disponível pelo Governo Federal em <http://pnem.museus.gov.br/> se constituiu a partir de propostas distribuídas em nove (09) eixos temáticos, os quais “representam temas estratégicos para o campo museal, em especial para a Educação em museus, sobre os quais se propõe a reflexão e o debate”. Tais eixos tornaram-se grupos de trabalho e fóruns de discussão e reuniram propostas organizadas no formato de diretrizes, estratégias e ações. Foram estruturados assim: Perspectivas conceituais, Gestão, Profissionais de Educação Museal, Formação, capacitação e qualificação, Redes e parcerias, Estudos e pesquisas, Acessibilidade, Sustentabilidade e Museus e Comunidade. Em 2013, um novo eixo foi integrado aos demais, Comunicação, o qual “ganhou destaque em diversos tópicos de outros Grupos de Trabalho, provocando novos debates e perspectivas que mostraram a pertinência da criação deste GT” (DOCUMENTO PRELIMINAR DO PROGRAMA NACIONAL DE EDUCAÇÃO MUSEAL, 2014).

Os temas que deram origem aos eixos temáticos e fóruns de discussão do PNEM evidenciam a complexidade de se abordar a educação museal, na presente pesquisa referenciada pelo termo educação em museus¹⁰. Tais tópicos deixam claro que a educação em

¹⁰ A opção de uso do termo educação em museus, em detrimento de educação museal ou, ainda, educação patrimonial, deve-se ao fato do primeiro ser mais frequentemente utilizado na bibliografia consultada. Reconhecemos, contudo, que por trás da utilização de cada um desses termos existem nuances discursivas e disputas de sentidos e ideológicas. Levando em consideração que discutir a educação não é o foco da presente pesquisa, tais disputas não receberão destaque.

museus não deve ser vista como algo que concerne apenas aos setores/serviços/núcleos educativos das instituições e profissionais a estes vinculados, mas, pelo contrário, é assunto que compete às instituições em sua integralidade e a todo campo museal de uma forma geral.

Nesta perspectiva, é preciso notar que o debate em torno da educação em museus envolve e articula muitas frentes, as quais delineiam-se conforme o lugar de fala do indivíduo ou grupo que se manifesta. Dos horizontes que interpelam e são interpelados pela educação em museus, alguns costumam ser mais frequentes na literatura, como, por exemplo, os museus de ciência estudados como espaços de divulgação científica e de educação e, mais recentemente, a questão da mediação pedagógica, sendo possível observar a valiosa contribuição de profissionais com formações diversas, mostrando-se terreno de fértil incidência interdisciplinar.

Neste item buscaremos então trazer à tona algumas questões e desafios que a bibliografia e a *praxis*¹¹ relacionadas a educação em museus sugerem para pensar os museus e seu papel hoje. Não temos, contudo, a pretensão de nos aprofundar sobre a temática, na medida em que esta não é objeto da presente pesquisa, mas apenas o fundamenta, servindo como base para o desenvolvimento de nossas argumentações. Desta maneira, almeja-se identificar as principais contribuições dos estudos sobre a educação em museus a fim de compor o quadro teórico desta investigação, procurando-se enfatizar, especialmente, o museu como espaço de experiência educativa, potencialmente geradora de mudança de comportamento, e de formação e exercício da sensibilidade. Considerando a proximidade, as vezes até mesmo confusão, entre divulgação científica e educação em museus, o debate poderá nos auxiliar a revelar pontos de convergência e divergências entre ambas áreas.

No que se refere à revisão de literatura dedicada ao assunto, é notório a frequência expressivamente maior de referências debruçadas sobre a relação entre museus de ciências e educação¹². Possível explicação para isto é o fato desses priorizarem a realização de pesquisas e, conseqüentemente, a publicação de textos, disseminando conhecimento de forma organizada e em consonância com padrões acadêmicos. Assim, parte considerável da bibliografia em que se discorre sobre educação em museus acaba se abordando, também, divulgação científica, educação em ciência e ampliação da cultura científica, conforme já mencionado anteriormente.

¹¹ A autora desta pesquisa foi responsável por diversas ações e reflexões relacionadas à educação em museus no período compreendido entre 2007 e 2012.

¹² Este fato pode ser comprovado pela lista de recomendações de leitura publicada no blog do PNEM.

Paralelamente, cada vez mais, as pesquisas relacionadas à educação em museus recorrem aos estudos de público, os quais buscam identificar perfis e produzir reflexões a respeito da mudança comportamental dos visitantes diante da experiência nos museus, evidenciando que pensar sobre a educação em museus implica em atentar para a interação. Isto possivelmente se deve ao fato da educação em museus estar relacionada com a abertura e democratização dos museus ao longo do tempo. No bojo dessa discussão, surgem, também, os estudos a respeito dos processos de aprendizagem que se estabelecem a partir da experiência no museu. Um dos autores mais referenciados que realizam tal abordagem é John Falk, que apresentou a este debate o conceito de aprendizagem por livre escolha (*free choice learning*), noção de relevância para a presente pesquisa, sobre a qual iremos discorrer mais adiante neste item.

Outras abordagens que recebem destaque no âmbito da literatura que versa sobre a educação em museus são a necessidade de *desescolarização do museu*¹³ e o entendimento de que o museu é capaz de contribuir para a inclusão social e o desenvolvimento de comunidades. Neste sentido, é preciso reconhecer que o movimento que culminou na Nova Museologia, trazendo a ideia de museu como agente de mudança social e de desenvolvimento, alargou o conceito de educação e patrimônio adotados pelos museus e pela Museologia, alterando significativamente conceitos e práticas do campo.

Em trecho de publicação que procura problematizar a mediação nos museus, Marandino (2008), pautando-se na cronologia proposta por Allard e Boucher (1991), circunscreve o desenvolvimento da função educativa dos museus em três etapas sucessivas. A primeira teria sido marcada pela criação e inserção de museus em instituições de ensino formais, no caso, as universidades, sendo o *Ashmolean Museum* da Universidade de Oxford, fundado em 1683, o melhor exemplo. Segundo a autora,

A abertura do *Ashmolean Museum*, na Universidade de Oxford, também marca o início da era dos museus públicos. É nesse período que muitos colecionadores particulares começam a doar suas coleções para o estado. A partir desse momento, imbuídos do espírito do estudo e difusão do saber por meio da observação, são abertos em diversos países europeus museus e coleções públicas estatais. Utilizando a exposição exaustiva de suas coleções em grandes edifícios, esses museus tinham como objetivo principal a instrução do público por meio da observação dos objetos. Em um primeiro momento, eram coleções misturadas de curiosidades, artes e objetos culturais e naturais que, paulatinamente, foram se transformando e se

¹³ Utilizamos este termo em razão do artigo “A favor da desescolarização dos museus”, de Maria Margaret Lopes, 1991, ser uma das grandes referências desta abordagem.

especializando, traduzindo uma organização baseada na nascente delimitação das áreas de pesquisa e conhecimento. (MARANDINO, 2008, p. 8)

A segunda etapa teria sido marcada pelo progressivo ingresso de um público mais amplo, de classes sociais distintas, nos museus, em fins do século XVIII e ao longo de todo o XIX. À ocasião, conforme aponta Marandino (2008, p. 8), os museus passavam a desempenhar papel mais relevante na sociedade, em estreita colaboração com os governos nacionais, sendo vistos como lugares do saber e da invenção artística, de progresso do conhecimento e da arte, onde o público poderia formar seu gosto por meio da admiração das exposições.

Com a Revolução Francesa e a abertura de vários museus na Europa e América, estas instituições passaram a ser associadas, pelos Governos, à instrução formal das sociedades modernas. Nas palavras da autora, “era o ideal da ‘lição das coisas’, no qual o aluno visitava o museu para observar ‘ao vivo’ o que havia sido ensinado ‘em teoria’ nos bancos escolares”. Foi, portanto, neste contexto de exaltação das visitas escolares aos museus como complemento visual ao ensino formal que foram criados os primeiros setores educativos dessas instituições (MARANDINO, 2008). Neste ponto, vale destacar que quantidade expressiva de museus de ciência foi criada como complementa ao ensino forma de ciência.

Corroborando a perspectiva apresentada por Marandino, pautada na cronologia de Allard e Boucher, Costa e Vasconcellos (2009) fazem notar que no século XVIII, sob influência do espírito enciclopedista, era possível identificar uma ampliação do caráter público dos museus e a preocupação com o aspecto educativo desses. À época, enfatizava-se a importância do uso do objeto na aprendizagem, de maneira demonstrativa, a partir do entendimento de que o desenvolvimento do conhecimento podia se processar mais facilmente pela observação dos objetos. Segundo estas autoras, ao longo do século XIX,

Diante da idéia de instrução como condição para a solidificação e desenvolvimento de uma nação, ganha ênfase o caráter educativo dos museus e a necessidade de se ampliar o acesso da população às coleções. O museu torna-se símbolo da formação nacional, assumindo como compromisso a construção da identidade e da memória. (COSTA; VASCONCELLOS, 2009, 55)

A terceira etapa apresentada por Marandino (2008), que representa a consolidação do papel educativo dos museus, teria tido curso ao longo do século XX:

Levados pelo aumento e diversificação do público, os museus não poderiam mais se contentar em apenas expor suas obras. Era necessário encontrar os meios para assegurar que os visitantes as entendessem e apreciassem. A preocupação com a utilização educacional dos acervos expostos levou cada vez mais os museus a introduzirem estratégias que facilitassem a comunicação com o público dentro de suas exposições. Durante a primeira metade do século XX, iniciaram-se em vários países pesquisas com os visitantes [...] As antigas exposições nas quais todo o acervo era exibido foram aos poucos sendo substituídas por seleções representativas de cada temática abordada. Nesse momento, foi importante para os museus europeus a influência dos museus norte-americanos. Os museus dos Estados Unidos eram famosos por usarem aparatos midiáticos e reconstituições de ambientes (dioramas) que facilitavam a compreensão das temáticas, tornando as exposições mais inteligíveis e educativas. (MARANDINO, 2008, p. 9-10)

Paralelamente a esta nova forma do museu enxergar seu papel frente a experiência capaz de transformar o visitante, surgem as primeiras formulações conceituais e casos de museus dedicados ao desenvolvimento de comunidades, além da discussão a respeito da função social dessas organizações. De acordo com Primo (1999), foi a partir da Declaração de Santiago, 1972, que a comunidade museológica foi desafiada a não mais ignorar que o museu deve ter um papel decisivo na educação da comunidade, podendo se constituir como agente de desenvolvimento. Tais mudanças deram origem à Nova Museologia, que ensejou o quadro comparativo com a dita *Museologia Tradicional*: Território X Edifício; Patrimônio integral X coleção; Comunidade participativa X público; e Museu como ato pedagógico para o ecodesenvolvimento X função educadora formal (PRIMO, 1999).

Conforme avaliam Costa e Vasconcelos (2009, p. 56), é no século XX, período que se caracteriza pela ampliação e diversificação dos museus e pela “utilização educacional de seus acervos”, que essas instituições “passam a extrapolar a exposição de objetos, com o intuito de possibilitar aos visitantes a apreciação e o entendimento dos mesmos”. Hoje, superado o ideal instrucionista, inspirados nas novas tendências da Educação e da Nova Museologia, há autores que defendem a ideia de que museus são capazes, ainda que se deparem com limites, de atuar na promoção de uma educação emancipatória, provocando mudanças nos visitantes, exercendo “importante papel para a ampliação da cultura da população, no sentido de contribuir para a superação da alienação vigente, uma educação que vise [...], mais do que explicar o mundo, mas, sim, entendê-lo, decifrá-lo, compreendê-lo e transformá-lo” (COSTA; VASCONCELLOS, 2009, p. 82).

O surgimento de novas tipologias de museus, bem como o reconhecimento e aprimoramento das potencialidades comunicacionais e informacionais dessas organizações e a priorização do cumprimento de sua função social, ao longo de todo o século XX, mas

especialmente a partir de sua segunda metade, permitiram a coexistência de diferentes propostas de museus que é possível de se constatar na atualidade.

Costa e Vasconcellos (2009, p. 68), ao afirmarem que os objetivos educacionais pretendidos pelos museus têm variado muito no decorrer da história, ponderam que o objetivo de celebrar os personagens e fazer uma classificação enciclopédica da natureza, característicos dos primeiros museus, foi substituído pela tendência atual de buscar promover uma reflexão crítica sobre a realidade. Assim, afirmam que para persuadir o público, hoje, os museus utilizam as exposições de objetos, a fim de compor um argumento crítico sobre determinada questão. Neste sentido, o objeto tende a perder seu valor de uso e suas funções originais e passa a ser refuncionalizado museologicamente, como forma de estimular a construção de valores junto ao público. Ou seja, o objeto exposto cumpre papel de signo a provocar, por meio da interpretação, experiências de reflexão, debate, aprendizagem, emoção, memória, etc, para além de suas propriedades físicas e visualmente apreensíveis. Neste horizonte, destacamos a relevância do reconhecimento do museu como sistema de informação, tornando-se capaz de produzir, gerir e difundir informações por meio do trabalho que desenvolve a partir dos objetos, no decorrer da musealização.

Tais premissas nos levam à necessidade de destacar que, na contemporaneidade, a educação é compreendida como dimensão intrínseca dos museus, independentemente da existência de setores/núcleos/serviços educativos nas instituições. A dimensão educativa é, portanto, algo inerente ao museu, podendo a instituição potencializá-la de modo sistemático ou não por meio de ações educativas empreendidas por esses setores/núcleos/serviços. Acreditamos, neste ponto, que ao atuar como sólido sistema de informação, o museu fortalece sua dimensão educativa.

Valente é uma das autoras que se debruça sobre tal reconhecimento. Para ela (2009, p. 89) chama atenção o fato de, hoje, em quase todas as tentativas de definição de museu, a noção de educação aparecer como parte essencial da descrição. Contudo, adverte que nem por isso a questão da educação nos museus é ponto pacífico. Apresentando como pontos de conflito, principalmente as ideias de que o museu serviria de espaço de ensino e de que as exposições teriam que ter necessariamente objetivos educacionais, a autora pondera que:

[...] encontra-se na prática um cenário que confronta e confunde a educação mais ampla com aquela das ações educativo-didáticas e de outras atuações que ocorrem no museu. A dificuldade de equilíbrio entre as diferentes funções da instituição leva

muitas vezes a situações discordantes que são recorrentes há muito, e continuam como questão a ser enfrentada. (VALENTE, 2009, p. 90)

Sendo assim, vale ponderar que a dimensão educativa dos museus não está ligada a atividades educativo-didáticas, mas a possibilidade de, por meio da experiência no museu, os sujeitos vivenciarem experiências que contribuam para a formação e o exercício de sua sensibilidade.

No âmbito da discussão em torno do museu como espaço de ensino, o subsídio de Maria Margaret Lopes é referencial para a área. Para esta autora (1991, p. 452) é equivocado pensar que a contribuição do museu à educação resida no enriquecimento ou complemento ao currículo escolar, na ilustração de conhecimentos teóricos ou, ainda, em propostas de intervenção direta no processo educacional relacionado às formas de aprendizagem escolar. Tais noções remontam ao século XIX, quando as concepções de Educação e de Museu eram distintas das que se tem hoje.

De acordo com Lopes (1991, p. 454), os museus são capazes de contribuir para o processo de construção do conhecimento em nossa realidade e para isso é preciso que sejam valorizados como “espaço, mesmo que institucional – e por isso com seus limites – de veiculação, produção e divulgação de conhecimentos, onde a convivência com o objeto – realidade natural e cultural – aponte para outros referenciais para desvendar o mundo”. Deste modo, defende que a contribuição do museu seja “motivar interesses até então impensados, despertar sentimentos e processos de aquisição de conhecimentos, os quais não há meios imediatos de medir, descortinar um mundo até então não imaginado” (LOPES, 452-453).

Diante desta perspectiva, é interessante salientar que muitos autores preferem utilizar as expressões *caráter educativo*, *papel educativo* ou *dimensão educativa* dos museus ao invés de *função educativa*, o que demonstra o reconhecimento de que os museus têm, também, outros papéis que se complementam. Um exemplo de autor internacional que opta por isso é François Mairesse, o qual argumenta serem funções dos museus a pesquisa, preservação e comunicação, conforme tradicionalmente é postulado pelo ICOM. A educação seria um dos objetivos dessas instituições, ou seja, algo que se pretende alcançar por meio do cumprimento de suas funções, juntamente com o estudo e o deleite. Chagas é outro autor, neste caso representando o corpo nacional, que também prefere falar em dimensão educativa do museu ao invés de função educativa. Segundo este museólogo, o termo dimensão denota:

[...] sentido de medida, extensão, volume, grau de potência, qualidade e caráter próprio de determinadas entidades museais no que se refere à educação e ao lazer. Esse esclarecimento visa estabelecer uma diferenciação entre dimensão e função. [...] O termo função no âmbito dos estudos museais e museológicos me remete às três funções básicas, comuns a todo e qualquer museu: a preservação, a investigação e a comunicação. [...] a preservação, a investigação e a comunicação estão conectadas com a educação e o lazer nos museus. Tudo isso é atravessado por linhas de forças sociais, políticas e econômicas. (CHAGAS, 2001/2002, p. 47-48)

A defesa de Chagas pelo uso da expressão “dimensão educativa” sustenta-se na ideia de que todo e qualquer museu pode ser capaz de promover uma experiência de educação, embora não seja esta sua função formal. Existem, neste sentido, instituições específicas integradas à sociedade, cuja função é precisamente educar, como é o caso de escolas e universidades.

Considerando assim a educação não como função, mas como grau de potência dos museus, o que implica em considerar a exposição, independentemente da presença de mediadores/guias/monitores, como meio de experiência educativa, poderíamos nos perguntar quais seriam então as especificidades desta educação qualificada como distintiva dos museus? Os argumentos apresentados no item dedicado à divulgação em museus certamente abrem caminhos, fornecendo pistas, para buscarmos refletir sobre esta pergunta.

Retomando um dos textos de Marandino (2004) anteriormente citados, lembramos que a autora defende a existência de elementos que, juntos, compõem a essência dos museus e, a partir disso, delineiam o caráter educativo das instituições: a relação entre tempo, espaço e objetos, além do papel social dessas organizações, que enfrentam dilemas e desafios distintos de outras instâncias educativas.

Paralelamente, Cury (2013, p.15), inspirada pelos argumentos de Meneses, nos diz que a especificidade da educação em museus se sustenta sobre a problemática do museu, que é o universo da cultura material, diferente de outras instâncias de educação não formal e, especialmente, formal:

Em síntese, diríamos que a problemática do museu é justamente a problemática da cultura material, mas em um lugar institucionalizado que se apoia em um acervo. Desdobrando, a maior contribuição dos museus à educação é aquela que se faz pelo objeto, “educação pelo objeto”, usando a terminologia de Meneses, o que é diferente de “[...] falar sobre os objetos” ou mesmo para os objetos. Assim, a lição é explorar a cultura material e não usar a materialidade presente no museu como ilustração de um discurso desvinculado dessa instituição ou mesmo supervalorizar certos objetos, impondo um valor patrimonial a eles. (CURY, 2013, p. 15)

Deste modo, a especificidade da educação por meio do museu relacionar-se-ia com aquilo que a instituição tem de mais especial: o trabalho sobre o patrimônio, o qual é desenvolvido por meio do processo de musealização. A relevância do aspecto material no museu residiria nisso: dar corpo às expressões e relações que se manifestariam por meio de processos interpretativos que comporiam as diversas camadas de sentidos possíveis atribuídos àqueles objetos, daí falar-se em *educação pelo objeto*, ou seja, por intermédio dele. Sob esta perspectiva, vale citar Santos (2008, p. 141), para quem todas as ações museológicas devem ser pensadas e praticadas como ações educativas e de comunicação, pois sem que isto seja uma prática, “não passarão de técnicas que se esgotam em si mesmas e não terão muito a contribuir para os projetos educativos que venham a ser desenvolvidos pelo museus, tornando a instituição um grande depósito para guarda de objetos”.

Ao retomarmos a perspectiva de Cury (2013) temos indícios de quais poderiam ser então os dilemas e desafios enfrentados pelos museus. A autora nos apresenta a ideia de que patrimônio é bem comum e constructo da memória e das identidades, razão pela qual é de direito de todos, constituindo-se não como algo dado, mas como uma construção coletiva a partir de valores de um dado grupo. Assim sendo, considera que “relacionar-se com o patrimônio é um processo, um exercício democrático sistemático que envolve o olhar, a análise e a síntese, uma situação ao mesmo tempo individual, mas necessária e obrigatoriamente compartilhada socialmente” (CURY, 2013, p. 23). Isto porque um bem torna-se patrimônio – e aqui a autora não se refere ao processo administrativo de Tombamento/ Registro, mas à esfera social e simbólica de construção de valores a partir de um bem – na relação de, ao menos, dois indivíduos-sujeitos que negociam o atributo patrimonial. É, portanto, papel do museu ser espaço de discussão democrática em torno do patrimônio comum.

Deste modo, Cury (2013, p.23) acredita que a educação a partir do patrimônio é essencial a todos os cidadãos porque “a aprendizagem referente à construção de valores patrimoniais acontece no plano atitudinal e, por isto, é uma forma de conseguirmos ser agentes das nossas memórias e identidade.” A atitude necessária é a de interrogar por meio do patrimônio, conhecer a si próprio e ao outro e assim ser capaz de entender e construir o comum. Isto exige, sem dúvida, não somente o exercício da sensibilidade, como certa prática para a interrogação crítica. Conforme a autora,

No museu, ensina-se e aprende-se de maneiras diferentes da escola. No ambiente museal ensina-se e aprende-se a refletir sobre o patrimônio, a olhar para objetos e pensar sobre eles e, sobretudo, a indagar sobre os seus valores patrimoniais. Ainda, no museu podemos pensar o porque de tanta atenção institucional - o trabalho em torno do objeto por meio do processo curatorial -sobre coisas com atributos patrimoniais. (CURY, 2013, p. 23)

Cury (2013) destaca que é importante até mesmo pensar-se sobre o por quê de algo ser considerado patrimônio enquanto outras evidências ou expressões não são. Para isto faz-se necessário uma ação que seja interrogativa, reflexiva, que estabeleça conexões e seja pautada em práticas e representações coletivas. O museu tem papel decisivo neste exercício que envolve o desenvolvimento da sensibilidade.

Também Horta (2005, p. 221) refere-se ao trabalho realizado por meio dos bens culturais como o traço distintivo do tipo de educação que acontece a partir dos museus. Para a autora, o uso educacional dos museus¹⁴ toma como ponto de partida o “conhecimento direto dos bens culturais, visando à sua apropriação sensorial, intelectual e afetiva por parte dos indivíduos – crianças ou adultos – como instrumento da inserção e de ação crítica no meio social”. Isto porque, descreve a autora, os bens culturais são “expressões tangíveis e perceptíveis dos gestos e atos criativos dos indivíduos, e que resultam de suas relações e interações com o seu meio ambiente histórico e social”. O objetivo do trabalho da educação por meio desses bens culturais seria então “levar as pessoas a perceber, compreender e a se identificar com o drama histórico, social e cultural encapsulado em cada objeto, em cada artefato, em cada expressão cultural que preservamos [...] como referências para o presente e para o futuro” (HORTA, 2005, p. 223). Observamos aí, que a dimensão educativa dos museus é baseada principalmente no exercício da sensibilidade e da capacidade imaginativa.

Horta (2005) traz um ponto de vista instigante para pensarmos como tal processo de leitura e interpretação dos bens culturais poderia se dar. A autora sugere a experiência lúdica do visitante exercitar técnicas e habilidades próprias daqueles que elaboram e propõem a narrativa expositiva. Assim, o visitante pode ser capaz de ter acesso, a sua maneira e ao seu tempo, aos *ingredientes*, ferramentas de análises e conexões, utilizados pelos especialistas na conformação do discurso expositivo. Para Horta, é possível

[...] capacitar o aprendiz a dominar as técnicas e habilidades do historiador, ou do arqueólogo, ou do crítico de arte...; exercitar sua capacidade de trabalhar a partir de

¹⁴ Horta (2005) não utiliza a expressão educação em museus, mas educação patrimonial, defendendo, inclusive, uma proposta metodológica para o uso educacional de museus e monumentos.

evidências, dos vestígios e fragmentos, da matéria perceptível, e, a partir daí, formular perguntas, propor hipóteses, comparar dados, deduzir, investigar, para finalmente elaborar sua própria interpretação da realidade analisada. (HORTA, 2005, p. 228)

A autora lembra as citações de Ulpiano Bezerra de Meneses (apud HORTA, 2005, p. 228) a respeito de experiências em museus que instalaram salas de *hands on History*, voltadas à “experimentação com inúmeros recursos e desafios educativos para a compreensão do papel das fontes materiais, ou primárias, na produção do conhecimento histórico”. A autora sublinha a possibilidade de que estas experimentações, nas quais os visitantes podem vivenciar processos de pesquisa, seleção, interpretação e elaboração de narrativa, aconteçam em qualquer tipo de museu. Assim, entendendo que tais iniciativas permitiriam o contato e a familiarização com informações especializadas, poderíamos entendê-las como possibilidades voltadas à divulgação.

Neste sentido, citamos exemplos bem sucedidos de museus de arte que propõem, no espaço da exposição - portanto não apartado da narrativa, nem condicionado à mediação pedagógica - a vivência de desafios e vantagens de técnicas utilizadas pelos artistas cujas obras estejam em exibição¹⁵. Há, ainda, casos em que ao ler ou ouvir cartas escritas pelo artista narrando seus conflitos, percepções, inspirações etc. além de percorrer – presencialmente ou com auxílio de recursos tecnológicos - paisagens ou ambientes que influenciaram o autor, o visitante se sente motivado a criar mentalmente sua própria obra, antes mesmo de ter contato visual com a obra original do artista. Outro caso são as exposições que contam com esboços e obra final, que permitem que o visitante percorra interpretativamente o processo criativo de elaboração das obras. Estes são apenas alguns exemplos de exposições nas quais o público ocupa papel participativo fundamental na dinâmica comunicacional de produção de sentido e atribuição de significados. A proposta de narrativa de tais exposições fundamenta-se na criação de artifícios voltados à construção do ato de recepção estética e não em função da fetichização do objeto de arte como único elemento de interpretação. Para isto, é estratégico o reconhecimento da dimensão informacional dos museus e o desenvolvimento integrado de ações no âmbito da musealização.

¹⁵ Destaca-se, também, que há produções artísticas, tais como as de Hélio Oiticica, Lygia Clark, entre outros, que a interação com o visitante demanda, inclusive, contato corporal com os objetos artísticos, favorecendo uma relação mais efetiva.

Horta (2005, p. 229) acredita que a proposta que defende é um mecanismo cognitivo baseado na “[...] exploração crítica do objeto cultural ou fenômeno patrimonial, no sentido de um laboratório de investigação de descobertas”. Para a museóloga,

Os museus são essencialmente laboratórios de sensibilidade, paralelamente ao seu papel de laboratórios do conhecimento. A educação patrimonial é também uma educação sentimental naquilo em que pode capacitar os aprendizes a vivenciar situações diferenciadas, a compreender conflitos entre diferentes modos de ver o mundo, a se colocar na pele de outros, cuja história até então eles ignoravam. A leitura dos textos históricos sintetizados nos textos museológicos nos leva necessariamente ao campo da criação artística, literária e poética. (HORTA, 2005, p. 232)

As ponderações de Cury e Horta convergem, em alguns aspectos, para o quadro que Marandino (2008, p. 15) apresenta como forma de representar critérios que delimitariam a atuação das instituições como de contextos formais, não formais ou informais. Conforme mencionado na introdução desse capítulo, nesse quadro, o item intencionalidade é caracterizado, no contexto formal, como centrado no educador, enquanto que, quanto mais se aproxima do informal, o centro mais desloca-se do educador, recaindo sobre o aprendiz. Isto significa que em contextos formais de educação, existe a intenção declarada de um educador ensinar algum conteúdo ou valor ao aprendiz; já em contextos não formais e informais, o processo educativo se estabelece quando o aprendiz se sente motivado a aprender algo independentemente da figura do educador, para satisfação de suas próprias necessidades, curiosidades e desejos. Relaciona-se, assim, com a capacidade de exercitar sua sensibilidade.

Sob esta perspectiva, entende-se que, mais que fornecer conteúdos ou ter pretensões instrucionistas, os museus precisam ser capazes de, por meio da linguagem museológica, incentivar a interação com os diferentes visitantes, de maneira a proporcionar experiências que provoquem motivação, instigação, interesse de modo a ser capazes de mudar comportamentos cognitivos e afetivos desses visitantes. Isto deve acontecer independentemente da presença de um mediador/monitor/guia ou da participação em atividades promovidas pelos setores/núcleos/serviços educativos, na medida em que entende-se que o museu tem sua dimensão educativa e que esta é principalmente desenvolvida por meio da linguagem museológica, que manifesta-se na exposição.

No ensejo disto, vale mencionarmos que Costa e Vasconcellos (2009, p. 68) acreditam que “apesar de todos os fatores que limitam as ações dos museus, existem possibilidades de eles serem ambientes propícios para se viver experiências diferenciadas e significativas de

construção de conhecimento, opiniões, visões de mundo e de pensamentos”. Isto porque os museus podem ser lugares onde “a sensibilidade estética é a florada, num processo aberto de comunicação que permite a cada pessoa explorar, sentir, pensar, tocar de modo singular e autônomo” (COSTA; VASCONCELLOS, 2009, p. 68). Esta condição favoreceria então, conforme creem Costa e Vasconcellos, o desejo de aprender de forma espontânea, propiciando aos museus a possibilidade de serem espaços que provocam *motivação intrínseca* para a aprendizagem, tendo como fio condutor a curiosidade, o lúdico, o cotidiano e o contexto histórico.

As autoras utilizam o conceito de *motivação intrínseca* de Tapia que se refere ao desejo de:

[...] descobrir, por trás das palavras que se constroem, significados conhecimentos e experimentar o domínio de uma nova habilidade, encontrar explicação para um problema relativo a um tema que se deseja compreender etc. A atenção nestes casos se concentra no domínio da tarefa e na satisfação que sua realização supõe. (TAPIA apud COSTA; VASCONCELLOS, 2009, p. 69)

Já a *motivação extrínseca* é definida por Tapia como o desejo de:

[...] aprender a fim de evitar sair-se mal perante os outros [...] o que conta é preservar a própria imagem diante de si mesmo e dos demais. Em outros casos, o que é prioritário é [...] alguma utilidade prática, como conseguir a aprovação ou determinada nota [...] Aprender, nesse caso, não tem valor em si mesmo. Serve para conseguir algo externo: é tão somente um meio para atingir um fim. (TAPIA apud COSTA; VASCONCELLOS, 2009, p. 69)

Costa e Vasconcellos (2009, p. 69) defendem, portanto, a perspectiva que aponta o museu como meio privilegiado para estimular o conhecimento como exercício humano fundamental à existência autônoma dos sujeitos sociais. Sendo capazes disso, os museus contribuiriam expressivamente para uma educação emancipatória:

As características do museu, que em suas ações educativas estimulam a *motivação intrínseca* por parte do público, podem contribuir para que este trabalhe a partir do princípio de que a prioridade da educação não deve ser a conquista de uma meta que está fora da atividade de estudos. Este tipo de *motivação*, pautada em metas *extrínsecas* à tarefa, se faz bastante presente na educação voltada para qualificar os indivíduos para inserirem-se no mercado. Portanto, ao provocar a *motivação intrínseca* no envolvimento do público nas atividades educacionais, o museu pode contribuir para projetos educativos emancipatórios que não têm como sua principal finalidade ‘qualificar para o mercado, mas para a vida. (TAPIA apud COSTA; VASCONCELLOS, 2009, p. 69)

Prosseguindo, as autoras (2009, p.70) argumentam que as ações educativas que pretendem contribuir para a emancipação humana devem lançar mão de estratégias que favoreçam a motivação intrínseca do público, diretamente dependente de sua capacidade de exercitar a sensibilidade. Isto porque “elas contribuem para um engajamento mais efetivo das pessoas, tendo em vista que este tipo de motivação acontece quando a proposta de trabalho vai ao encontro da satisfação de necessidades do sujeito”:

[...] A motivação intrínseca atende à necessidade de a pessoa se sentir agindo de forma autônoma, competente e consciente das razões que justificam a realização da atividade. Essa é uma das condições que favorecem um engajamento efetivo do público na ação educativa. Este é um tipo de envolvimento que ocorre quando a pessoa se afirma enquanto ser humano na realização da atividade. (COSTA: VASCONCELLOS, 2009, p. 70)

A perspectiva descortinada por Costa e Vasconcellos nos conduz ao conceito de *aprendizagem por livre escolha (free choice learning)*, abordado em diversos trabalhos por Falk e seus parceiros (1992, 2000, 2006).

Em texto acerca dos museus e a aprendizagem por livre escolha (*free choice learning*) numa sociedade que, acreditam, se desenvolve a partir do aprendizado, Falk, Dierking e Addams (2006, p. 324) destacam que, no mundo globalizado, especialmente no mundo Ocidental, a necessidade de aprendizado parece estar tomando grande importância, urgência, como jamais visto na História. Segundo os autores, conforme a sociedade é cada vez mais inundada por informações, cada indivíduo precisa aprender a desenvolver estratégias para lidar com isso. E, no século XXI, a estratégia utilizada pela maior parte das pessoas seria então a valorização da aprendizagem por livre escolha (*free choice learning*), definida como “aprendizado que é motivado intrinsecamente e que reflete o aprendizado que as pessoas desenvolvem porque elas querem, mais do que precisam” (FALK, DIERKING, ADDAMS, 2006, p. 324).

De acordo com os autores (2006, p. 324), este tipo de aprendizado sempre existiu, mas na atual sociedade, deverá consumir mais tempo das pessoas e ser elevado a uma categoria mais alta de importância para a construção do conhecimento humano. A noção de aprendizagem por livre escolha (*free choice learning*) inclui uma série de experiências dos sujeitos, todas motivadas pelo desejo e interesse de aprender algo, sem que haja cobrança externa formal para isso:

[...] assistir notícias na televisão, ler uma revista de arte, navegar na internet para buscar alguma informação a respeito de sua saúde, visitar um sítio histórico durante as férias, visitar um museu de história natural para ver uma exposição de dinossauros. Todas essas experiências são motivadas pelo desejo de adquirir mais informações, melhorar a compreensão, e satisfazer a curiosidade sobre o mundo. (FALK, DIERKING, ADDAMS, 2006, p. 324)

Segundo Falk, Dierking e Addams (2006, p. 325), os museus são lugares de destaque para este tipo de aprendizado. Contudo, ponderam que seja preciso que os profissionais de museus tenham consciência das limitações dessas instituições, pois o aprendizado não se dá necessariamente da maneira como seus técnicos desejam que aconteça, mas, muito mais pela forma como o visitante atribui sentido a experiência que vive.

A razão pela qual cada visitante atribui sentido à experiência a sua maneira deve-se ao fato de que, segundo os autores, o aprendizado pode ser descrito como a “interação e negociação no tempo e no espaço de três contextos mutáveis” (FALK, DIERKING, ADDAMS, 2006, p. 325), sobre os quais os museus não têm controle em sua integralidade. Significa dizer, então, que o lugar e a motivação fazem diferença para o aprendizado e para a produção de sentidos. Ou seja, conforme acreditam os autores, aprender, no sentido de produzir sentidos e atribuir significados, é ação contextualmente situada:

Embora seja possivelmente verdade de que em um nível fundamental, neurológico, o aprendizado seja aprendizado, as evidências indicam que se você quer entender o aprendizado no nível de indivíduos inseridos no mundo real, o aprendizado funciona de modo diferente a depender das condições nas quais ocorre. Por isto, aprender em museus é diferente de aprender em qualquer outro ambiente em virtude da natureza do contexto museal; além disso, é provável que aprender em um museu em Mineápolis seja consideravelmente diferente de aprender em um museu em Bristol. (FALK, DIERKING, ADDAMS, 2006, p. 326)

Diante destas percepções, Falk, Dierking e Addams apresentam aquilo que chamam Modelo contextual de aprendizagem (*Contextual model of learning*), o qual indica que o aprendizado ocorre a partir do diálogo entre processos e produtos das interações entre os contextos pessoal, sócio-cultural e físico dos indivíduos. Cada um dos três contextos é necessariamente instável e inconstante, modificando-se conforme o indivíduo e as circunstâncias sob as quais vivencia a experiência da visita.

O contexto pessoal, conforme descrito pelos autores, refere-se, resumidamente, às experiências vividas previamente à visita pelos indivíduos, as quais são capazes de influenciá-los em suas decisões e formas de buscar e produzir conhecimento:

O contexto pessoal representa a soma total da história pessoal e genética que um indivíduo carrega consigo em situações de aprendizagem. Especificamente, deve-se esperar que um novo aprendizado aconteça diante da realidade de motivações e expectativas dos indivíduos, o que em museu normalmente envolve lazer e curiosidade orientada, uma experiência culturalmente definida. Deve-se portanto esperar que o aprendizado seja fortemente influenciado pelos conhecimentos anteriores dos indivíduos, seus interesses e crenças, além do desejo individual de selecionar e controlar sua própria aprendizagem. (FALK, DIERKING, ADDAMS, 2006, p. 327)

Aquilo que os autores chamam de contexto sócio cultural abarca as relações e interações sociais, culturais e educacionais que os sujeitos, individualmente e/ou por meio de seus grupos sociais, desenvolvem ao longo de suas vidas e, também, em situações específicas, como durante a visita ao museu.

Os seres humanos são criaturas extremamente sociais; todos nós somos produtores das relações culturais e sociais. Por isso, deve-se esperar que o aprendizado no museu seja sócio culturalmente influenciado. Essas influências socioculturais ocorrem tanto no macro como no micro nível. Em um nível mais elevado, as pessoas são afetadas por sua educação e cultura e pelo sentido e autoridade que uma instituição como o museu tem em sua comunidade ou cultura. Em nível mais micro, as interações e colaborações que ocorrem dentro do próprio grupo social do visitante, assim como, potencialmente, as interações que os indivíduos têm com outros fora de seu grupo social – por exemplo, com mediadores, guias, palestrantes, performancistas – influenciam fortemente a experiência do visitante. (FALK, DIERKING, ADDAMS, 2006, p. 327)

Já o contexto físico engloba as características ambientais do edifício e da exposição e a maneira como o visitante interage com aquilo com o que seu corpo vivencia.

A aprendizagem acontece sempre num ambiente físico; de fato, é sempre um diálogo com aquele ambiente físico. Assim, deve-se esperar que os visitantes reajam às exposições, aos programas, e *websites* de maneira voluntária, não sequencial, conforme sejam orientados pelo que lhes é fornecido. Deve-se esperar que uma miríade de fatores arquitetônicos e de design, incluindo iluminação, quantidade de público, apresentação, contexto e quantidade e qualidade de informações fornecidas, afetem a natureza da aprendizagem. (FALK, DIERKING, ADDAMS, 2006, p. 327)

Ao descreverem os contextos que influenciam a experiência do visitante, Falk, Dierking e Addams (2006) destacam que o aprendizado motivado pela ida ao museu não se restringe à experiência de visita mediada pelos contextos mencionados, mas implica em também considerar aquilo que o visitante viverá depois, em outros ambientes e situações, o que evidencia a visita à exposição como ação prolongada para o cotidiano. Isto porque a

aprendizagem é um processo cumulativo, fenômeno complexo, que envolve operações de aquisição e consolidação que se darão ao longo do tempo, diante do estímulo de novas experiências.

Assim sendo, os autores concluem que aquilo que os visitantes aprendem no museu não depende apenas do conteúdo de suas exposições ou de seus programas voltados ao público, mas igualmente de seus conhecimentos prévios, experiências e interesses, daquilo que lhes desperta atenção, do que olham, fazem, falam e pensam durante o momento em que visitam o museu. E, também, daquilo que acontece depois da visita, situações em que o visitante se lembre de momentos da experiência e permita-os relacionar com suas experiências do cotidiano (FALK, DIERKING, ADDAMS, 2006, p. 328).

As ponderações de Falk, Dierking e Addams (2006) e as reflexões apresentadas neste item permitem-nos afirmar que o papel do museu, na realidade, vai além da apresentação de objetos conjugados às informações oriundas do processo de musealização. Na realidade, o potencial transformador do museu está em sua capacidade de fazer aflorar sensibilidades, sentimentos, emoções, curiosidades, de provocar os sentidos humanos e criar condições para a construção de significados, de ser laboratório de experimentações e vivências, de fomentar o desejo de aprender, de provocar *insights*, para citar o termo utilizado por Albagli (1996), que provocarão futuras buscas por conhecimento.

Ao divulgar informações especializadas, é preciso que os museus tenham clareza de que tais informações deverão acionar os esquemas cognitivos e afetivos dos visitantes a fim de promover a produção de sentidos e a construção de significados. É isto que tornará a experiência efetivamente educativa, modificando comportamentos individuais e sociais. Conforme acredita Chagas,

[...] a experiência do sujeito com o patrimônio cultural e o território museal não está dada a partida, ao contrário, constitui um campo de múltiplas possibilidades. A experiência museal inovadora não é aquela que garante a transmissão de informações mais ou menos fidedignas, e sim a que tece teia conectando subjetividades. (CHAGAS, 2001/2002, p. 56)

A ponderação de Chagas nos inspira a seguir para o próximo capítulo, em busca de caminhos alternativos para o trabalho dos museus em torno da “poesia das coisas”...

CAPÍTULO 4- MUSEALIZAÇÃO, “POESIA DAS COISAS” E A DIMENSÃO COMUNICACIONAL DOS MUSEUS

Conforme abordado no capítulo anterior, museus podem ser capazes de promover experiências educativas aos sujeitos, contribuindo para a formação e o exercício de sua sensibilidade. Neste sentido, iniciativas voltadas à divulgação de informações especializadas para público leigo podem concorrer para o acesso ao patrimônio musealizado, favorecendo sua apropriação simbólica. Assim, considerando a dimensão educativa dos museus e o papel da informação como elemento capaz de propiciar a produção e a articulação de conhecimentos (o que será aprofundado no capítulo 5), entendemos que exposições pautadas na lógica da divulgação podem se tornar estratégias infocomunicacionais voltadas à construção de alternativas com vista à promoção do acesso de diferentes segmentos de público a “poesia das coisas”.

Sob este horizonte, é fundamental ter em mente que, para além de sua acepção institucionalizada, o museu pode ser compreendido como instância relacional criada/ produzida/ inventada pelo Homem para o Homem, com o propósito de se comunicar por meio do patrimônio compartilhado por um dado grupo ou sociedade. Neste contexto, é possível dizer que somente se realiza como tal quando consegue se comunicar com os diferentes públicos, ensejando ressignificações da experiência vivida por intermédio do patrimônio. Para nutrir sua dimensão comunicacional, entretanto, os museus precisam desenvolver um conjunto de ações interrelacionadas, capazes de produzir, gerir e difundir informações, processo conhecido como musealização.

Deste modo, neste capítulo nos debruçaremos sobre o debate em torno dos desafios que envolvem a musealização, especialmente em museus de arte, procurando focar naquela etapa do processo dedicada à promoção do encontro entre visitantes e “poesia das coisas”. No primeiro item, nos ateremos ao conceito de musealização, procurando identificar suas especificidades e essência. No segundo, por meio da contribuição de três autores que discutem a comunicação nos museus, apresentaremos definições e problematizações a respeito da dimensão comunicacional dessas instâncias relacionais. Finalmente, no último tópico, apresentaremos questões que envolvem a musealização e a comunicação em museus de arte, recorrendo, também, sobre dois modelos de exposição voltados à promoção da experiência estética.

4.1- MUSEALIZAÇÃO: ALGUMAS DEFINIÇÕES, PROBLEMATIZAÇÕES E ÊNFASE SOBRE SEUS ASPECTOS COMUNICACIONAIS

Embora alguns dicionários da Língua Portuguesa não tragam uma definição mais geral, o vocábulo *musealização* carrega em si indícios relativamente notórios a que se remete: ação de tornar museal. Sob o ponto de vista técnico e teórico-conceitual, contudo, tal definição é pouco elucidativa, carecendo de maiores e melhores explicitações e ponderações, na busca pela tentativa de alcance da complexidade subjacente a esta noção tão estratégica para o campo dos museus e da Museologia.

Ainda que se constitua como termo de uso corriqueiro entre os estudos que se debruçam sobre o museu e a Museologia, a bibliografia que procura discutir acerca da

musealização não é tão vasta quanto pode parecer¹⁶. Cury (1999, p. 51) é exemplo de autora que procurou analisar a bibliografia nacional e internacional sobre museus e Museologia e identificou que “o conceito de musealização é relativamente recente, ou talvez o seu amplo uso”. Segundo a autora, é possível encontrar a palavra sendo utilizada, “sem timidez”, somente na produção científica relacionada ao campo da Museologia a partir de meados da década de 1980¹⁷.

Considerando a existência de um Dicionário Enciclopédico de Museologia (D.E.M), recentemente lançado (2011), reunindo definições, comentários e a contribuição de estudiosos do campo de diferentes partes do mundo, nos debruçaremos especialmente sobre esta fonte para apresentar a complexidade que envolve o conceito de musealização. Tendo em vista a extensão da definição, nos limitaremos a reproduzir aqui apenas alguns trechos, os quais apontam elementos compreendidos como mais relevantes para a presente investigação.

Paralelamente à pesquisa sobre o verbete do D.E.M, levantamos, também, definições e problematizações a partir do termo, trazidas à tona por diferentes autores. Estas também serão apresentadas no decorrer deste item, com especial atenção aos estudos de Cury (1999 e 2005), os quais nos serão particularmente importantes, ao servirem de subsídio para tratar a respeito da comunicação museológica.

Musealização, conforme descreve o D.E.M (2011), tem como termos correlatos: *comunicação, cultura material, documentação, documentar, musealizar, museificar, musealidade, musealium, objetividade, objeto de museu, apresentação, preservação, repatriamento, pesquisa, relíquia (cultural), seleção (teoria da), suspensão, separação, situ (in), espoliação, taxidermia, taxidermista, tesauroização (teoria da), unidade ecológica e vitrinificação*¹⁸. Observa-se, a partir daí, que todas as três funções básicas dos museus (preservação, pesquisa e comunicação), tradicionalmente citadas e consagradas pelo ICOM, estão presentes nessa relação. Nota-se, ainda, a menção a quatro termos que dizem respeito exclusivamente ao universo museal: *musealizar*, verbo que alude à musealização, *museificar*, neologismo para musealizar, *musealidade*, qualidade atribuída a algo passível de ser

¹⁶ Embora seja relativamente comum textos que utilizem o termo *musealização*, poucos são aqueles que procuram abordá-lo conceitualmente, problematizando-o.

¹⁷ Cury (2005c, p. 23) chama atenção para o fato de que no Dicionário de Museologia, publicado em 1985, o termo *musealização* sequer aparecia.

¹⁸ A ordem de apresentação dos termos reproduz aquela do D.E.M., caracterizando-se pela ordem alfabética.

musealizado, e *musealium* (também chamado por *museália*), referindo-se aquilo que foi submetido ao processo de musealização.

Segundo o D.E.M (2011, p. 251), do ponto de vista geral e estritamente museológico, a musealização é “a operação que tende a extrair física e conceitualmente, uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem para dá-la um status museal, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, ‘objeto de museu’, ao fazê-la adentrar o campo do museal”¹⁹. Desta definição, depreende-se que tal conceito está relacionado não somente a uma operação que busca empreender ações em torno do caráter físico e material dos objetos, mas, também, e, sobretudo, em torno de seu caráter cultural, social e simbólico, o que efetivamente justifica o sentido do processo. Tal ideia é especialmente defendida por Cury (2005), que assinala que o processo de musealização, na realidade, constitui-se como operação de desvelamento da “poesia das coisas”, muito mais do que a preservação material dessas coisas. Preserva-se, portanto, a coisa como elemento cristalizado, corporificado, testemunho de uma poesia que se constrói cultural, social e simbolicamente, cabendo ao museu à promoção do encontro entre a poesia, instalada na materialidade do objeto, mas somente potente quando acionada, e o visitante, sujeito social capaz de ressignificá-la, de acordo com seu modo de se apropriar dos sentidos compartilhados cultural e socialmente.

Ainda sob esta perspectiva e retomando a definição do D.E.M, afirma-se que:

O processo de *musealização* não consiste em tomar um objeto para encaixá-lo dentro do gabinete *museal* e mesmo, como resume Zbyněk Stránský, um objeto de museu não é somente um objeto dentro de um museu. Através da mudança de contexto e do processo de seleção, de tesauroização e de apresentação, se opera uma mudança de estado (estatuto) do objeto. Nisso, o objeto de culto, o objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo o insuficientemente determinado para poder ser conceituado como objeto, torna-se, no interior do museu, testemunho material e imaterial do homem e de seu ambiente, fonte de estudo e de exposição, adquirindo assim uma realidade cultural específica. (D.E.M, 2011,p. 251)

Nota-se, por este trecho, a estreita relação entre as ideias de musealização e valorização, a qual acontece em contexto específico, que apresenta singularidades: o campo do museal. O ingresso em tal contexto empresta novas categorias ao objeto, anteriormente não existentes e/ou enfatizadas em seu uso ou função, que conferem a este uma carga de representação, servindo ao estudo e à exposição das relações humanas sociais e com o meio ambiente. Interessante sublinhar a ideia de que, por meio da musealização, o objeto deixa de representar única e exclusivamente a sua primeira função e passa a incorporar o papel de

acionamento dos esquemas interpretativos que o atribuirão sentidos diversos, conforme a dinâmica comunicacional em que estará inserido como elemento comunicante.

Sobre o aspecto que relaciona a musealização com a esfera da representação, no D.E.M é analisado assim:

A *musealização* começa por uma etapa de separação (Malraux, 1951) ou de suspensão (Déotte, 1986): os objetos ou as coisas (as verdadeiras coisas) são separados de seus contextos originais para serem estudados como documentos representativos da realidade que os constituiu. Um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado, mas deve apresentar um testemunho autêntico sobre a realidade. Este extrato (Desvallées, 1998) da realidade já constitui uma primeira forma de substituição. Uma coisa separada do contexto da qual ela foi retirada já não é nada além de um substituto daquela realidade da qual ela é pretensa testemunha. Essa transferência, pela separação que ele produz/faz do lugar de origem, conduz necessariamente a uma perda de informações. (D.E.M, 2011, p. 251)

Neste trecho, os termos correlatos de musealização, *separação* e *suspensão*, são particularmente enfatizados, fazendo notar a mudança de contexto pela qual passam os objetos musealizados: são separados ou suspensos de sua realidade original²⁰ para que possam integrar nova realidade, museal, a fim de que tornem-se representativos daquela realidade primeira da que originalmente faziam parte, da qual, após o ingresso no contexto museal, em geral, são substitutos. Neste sentido, “o trabalho de *musealização* somente conduz, no máximo, a dar uma imagem que somente substitui a realidade a partir da qual os objetos foram selecionados.”(D.E.M, 2011,p. 251)

Para que tais objetos cumpram o ciclo que justifica sua mudança de contexto, tendo como objetivo incorporar novo papel, como signos representantes de uma dada realidade, a musealização se configura como processo científico, o qual se estrutura a partir de diversas atividades:

[...] compreende necessariamente todas as atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (catalogação) e de comunicação (por meio de exposições, publicações, etc) ou, de acordo com outro ponto de vista, as atividades ligadas à seleção, tesauroização e à apresentação do que se tornou a *musealia*. (D.E.M, 2011, p. 251-252)

²⁰ Destacamos que, no caso dos museus de território e ecomuseus, nem sempre os objetos musealizados são separados ou suspensos de sua realidade original, já que a musealização é processo que também pode se dar *in-situ*, ou seja, os bens permanecem em seus locais originais e a operação se estabelece por meio de ações tais como registro, documentação, educação patrimonial etc.

Desta forma, conforme exposto no D.E.M., o trabalho de musealização é realizado a partir das atividades supracitadas (seleção, aquisição, gestão, conservação, catalogação, exposição, publicação etc.) com vista à criação de uma imagem que busca substituir a realidade a partir da qual os objetos são selecionados, com o objetivo de problematizá-la (a realidade): “[...] a musealização, produto da musealidade, é o valor que documenta a realidade, mas não constitui em nenhum caso a realidade mesma.” (D.E.M, 2011, p. 252)

Às definições supramencionadas procede-se ainda a ideia de musealização como conjunto de atividades que visa a explorar a realidade por meio da percepção sensível a partir da experiência e do estudo de fragmentos desta realidade, seja por meio de sua materialidade, seja, também, de sua significação no âmbito da cultura e dos usos sociais e simbólicos:

A musealização excede a única lógica da coleção para se inscrever dentro de uma tradição embasada essencialmente em uma abordagem racional ligada à invenção das ciências modernas. O objeto portador de informação ou objeto-documento, musealizado, se insere no coração da atividade científica do museu de tal modo que ela se desenvolveu a partir da Renascença, atividade que visa explorar a realidade pelo meio da percepção sensível, pela experiência e estudo de seus fragmentos. Essa perspectiva científica condiciona o estudo objetivo e repetido da coisa, conceituada em objeto, além da aura que envolve a significação. Não é mais contemplada a visão: o museu científico não apresenta somente objetos bonitos, mas convida a compreender os seus significados. (D.E.M., 2011, p. 252)

Finalmente, sob esta ótica, que atribui destaque ao museu como lugar que convida à produção de sentidos para além daquilo que se visualiza a partir de aspectos físicos e materiais, é assinalado no D.E.M (p. 252) que “o ato de musealização afasta o museu da perspectiva de templo para inscrevê-lo num processo que o aproxima de um laboratório”. Tal assertiva é basilar à proposta da presente pesquisa, na medida em que sugere que o processo de musealização seja compreendido como cadeia operatória que busca reunir condições para que a *musealia*, como assim denominado o conjunto de objetos musealizados, seja social e culturalmente interpretada e ressignificada por meio da percepção sensível. Com isso, admite-se a possibilidade de que o museu se realize a partir de um recorte que faz sobre a Realidade, efetuado a partir de procedimentos (de seleção, valorização etc.) sobre seus fragmentos, os quais se constituem no âmbito de conhecimentos especializados, de experimentações, de descobertas, ou seja, pautados nas dinâmicas humanas e sociais. Entender o museu na perspectiva de sua aproximação com a ideia de laboratório requer considerá-lo como lugar de conhecimento e auto-conhecimento, seja em nível micro, levando em conta a percepção de cada visitante e profissional de museu, seja em nível macro, considerando a sociedade que o

gestou e que, portanto, sentiu sua necessidade e o criou, mantém e o ressignifica a todo instante.

Articulando os apontamentos apresentados na definição do D.E.M (2011), é possível arriscar uma breve síntese para apresentar um conceito operacional de *musealização*: configurando-se como processo de conexão de saberes, a musealização representa um conjunto de atividades empreendidas sobre fragmentos da Realidade, com o objetivo de ativar/enfatizar o potencial de representação desses fragmentos como testemunhos do homem e de seu meio ambiente, o que confere a estes fragmentos uma carga de representação a ser interpretada e ressignificada conforme a experiência do visitante seja de educação, deleite e/ou estudo. A musealização requer, portanto, um modo de olhar sobre os fragmentos da Realidade que seja orientado por um senso investigativo, interpretativo, criativo, associativo e sensível. Destarte, a musealização é um processo essencialmente marcado pelas relações sociais, culturais e simbólicas implicadas.

Ainda tomando o D.E.M (2011) como referência, apresentam-se a nós comentários e reflexões de François Mairesse a respeito do conceito de musealização²¹. Considerando que o autor realiza extensa argumentação, aqui apenas mencionamos de forma bastante resumida aqueles pontos que mais interessam a nossa investigação.

Para Mairesse (DEM, 2011, p. 252), o trabalho de musealização ultrapassa o princípio da coleção para se inscrever no cerne do princípio do museu que teve origem nos ideais Iluministas e que, ainda hoje, é apontado como modelo que orienta parte da lógica subjacente ao campo. Este museu não busca apenas apresentar objetos – belos -, mas convidar a compreender seus sentidos, pois esses, ao serem musealizados, adquirem papel de sinais/signos, testemunhos. Para que tal perspectiva se efetue no âmbito da prática, é preciso pensar na pesquisa como princípio motor e determinante do museu (D.E.M., 2011, p. 252), de maneira a possibilitar a recuperação e produção de informações relevantes para as dinâmicas de interpretação e ressignificação dos objetos.

Em seus comentários, Mairesse (D.E.M, 2011, p. 254 - 257) aborda outros aspectos que concernem ao debate em torno da musealização, tais como: a mudança de contexto das coisas ao adentrarem o universo museal; a musealização como uma das possibilidades do processo de patrimonialização: “tudo o que é musealizado é patrimonializado, mas nem tudo que é patrimonializado é musealizado, entendendo que o reflexo patrimonial (salvar o que

²¹ Após as definições dos termos, o D.E.M apresenta em todos os seus verbetes comentários de autores que buscam assinalar as questões que entendem como relevantes para compreensão do termo.

consideramos patrimônio dos riscos da destruição) se diferencia do reflexo museal (conhecer e transmitir)”; a lógica da operação de musealização como sendo distinta daquela que orienta a prática do colecionismo, essencialmente regida por questões de ordem privada; o aspecto objetivo da musealidade: “a coleção de um museu deveria assim ser o resultado de uma atividade fortemente estruturada”; as razões das coleções, partindo da ideia de que os objetos “evocam o invisível, o não-dito, o não-visto, e agem como um atravessador de um território onde o imaginário supera o seu sentido”; o que musealizar, consoante a quais critérios e qual informação enfatizar durante tal processo; o risco de se incorrer no colecionismo compulsivo; e as coleções imateriais e as novas tecnologias de informação e comunicação como instrumentos de transformação das coleções.

Um dos aspectos mencionados por Mairesse que gostaríamos de destacar, ainda, centra-se na dicotomia que o autor faz entre aquilo que chama de musealização ativa e musealização passiva. Segundo Mairesse,

A musealização, quando se apresenta como um método ativo de investigação científica da realidade, se baseia em um processo de coleta ativo, voluntário, e não passivo ou baseado somente no recolhimento aleatório de doações ou a conservação de antigas coleções. A musealização ativa age junto às funções do museu, ou seja, as atividades de preservação (e notadamente a coleta), a pesquisa e sua comunicação. (D.E.M., 2011, p. 259)

Assim, enquanto a musealização passiva concentra-se na gestão daquilo que foi reunido a partir de critérios individuais ou aleatórios, o autor acredita que a musealização ativa impulsiona o museu a desenvolver todas as suas atividades de maneira integrada: “o esforço de coleta documentada, que guia o museólogo e o leva a conceber de forma integrada a seleção, a thesaurização e a apresentação dos objetos, desenvolve a essência do trabalho de musealização” (D.E.M, 2011, p. 259). Deste modo, ao se selecionar alguma coisa para coleta, é preciso o fazer consciente de sua integração e simbiose com os demais itens da coleção.

Isto posto, Mairesse apresenta alguns critérios utilizados para a orientação do que pode ser considerado musealizável, ou seja, que incidem sobre a qualidade de musealidade. Como exemplo, o autor cita a Samdole, organização que reúne museus de história que documentam a sociedade sueca, a qual estabeleceu, a partir de 1977, seis critérios para selecionar objetos a serem musealizados: frequência de produção do objeto, aspecto inovador, representatividade, poder de atração (de um objeto associado a uma pessoa ou um evento particular), especificidade; e, forma ou estética. O autor cita, ainda, critérios estabelecidos pela

museóloga brasileira Waldisia Russio Guarnieri, para quem o objeto musealizado deve possuir, em seu significado, um valor de referência (testemunho) e um valor educativo (documentado), reconhecendo que esses dois princípios estão ligados a um ambiente humano bastante variável. (D.E.M., 2011, p. 259)

Waldisa Russio Guarnieri também inspira os estudos de Cury (2005c, p. 24-25), o que enseja a articulação das ideias defendidas por ambas autoras. Segundo Guarnieri (apud CURY, 2005c, p. 24-25), a musealização é muito mais que transferir objetos para o museu, pois o ato de musealizar considera a “[...] informação trazida pelos objetos (*lato sensu*) em termos de documentalidade, testemunhalidade e fidelidade”. Tal afirmativa motiva Cury (2005c, p. 24) a afirmar que a musealização é uma noção com relação direta à valorização dos objetos, que pode ocorrer com a transferência do objeto de seu contexto para o contexto dos museus ou, ainda, a sua valorização *in situ*, como ocorre no caso de museus de território.

Cury (2005c, p. 25) compreende a musealização ou o ato de musealizar como um processo que integra preservação e comunicação, iniciando-se na valorização seletiva, mas continuando no conjunto de ações que visa à transformação do objeto em documento e sua comunicação. O processo de musealização compreenderia, deste modo, uma série de ações sobre os objetos: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação (CURY, 2005c, p. 26). Cada uma dessas ações possuiria sua especificidade e seu próprio processo de desenvolvimento.

Para Cury, a musealização deve ser entendida como um conceito central, na medida em que é por meio deste processo que o museu é capaz de constantemente (re)elaborar sua missão poética. Neste sentido, vale sublinhar componente fundamental à musealização apresentado no livro de Cury (2005c, p. 31), que, embora pouco explorado pela bibliografia, constitui a essência do processo em questão. Baseada em argumentação de Pessanha, a autora traz a seu texto a ideia do museu como *instituição desprestigadora*: “prestigitador é aquele que faz a magia e o desprestigitador explica como a magia foi feita, de forma que possa ser refeita por outros”. Sob esta ótica, a preservação do patrimônio cultural somente faria sentido na medida em que se estruturaria como construção e reconstrução, individual e coletiva, das memórias e das identidades, em diferentes momentos históricos, apontando para um trabalho permanente de ressignificações dos bens compartilhados socialmente. Deste modo, a essência do processo de musealização estaria em seu compromisso com a constante atitude de interrogar por meio da coisa, permitindo, assim, que fossem desveladas, sob diferentes

circunstâncias, poesias por meio de objetos-informações (CURY, 2005c). Tal premissa vai ao encontro da ideia de que a musealização aproxima o museu da perspectiva de laboratório, tal como abordado anteriormente: é, portanto, por meio da musealização que o objeto passa por processos de leitura e releitura, cuja finalidade é descobrir, enfatizar, reavaliar e despertar diferentes sentidos para as coisas, ensejando atitudes interrogativas e críticas.

Assim sendo, conforme acredita Cury (2005c, p. 32), o processo de musealização estaria menos relacionado com as coisas em si e mais com a poesia que a sociedade é capaz de materializar por meio das coisas e, sobretudo, como desvelá-la, o que constituiria cerne do ato de musealizar. É neste sentido que Cury (2005c) advoga que aos profissionais de museus caberia a construção do encontro entre as pessoas e a “poesia das coisas”. A partir desta compreensão de Cury, podemos então brevemente introduzir ponto que será melhor abordado no item 4.3: a possibilidade de que as coisas, em si, não portem poesia, mas, na medida em que se tornam objetos representantes de sentidos compartilhados socialmente, que estimulem/ativem a imaginação e a capacidade de criação e associação daqueles que a preservam, estudam e expõem e daqueles que – de forma mais ou menos consciente - se propõem a estabelecer um encontro comunicacional com elas.

Retomando a primeira ideia de Cury (1999, p.50) aqui apresentada, que associa diretamente a noção de musealização à valorização de objetos, podendo isto ocorrer em museus edificados ou *in situ*, reproduzimos a descrição da autora que defende que, ao longo de tal processo, os objetos sejam valorados em quatro momentos:

[...] Primeiro, quando são selecionados para integrarem uma coleção e/ou acervo (ou a preocupação com a seleção). Aqui, musealizar significa a ação consciente de preservação.

O segundo, é a inserção de um objeto em um contexto museológico. Musealizar consiste em um processo que parte da aquisição e chega na comunicação.

O terceiro, é a seleção de objetos para comporem uma exposição. Então, musealizar é dar forma a um conceito através de objetos.

O quarto momento, constitui-se no processo de comunicação museal. Nesse momento, musealizar é desencadear um processo de comunicação que inicia na concepção da exposição, montagem, abertura para o público e avaliação.(CURY, 1999, p. 50)

Explicitando melhor sua síntese, Cury (1999, p. 52) enfatiza que no primeiro momento de valoração do objeto está a própria seleção deste para integrar uma coleção, ou seja, “musealizar significa a ação consciente de preservação, a consciência de que certos aspectos do mundo devem ser mantidos pelos seus valores”, envolvendo, conforme diz Chagas (1996

apud CURY, 1999, p. 52), “[...] uma atitude crítica, questionadora, capaz de um distanciamento reflexivo diante do conjuntos de bens culturais e naturais”. Assim, este primeiro momento alude ao reconhecimento de que a musealidade de determinados objetos, num determinado tempo, obedece a critérios específicos.

O segundo momento do processo de musealização, conforme descreve a autora, seria o da inserção de um objeto em um contexto museológico. Assim, Cury (1999, p. 53) atenta que “nesse segundo momento, musealização é um processo que se inicia na valorização seletiva, mas continua no conjunto de ações que visa a transformação do objeto em documento e sua comunicação”.

O terceiro momento a que Cury se refere seria a seleção de objetos para compor uma exposição, o que significaria materializar uma poesia por meio de objetos ou, a nosso ver, criar condições para que cada um dos visitantes sintam-se sensibilizado a ler poesias por meio dos objetos. Isto porque

Os objetos selecionados para uma exposição são, na verdade, escolhidos (valorados) como suporte material de valores e significados que estarão presentes na exposição. É a materialização de uma poesia, é dar forma a um conceito através de objetos, é selecionar um objeto que sustente, em sua materialidade, uma idéia. (CURY, 1999, p. 54)

O quarto e último momento conforme o compreende Cury (1999) estaria então relacionado com o estabelecimento de uma dinâmica informacional e comunicacional com o público. Desta forma, poderíamos dizer que esta seria a última etapa do processo de musealização no ambiente museu, mas que esta não se encerraria efetivamente aí do ponto de vista cognitivo, social e simbólico. Neste ensejo, salienta-se que Bruno (apud CURY, 2005c) define musealização como “[...] conjunto de procedimentos que viabiliza a comunicação de objetos interpretados (resultado de pesquisa), para olhares interpretantes (público), no âmbito das instituições museológicas”. Assim, podemos considerar que fariam, então, parte deste momento outros componentes além dos objetos, *portadores de informação* neste contexto, como recursos sensoriais, espaço arquitetônico e o contexto sócio-cultural e pessoal (FALK; DIERKING; ADDAMS, 2006) do próprio visitante, sujeito interpretante e produtor de ressignificações.

Isto posto, é possível considerar a perspectiva de que a dinâmica comunicacional envolvendo a participação ativa do visitante na produção de ressignificações e no desvelamento da “poesia das coisas”, em certa medida, pelo menos de uma perspectiva

simbólica, também integraria o processo de musealização: a apropriação simbólica do visitante dos sentidos compartilhados / da “poesia das coisas” no museu é o que promoverá a preservação do bem musealizado como tal e transformará, nas palavras de Chagas (1987 apud CHAGAS, 1994, p. 58), o bem cultural em bem social. Segundo o autor (CHAGAS, 1994, p.55) por meio dos bens musealizados é possível a troca simbólica e o escambo de informações. Tendo em vista que os bens culturais não são “a expressão materializada dos fatos ou dos acontecimentos prontos para serem colhidos e apresentados como prova da ‘verdade positiva’”, mas signos a serem interpretados e (re)significados, estes somente se efetivam como tal na relação com o interpretante. No bojo desta proposição, vale citar Shärer (2009, p. 86-87), para quem “as coisas somente são relevantes na relação com pessoas ou com a sociedade”, sendo a musealização a “preservação dos valores ideais das coisas como signos”, ou seja, mais importante que a preservação da materialidade das coisas é o compartilhamento de seu sentido e relevância social.

A perspectiva que alarga o conceito de musealização, estendendo-o até a relação que o museu constrói com o visitante, seja por meio da exposição ou por outras atividades da chamada função comunicacional (além das exposições, as atividades educativas e culturais, publicação de pesquisas, desenvolvimento de portais e aplicativos interativos etc.) dos museus interessa-nos particularmente. Por esta razão, no próximo item, abordaremos a comunicação como função museológica, e, também, como dimensão, medida de potência. Vale citar que, no capítulo 5, nos ateremos sobre as questões informacionais desse processo.

4.2- A DIMENSÃO COMUNICACIONAL DOS MUSEUS À LUZ DOS APORTES TEÓRICOS DE DAVALLON (2010), ROQUE (2010) E CURY (2005a, 2005b)

Conforme é possível notar pela literatura, estudar a dimensão comunicacional dos museus requer refletir sobre o termo *comunicação* sob, ao menos, dois diferentes aspectos, à luz das discussões que envolvem essas instituições: o primeiro diz respeito ao próprio fenômeno da comunicação, ou seja, do museu como meio de comunicação humana, sendo ele próprio uma instância (física, social, cultural, simbólica) que comunica sentidos e valores, e o segundo refere-se à comunicação como função museológica, análoga às funções de preservação e pesquisa, englobando conforme descreve Mensch (1992, p. X), “todos os métodos possíveis para transferir a informação a uma audiência: publicações, exposições e

atividades educativas adicionais”. É, portanto, especialmente, a partir das ações relacionadas à função museológica da comunicação, as quais têm na informação elemento-chave, que o museu desenvolve sua dimensão comunicacional, embora não exclusivamente. Isto porque é preciso admitir que o museu também se comunica com o público independentemente da formulação de um discurso expositivo, sendo possível considerar os efeitos de sentidos proporcionados pelas formas de seu edifício e do imaginário que o enreda, seu logotipo, portal/material de promoção institucional ou mesmo painel/faixa de divulgação/sinalização de uma exposição ou espaço público do museu etc.

Assim, para estudarmos a dimensão comunicacional do museu é preciso atentar para o fato de que a comunicação que se estabelece nesta/por meio desta instância cultural relacional apresenta singularidades que a diferem e ao mesmo tempo a aproximam de outras formas de comunicação. Deste modo, neste item, fundamentaremos este debate a partir da apresentação de três diferentes perspectivas de autores que debruçam seus estudos sobre a dimensão comunicacional dos museus: o francês Jean Davallon (2010), a portuguesa Maria Isabel Roque (2010) e a brasileira Marília Xavier Cury (2005a, 2005b). As abordagens realizadas pelos autores são diferentes entre si, mas, em diversos aspectos, convergem para pontos comuns e/ou complementam-se.

Davallon (2010, p. 18) é autor que procura compreender as especificidades da dinâmica comunicacional que se estabelece por meio do museu, entendendo que, genericamente, há três diferentes tipos de comunicação que se destacam, representando fenômenos distintos. O primeiro tipo, chamado modelo técnico, oriundo dos estudos empreendidos por Shannon e Weaver²² e que se relaciona à Teoria Matemática da Comunicação ou Teoria da Informação, refere-se à transmissão de dados de um ponto a outro e “descreve certamente muito bem a comunicação telefônica, [...] mas não as outras situações de comunicação”. Trata-se de modelo que contempla esquemas de transmissão de códigos de dados “num pacote de sinais veiculados de um ponto de emissão a um ponto de recepção, onde são decodificados para serem compreendidos”. Embora o museu possa fazer uso deste tipo de comunicação em sua dinâmica laboral, com vista à otimização de sistemas informatizados e mesmo dos recursos expográficos que utilizam tecnologias, este modelo de comunicação não é passível de ser aplicável às relações que se estabelecem entre museu e visitante, seja por meio da exposição, seja por meio das atividades educativas e culturais.

²² Os estudos de Shannon e Weaver também foram fundamentais à Ciência da Informação e à compreensão acerca do papel da informação no processo de comunicação.

O segundo tipo descrito pelo autor (2010, p. 18) é o modelo interacionista ou social, que relaciona-se com fenômenos tais como a conversação, os rituais sociais e outras formas de interação entre pessoas. Refere-se à “dimensão intersubjetiva e social da comunicação que é então pensada como uma interação entre temas sociais”. Embora tal modelo se aproxime mais daquilo que ocorre entre visitantes e museu, pois incorpora aspectos sociais e de interação, ainda assim não se aplica à situação comunicacional envolvendo museu e visitante. Salienta-se, contudo, que também este modelo de comunicação pode estar presente nos museus, afinal, entende-se hoje que diálogos e interação entre pessoas são desejáveis e perfeitamente incorporáveis no âmbito dessas instituições. Inclusive, por vezes, podem ser decisivos para a apreensão de informações e vivência da experiência expositiva, por meio da troca de saberes entre diferentes visitantes, gerando motivações originadas a partir do compartilhamento de saberes, aludindo aos contextos pessoal e sócio-cultural descritos por Falk, Dierking e Addams (2006, p. 327).

O terceiro e último tipo descrito por Davallon é a chamada comunicação cultural. Tal modelo buscaria dar conta de explicar as especificidades de representações teatrais, concertos, exposições de filmes e exposições. De acordo com o autor (2010, p. 19), em cada uma dessas produções culturais existe, precisamente, a criação da própria situação de comunicação por meio de um dispositivo artificialmente organizado para tal. A particularidade do modelo da comunicação cultural residiria, então, na configuração de uma relação entre um coletivo de indivíduos, ou público, e uma entidade simbólica por meio de um dispositivo técnico, social e semiótico destinado a permitir esta relação; no caso do museu, especialmente a exposição. Para o autor, esta “forma de comunicação obtida graças à colocação de um tal dispositivo” também pode ser chamada de mediação. Seu aspecto essencial não é tanto ou somente a ação do emissor em torno da construção do dispositivo, mas especialmente o fato de que o público se predispõe socialmente a estabelecer uma relação com o universo proposto pelo emissor e o dispositivo é o que torna possível tal situação de comunicação. Tal modelo de comunicação se constrói, portanto, a partir do encontro entre a intenção comunicacional do emissor, que é levada à forma de exposição, e a predisposição do receptor de vivenciar uma situação de comunicação. (DAVALLON, 2010, p. 19)

A fim de esclarecer melhor seu argumento, Davallon utiliza o exemplo da criação do *dispositivo representação teatral* para depois comparar com a criação do *dispositivo*

*exposição museológica*²³. Ambos dispositivos são os que tornam possível a convergência da ação dos produtores e do público, logo, da comunicação. Enquanto a representação teatral envolve elementos tais como a arquitetura do edifício onde esta acontece, a formação dos atores, a cenografia, a direção dos atores, o figurino, a iluminação, os textos, a ação, as expressões, a organização do teatro, a gestão, a relação com o mundo da arte, as preferências comuns dos espectadores, o prazer compartilhado entre os membros do público e outros elementos a exposição como dispositivo é construída a partir da lógica de “disposição de ‘coisas’ colocadas num espaço com a intenção de torna-las acessíveis a um público” (DAVALLON, 2010, p. 20).

As coisas a que Davallon se refere são de natureza semiótica heterogênea e podem contemplar: “obras, objetos da vida cotidiana, objetos de outras civilizações, objetos inteiros ou fragmentos, painéis com textos, vídeos, fotografias, gráficos, registros, etc”. O traço comum entre todas seria o fato de terem sido relacionadas e dispostas num espaço, no qual um coletivo de visitantes se predisporia a percorrer para vivenciar uma experiência comunicacional por meio desta disposição de coisas (DAVALLON, 2010, p. 21). Portanto, a predisposição do visitante de produzir significados a partir da experiência é elemento fundamental à comunicação. Cabe ao museu construir as condições necessárias para que os diferentes visitantes se sintam capazes e motivados a acessar os sentidos compartilhados socialmente por meio do dispositivo, a fim de produzirem ressignificações a partir da experiência.

O objetivo de tal ato de dispor coisas seria então possibilitar que o visitante, nas palavras de Davallon (2010, p. 24), acesse simbolicamente a outro mundo, isto é, que encontrasse tais coisas para relacioná-las com o que representam: “que a exposição o faça aceder, assim, a um universo onde são os representantes; que se trate da beleza, da arte, de uma época, da ciência, da história, pouco importa”. A coisa disposta passa, deste modo, por um processo de agregação de novos valores e propriedades, para além daquelas originalmente observáveis, que se dá tanto por parte das equipes de especialistas dos museus, previamente à exposição, quanto pelo público ao interpretar, promover associações e ressignificá-las. Isto nos faz sublinhar que o processo de musealização, na realidade, do ponto de vista conceitual,

²³

Destaca-se que outros autores que se propõem a abordar a comunicação nos museus também utilizam a comunicação no teatro na tentativa de estabelecer uma relação associativa. É o caso de Scheiner (2003) e Horta (2005).

não tem fim nos museus, mas ganha fôlego na dinâmica social que envolve museu e público e sua motivação para produzir ressignificações em seu cotidiano.

Ainda segundo o autor, por meio da exposição, o visitante é convidado a estabelecer uma relação perceptual e corporal com os objetos e também com o espaço, os quais juntos conformam o universo proposto pelo museu:

Na exposição, o visitante é a relação com o mundo do qual ela trata, não pela mediação abstrata da linguagem, mas pela mediação perceptiva e corporal dos objetos e do espaço. Os objetos são elementos que pertencem ao mundo da exposição e que vieram de alguma maneira até o visitante, enquanto a organização da exposição, sua concepção faz com que esses mesmos objetos sejam para o visitante o meio de ser, de alguma maneira, ‘transportado’, ‘imerso’ durante o tempo da visita a este mundo. (DAVALLON, 2010, p. 25)

Nesta sua assertiva, Davallon sinaliza para uma das questões centrais que envolvem o modelo de comunicação cultural: a criação do dispositivo objetiva, sobretudo, possibilitar a produção de um efeito sobre o coletivo de receptores - no caso do museu, os visitantes -, com vista à produção de significados, que acontecerá graças àquilo que o autor chama de *programa de atividade do visitante*: “é a motivação e o programa no qual se integra a visita (e que lhe dá sentido) que vai determinar o sentido dado aos elementos” (DAVALLON, 2010, p. 22-23). Desta forma, a disposição de coisas que conforma a exposição tem como propósito provocar uma ação interpretativa e produtora de significados por parte dos visitantes, que são provocados a interagir no processo comunicacional, como sujeitos interpretativos e criativos, interpelados por suas experiências anteriores e pelas motivações da visita e, também, por aquelas que surgirão posteriormente, em seu cotidiano.

Outro aspecto destacado no texto por Davallon relaciona-se com a ideia de que a concepção da exposição deva considerar a criação de um contexto de recepção, o que ressalta a participação do visitante como sujeito ativo do processo comunicacional e o museu como sujeito também ativo desafiado a utilizar códigos inteligíveis, compartilhados por diferentes segmentos de público. Segundo o autor, olhar com atenção coisas não significa interpretá-las (apropriar-se delas simbolicamente) e o museu deve buscar criar condições/contextualizações para que seus visitantes sintam-se motivados e aptos a interpretar as coisas que se plantam a sua frente, produzindo conhecimento e ressignificações, e não apenas olhá-las como uma operação meramente ótica (DAVALLON, 2010, p. 28). É preciso enxergá-las a partir das relações sociais e culturais que as envolvem. Para vivenciar a dinâmica comunicacional da

exposição é, portanto, fundamental a atitude de olhar de maneira interrogativa, reflexiva, crítica, imaginativa. É, assim, um exercício profundamente ligado à sensibilidade. Conforme o autor,

O ato interpretativo interno supõe a associação de elementos de status semióticos suficientemente diferentes para que um dos [...] elementos possa contribuir para a interpretação do outro, ou seja, que ele possa dar um suporte semiótico ou, ainda fornecer um contexto de interpretação com participação na criação de um novo conjunto significativo. (DAVALLON, 2010, p. 28)

Para exemplificar o que seria então aquilo que chama de interpretação interna, Davallon (2010, p. 28) cita situações bastante corriqueiras nos museus: um quadro e uma etiqueta com informações a respeito deste quadro; um elemento de adorno feminino, como uma tiara, e um busto de mulher sobre o qual é possível ver tal tiara. Ao associar elementos de naturezas distintas, é possível formar um novo conjunto significativo que auxilia na contextualização, servindo como ferramenta de interpretação.

A perspectiva de Davallon apresenta aspectos que nos possibilitam entender a exposição como dispositivo formalmente construído pela equipe do museu, reunindo e conjugando acervo e, também, outros recursos de mediação, tais como etiquetas referenciais e ilustrativas, textos, cores, modelos etc., a fim de provocar o encontro entre o universo simbólico museal e o universo simbólico social e cultural dos visitantes, com seus valores e códigos de leitura e interpretação. Tal dispositivo se estrutura de maneira social e semiótica na medida em que seu significado não é fechado, mas aberto e polissêmico, sendo construído e reconstruído de acordo com a experiência do visitante (anterior, durante e posterior à visita). Por esta razão, a construção deste dispositivo se configura como um dos maiores desafios aos museus, no âmbito do processo de musealização: a exposição não tem, em si, um significado único fixo, mas deve ser capaz de motivar, por meio de códigos inteligíveis, a produção de sentidos em torno dela por parte dos visitantes e para além dela. É preciso comunicar e não apenas exibir à vista.

A abordagem de Davallon (2010), contudo, não considera a possibilidade de que existam propostas diferentes de modelos comunicacionais para a construção de exposições, o que certamente é capaz de influenciar a experiência e fruição do visitante, tornando-o mais ou menos motivado a exercitar sua sensibilidade diante dos estímulos propostos pelo museu.

Nesta via, Roque (2010) descortina questões que não se opõem ao que Davallon pondera, porém apontam para outros aspectos relacionados às singularidades do modelo de

comunicação dos museus, com foco nas diferentes situações de comunicação empreendidas conforme a proposta da exposição e até mesmo o modelo conceitual do museu e/ou a tipologia de seu acervo.

Segundo a autora portuguesa, embora o museu seja um espaço comunicacional por excelência, a forma como desenvolve aquilo que chama de *nível comunicacional* não é uniforme. Isto porque, conforme privilegia-se o emissor, a mensagem ou o receptor, o discurso elaborado pelo museu pode ser impositivo, monológico ou dialógico, o que fatalmente irá influenciar a dinâmica comunicacional e as condições de transferência de informações e, conseqüentemente, a interação por parte dos visitantes. De acordo com a autora, as exposições podem ser analisadas à luz dos modelos *incomunicante*, de *comunicação intramuseal* e *intermuseal* e, mais recentemente, de *comunicação segmentada*, os quais serão explicitados a seguir.

O que Roque (2010, p.55) denomina *modelo incomunicante* de museu configura-se a partir da lógica da disposição essencialmente visual e estética do acervo e da ideia do museu como templo, apresentando-se como “lugar de santificação dos objetos”. Tal modelo teria instaurado as bases para a conformação dos primeiros museus institucionalizados, a partir de fins do século XVIII, perdurando até hoje, em convivência com os demais modelos. Apresenta como características: “aspecto sobrecarregado, com as vitrinas cheias e todo o espaço envolvente preenchido com coleções de tipologias variadas, numa nostalgia romântica do horror ao vazio”; uso quase exclusivo da linguagem visual nas exposições, desencorajando possibilidades interpretativas múltiplas por parte dos visitantes e, para retomar as ideias de Davallon (2010), a interpretação interna que parte da associação de elementos que configuram um conjunto signifiicante; investe na convicção de que tornar o objeto visualmente acessível a todos é garantia de aprendizagem de todos; crença na transmissão dos conhecimentos e dos postulados científicos a partir de parâmetros impositivos e indiferenciados; entendimento de que a instrução pública praticada no museu sirva de complemento à escola, cabendo a esta a transmissão do conhecimento por meio do discurso verbal e teórico e ao museu uma comunicação visual e estética, “sugerindo que a observação continuada e repetida dos objetos induzia à apropriação intelectual das suas formas e dos seus significados bem como das linguagens estéticas e das técnicas construtivas que lhes eram subjacentes”; compreensão do museu como instituição que deva cumprir papel coercivo e regulador do comportamento; entre outras (ROQUE, 2010, p. 52-53). Conforme mencionado anteriormente, tal modelo

serviu de parâmetro aos primeiros museus que foram institucionalizados e, ainda hoje, mostra-se integral ou parcialmente presente no imaginário da população e de funcionários e estudiosos de museus, tal como será abordado no próximo item. Trata-se do modelo iluminista de museu.

Segundo a autora portuguesa, tal modelo de museu é capaz de provocar reações e associações próximas daquelas observadas e vivenciadas em igrejas e templos, locais onde é necessário cumprir rituais rígidos de comportamento:

[...] à medida que se elaboravam e aperfeiçoavam os mecanismos reguladores, o caráter público do museu era condicionado por um progressivo abandono da prática comunicacional, convertendo-o num espaço inerte e venerado, o que remete novamente para o conceito interdito do sagrado. A construção de um discurso não é suficiente para eliminar a configuração deste modelo incomunicante. A ida ao museu tornou-se um percurso iniciático e ritualizado: o visitante entra no museu através de uma zona que, dita de acolhimento, funciona também como separação; adquire a senha de entrada que lhe permite aceder ao espaço resguardado da exposição; e, sob uma vigilância onnipresente, segue um percurso de sentido único que lhe é sugerido numa imposição de vontade alheia, executando uma deambulação quase religiosa, marcada pelo silêncio e pela observação introspectiva. Pode intuir-se, aqui, uma descrição do comportamento religioso no contexto da tradição cristã: o fiel, depois de transpor o *nartex*, deambulava no espaço sagrado do templo, vigiado pelo hostiário que lhe orientava e disciplinava o percurso, sendo este pontuado por paragens reverentes junto às imagens e às relíquias dos santos ou à representação do divino. (ROQUE, 2010, p. 54)

Roque destaca que a arquitetura adotada para os museus foi um fator crucial para o desenvolvimento deste modelo incomunicante, já que esta apropriou-se de formas de templos clássicos e de catedrais medievais, transferindo a “simbologia religiosa para o espaço museológico, complementada por mecanismos de vigilância, de controle e de uma distância implícita”²⁴ (ROQUE, 2010, p. 55). Funda-se aí a ideia de que a ida ao museu centra-se na adoração e reverência a objetos num ato contido, introspectivo e de consagração do tipo de conhecimento estabelecido por meio da disposição dos objetos, como se estes fossem capazes de emanar alguma mensagem ao *bom visitante*, ou seja, aquele capaz de compreender a linguagem do objeto. Roque afirma, pois, que:

Ao mesmo tempo que objetos se desvinculavam do seu antigo contexto político religioso, o museu ganhava prerrogativas do palácio e do templo, de cujos protótipos herdou a forma e também a função, isto é, a exposição dos respectivos conteúdos

²⁴ De acordo com Kiefer (2000), os primeiros museus eram vistos como templos guardiões de tesouros sagrados e também como locais de ensino. Os primeiros projetos de edifícios pensados para ser museus (século XIX) seguem a influência desta concepção, apresentando características muito próximas daquelas observadas em igrejas, templos e, especialmente, palácios.

materiais e simbólicos. A arquitectura dos museus apropriou-se dos modelos dos templos clássicos ou das catedrais medievais para introduzir um fator de prestígio e de exaltação das suas coleções; e, da mesma forma, o equipamento museográfico, através de vitrinas, de plintos, de baias, dos dispositivos de segurança, contribui para a construção de altares simbólicos no enquadramento dos objetos expostos, mas resguardados num espaço separado e inviolável, características inerentes ao lugar do Santo dos Santos. O museu, como ‘lugar de santificação de objectos’, adoptou a missão fulcral do templo e as respectivas competências e desígnios, embora assumidos em universo laico. (ROQUE, 2010, p. 54-55)

Tal modelo, conforme aponta Roque, parte de um esquema de comunicação unilateral, em que o museu é assumido como emissor de uma mensagem, a qual deve ser mecânica e prontamente recebida e assimilada pelo público, tal qual a expectativa do museu. Não considera, portanto, as diferenças nos modos de reconhecimento e recepção das informações e os diferentes contextos de mediação, e parte da premissa de que o “objeto possui uma retórica suficiente para que seja globalmente apreendido e interpretado” (ROQUE, 2010, p. 55), independentemente do contexto do visitante e da visitação, como se o acervo fosse capaz de falar por si próprio e aqueles especialistas que o dispuseram à apreciação pública fossem representantes de um saber supra-objetivo inquestionável. Desta maneira, a autora acredita que tal *modelo comunicante* de museu gerou e permanece gerando alguns efeitos, tais como a supervalorização do aspecto material e visual do objeto em detrimento do seu valor de significação e a distinção entre aqueles que detêm os códigos para interpretação dos objetos e aqueles que não os detêm:

Ao expor o objeto, descontextualizado das suas funcionalidades e sentidos originais e sem lhe anexar os dados interpretativos que propiciem o conhecimento, o museu valoriza-o através do seu conteúdo material e visual, ou estético. Ao mesmo tempo, provoca uma ruptura entre o público que vê sem compreender e aquele que sabe e pode intuir a lógica do discurso expositivo, criando, desta forma, uma nova elite minoritária e de cariz intelectual. (ROQUE, 2010, p. 55)

Tal entendimento da autora nos conduz ao debate proposto por diversos autores, entre eles Bourdieu e Darbel (2003), o qual será trazido à discussão no capítulo 6.

O segundo modelo descrito por Roque é o da *comunicação intramuseal*, no qual “o museu processa uma discussão interna, reflexiva, confinada à equipa que organiza e elabora o discurso expositivo, sem atender às exigências e expectativas do público, nem aguardar a respectiva reação para reformular a mensagem” (ROQUE, 2010, p. 58). No outro polo, cada visitante constrói o seu próprio entendimento sobre o exposto, a partir de suas interpretações, mas faz isso de forma privada, individual, sem que haja compromisso ou expectativa por

interação e pelo compartilhamento de sentidos coletivamente negociados e construídos em torno da resignificação do patrimônio. Segundo a autora, museu e visitante mantêm monólogos introspectivos e autônomos (ROQUE, 2010, p. 58). A exposição não representa, portanto, a possibilidade de encontro, diálogo, compartilhamento, negociação e intercâmbio de valores, contribuindo para a transformação individual e social. Tal modelo de comunicação é instaurado quando existe a compreensão de que o objeto e a ação do grupo de especialistas que organiza a exposição sobre o objeto devam ser os protagonistas do processo comunicacional, definidores do significado maior e legítimo da exposição, em detrimento da fruição do público, que se concentra em operações interpretativas individuais e introspectivas.

Nesta perspectiva, Roque sublinha que:

Neste esquema o museu, o grupo que organizou a exposição, confirma a sua supremacia sobre o grupo que frui da exposição: [...] se o público for detentor de competências culturais idênticas às suas, poderá intuir a meta-obra inerente ao discurso e decodificar as esparsas chaves de leitura que lhe são concedidas. A comunicação fica por isso limitada a um universo de *inter-pares*; os restantes visitantes são recebidos, mas não amplamente aceites e integrados. (ROQUE, 2010, p. 59)

Neste trecho, a autora destaca que tal modelo de museu realiza esforço mínimo e, quase sempre, insuficiente para a integração do público que não é inter-par, disponibilizando *esparsas chaves de leitura*, as quais, para o público não familiarizado com os códigos utilizados na exposição, podem ser ininteligíveis. O resultado disso é o reforço de distinções entre aqueles visitantes capazes de identificar chaves de leitura e aqueles que não são. Acreditamos, neste sentido, que a formulação de exposições sob a lógica da divulgação possa atenuar tal distinção.

Prosseguindo a descrição do modelo, Roque afirma que:

A informação adicional, os dados que ultrapassam o registro material das peças, a reflexão que informou o projeto expositivo e lhe conferiu um sentido, ficam confinadas ao espaço exclusivo dos profissionais e dos peritos ou são remetidas para publicações especializadas, como os catálogos ou as monografias. O diálogo e a interação são inviáveis porque os códigos do emissor não coincidem com os dos seus múltiplos receptores. Além disso, também a recepção da mensagem resulta numa leitura e numa interpretação individualizada e diferente de indivíduo para indivíduo. Mantém-se o conceito de que basta mostrar, para o visitante compreenda o objeto a partir das suas memórias e do seu repertório cultural. (ROQUE, 2010, p. 58-59)

Roque (2010, p. 59) afirma que este modelo de comunicação, frequentemente adotado por museus de história e de arte, começou a tomar forma a partir de finais do século XIX. Seu alastramento por museus de todo o mundo se deu especialmente ao longo da primeira metade do século XX²⁵ e, tal como o modelo de museu incomunicante, ainda hoje permanece e ajuda a configurar a diversidade museal existente. No próximo item, explicitaremos críticas feitas a este modelo, explorando sua aplicação no contexto dos museus de arte.

Com as repercussões dos movimentos artísticos, culturais e filosóficos das décadas de 1960 e 1970, os museus foram questionados e repensados, dando ensejo à reivindicação do cumprimento do papel social dessas organizações como ferramentas para a transformação social, passíveis de apropriação por diferentes segmentos da sociedade. Além disso, a sistematização de estudos sociológicos a respeito da motivação e do comportamento do público, agora visto como heterogêneo, acabou alterando significativamente o eixo de atuação de vários museus, transferindo o foco das ações dos objetos para a relação com o público. Era preciso tornar o discurso do museu mais dinâmico e interativo, adequando seus esquemas comunicacionais e informacionais às várias identidades dos múltiplos e individualizados visitantes (ROQUE, 2010, p. 60). De acordo com Roque:

Já não basta ver o objeto, é necessário que todos o usufruam, através de um amplo conjunto de chaves de leitura disponibilizadas pelo museu e utilizadas pelos visitantes de acordo com os seus próprios estilos de aprendizagem e proveito. Além disso, os museus já não se contentam em intervir junto dos seus visitantes em presença, pelo que procura captar os que se encontram ausentes. (ROQUE, 2010, p. 60)

Surge assim o modelo intermuseal, inspirado na ideia de que o indivíduo é sempre ativo em seu meio, respondendo aos estímulos externos e agindo sobre eles a partir do conjunto de experiências vividas previamente e de suas motivações. Deste modo, tal modelo parte da premissa de que “a função comunicativa do museu apenas se cumpre com a participação ativa do público destinatário” (ROQUE, 2010, p. 61), o que implica no investimento dos museus na elaboração de discursos pautados em códigos, assuntos e abordagens inteligíveis e acessíveis a públicos heterogêneos e no reconhecimento de que as possibilidades interpretativas são muitas.

²⁵ Foi a partir do segundo quartel do século XX que surgiram também os primeiros museus de arte moderna em vários lugares do mundo. Estes museus, em sua maioria, adotavam a chamada expografia do *cubo branco*, que se tornou um modelo largamente utilizado para exposições de arte, conforme será abordado no próximo item deste capítulo, o qual reproduzia/reproduz tal modelo intramuseal.

Segundo Roque (2010, p. 61), neste modelo comunicacional, critérios artísticos e patrimoniais são subvalorizados, o que permite utilizar, ao longo do circuito expositivo “textos informativos, fichas de comentários, reproduções iconográficas, que esclareçam o sentido do discurso e o significado dos objetos expostos, complementando e interpretando as suas capacidades documentais ou expressivas”. A valorização da presença de tais ferramentas interpretativas/de mediação ao longo dos circuitos expositivos possibilita que haja muitas exposições numa única, como se houvesse diferentes camadas de exposição disponíveis para os visitantes descobrirem e se apropriarem para motivar e enriquecer a fruição, a depender das opções de uso dessas ferramentas. Observamos, assim, que tal modelo tende a favorecer a construção de alternativas voltadas à divulgação.

De acordo com Roque (2010, p. 61-62), ainda que neste modelo o objeto não tenha seus aspectos materiais supervalorizados, a valorização acaba acontecendo por outra via, esta mais inclusiva do que a do modelo anterior. Isto porque os diferentes visitantes são estimulados a fazer uso e reconhecer suas competências pessoais para interpretação, selecionado informações e meios de análise que melhor se adaptem ao seu modo de se relacionar com o mundo. Emerge, portanto, a convicção de que a melhor forma de se preservar um patrimônio é ressignificando-o a todo instante, por meio do constante estudo, exposição, debate, em seu permanente compartilhamento simbólico com a sociedade, e não encerrá-lo em vitrines e/ou em reservas técnicas. Desta maneira, o percurso no museu torna-se mais livre, configurando-se como um processo pessoal de busca por conhecimento e o objeto passa a ser inserido no percurso expositivo em função da relação semântica que é capaz de operar com os demais estímulos do conjunto (edifício, etiquetas, outros objetos, vídeos, textos etc.) em diálogo com o repertório de conhecimentos, associações, articulações, interesses e motivações de cada visitante. De acordo com Roque (2010, p.64), “o objeto é desvalorizado quanto aos seus atributos próprios; mesmo que seja detentor de um valor patrimonial ou documental excepcional, este é encoberto pela leitura do conjunto”, ou seja, sua dimensão social e cultural torna-se mais relevante do que suas propriedades físicas formais. Rompe-se, assim, com a ideia de que o museu deve atuar na perspectiva de criar exposições que estimulem uma atitude reverencial dos visitantes diante dos objetos expostos.

Assim sendo, Roque define tal modelo conforme as características a seguir:

A linguagem torna-se conotativa e emotiva. O discurso é construído no sentido de seduzir e persuadir o receptor, envolvendo-o afetivamente no conteúdo da

mensagem. Por sua vez, o emissor permite-se transmitir as marcas da sua atitude pessoal e criar um ambiente de apelos sensoriais, com o intuito de provocar o receptor através do seu universo pessoal de memórias e emoções.

O objeto não é, definitivamente, o elemento fulcral da mensagem, nem os elementos de informação adicional se limitam à comunicação textual. Neste tipo de discurso, a poética que visa esclarecer os objetos, a meta-obra criada pela exposição é o fator dominante da comunicação centrada no público-receptor. (ROQUE, 2010, p. 65)

Tal modelo *intermuseal* concentra-se, portanto, menos no objeto musealizado e na mensagem elaborada pela equipe de especialistas do museu e mais na possibilidade de construção do encontro, na mediação entre conjunto expositivo e experiência do visitante.

O último modelo descrito por Roque é o da *comunicação segmentada*, possível graças ao universo virtual aberto pelas novas tecnologias de informação e comunicação (TIC). Nele, o portal eletrônico é canal privilegiado, “para o qual o museu pode remeter um corpo alargado de dados em formato de textos, som e imagem” (ROQUE, 2010, p.66-65) já que, no plano físico, “o museu não suporta a apresentação intensiva de dados acerca de todos os objetos expostos”. Isto permite ampliar o volume e a qualidade de informações disponíveis sobre o acervo e os serviços prestados, favorecendo uma visita com mais estímulos à transformação do visitante e ao encontro com a “poesia das coisas”, na medida em que torna-se possível acessar o tipo de informação (são muitas) que lhe parece mais adequada/conveniente como chave a sua apreensão e à identificação dos sentidos compartilhados em circulação. Sobre tais aspectos deste modelo, a autora pondera que:

Por um lado, as potencialidades do hipertexto e da organização e seriação dos dados não só permitem dar uma nova dimensão ao discurso museológico, como dinamizam os papéis de emissor e receptor, no sentido em que permitem novas formas de codificação e descodificação da mensagem. Por outro lado, a variedade de abordagens ao museu e à atividade museológica e a pluralidade de dados relativos às peças permitem alargar o âmbito do público-alvo a uma escala planetária e virtual. (ROQUE, 2010, p. 66)

Paralelamente ao portal eletrônico, as redes sociais também são capazes de alterar as formas de comunicação entre museus e visitantes. Neste processo, as instituições se colocam como emissores-fontes, porém rapidamente novos personagens se assumem como receptores-emissores, agregando-se à dinâmica comunicacional, ressignificando-a sem que haja possibilidade de controle pelos museus. Segundo Roque (2010, p.67), os museus até podem “estar no início de redes sociais e manter-se no centro das informações e discussões que nelas circulam; mas a sua condição de emissor-fonte é rapidamente ultrapassada pela dinâmica de todo o processo, pela proliferação de emissores-receptores”. Isto explicaria, então, a ideia de

uma comunicação segmentada, em que o receptor pode ser ao mesmo tempo emissor e é capaz de acessar informações conforme o reconhecimento de suas necessidades/desejos/motivações, ampliando sua capacidade cognitiva no processo de construção do significado.

Embora Roque (2010) não faça menção em seu texto²⁶, a tecnologia de *código QR*, do inglês *quick response code*, identificada por uma espécie de código de barras submetido à leitura de *smartphones* e *tablets*, que tem sido recurso muito utilizado nos últimos anos por diversos museus, especialmente os internacionais, é mais uma ferramenta que potencializa o modelo de comunicação segmentada citado pela autora. Tal tecnologia permite que cada visitante explore a exposição de maneira muito pessoal, a partir de sua própria motivação de aprofundamento sobre um determinado tópico/estímulo observado em exposição, graças à capacidade hipertextual propiciada por tal tecnologia. Neste ponto, vale retomar a ideia de museu como espaço privilegiado para o aprendizado de livre escolha, tal como abordado por Falk, Dierking e Addams (2006).

É imperativo destacar, todavia, que o uso de tal recurso exige que os museus ampliem sua capacidade de pesquisa, na medida em que são abertas possibilidades para que o visitante siga em busca de infinitas informações, a depender de sua motivação e do estímulo do museu para que realize estas buscas. Empoderar o visitante para que ele próprio se sinta motivado a estabelecer um percurso física e cognitivamente marcado por suas decisões requer do museu aumento de sua capacidade de pesquisa e abertura para diferentes saberes que não apenas daquele corpo de especialistas que conforma sua equipe. Além disso, requer que se reconheça não mais como representante de um conhecimento inquestionável e/ou fixo, mas como plataforma para articulação de diferentes saberes e a construção colaborativa de conhecimentos.

Conforme já mencionado anteriormente, as redes sociais são capazes de alterar conteúdos e imprimir novos sentidos a esses, escapando ao controle dos museus. Páginas institucionais de museus em redes tais como *Facebook*, *Instagram*, *Twitter*, *Pinterest*, entre outros, têm servido cada vez mais como ferramentas de busca e manifestação de voz de usuários, de divulgação das instituições e, conseqüentemente, de interlocução entre museu, público frequentador e público virtual. Também em razão disso, Barbosa et al (2012, p. 2) salientam que se por um lado, estas ferramentas “vieram facilitar o trabalho, permitir fazer

²⁶ E aqui ressaltamos a data de publicação do texto de Roque, 2010, quando o recurso ainda não havia sido difundido massivamente.

mais e melhor, possibilitar maior visibilidade do museu para além do seu espaço físico, atingir um público mais amplo; por outro, aumentam os padrões de exigência”. Ainda de acordo com os autores (2012, p. 8), inseridos neste contexto tecnológico, os museus têm a chance de “extrapolar suas limitações físicas e permitir via Web a disposição de um ‘infinito’ arcabouço de saberes, guiados pela realidade virtual e pelo conjunto de ferramentas disponíveis”. Destacamos, assim, a pertinência deste modelo comunicacional como alternativa à formulação de exposições voltadas à divulgação.

Os quatro modelos de comunicação em museus discutidos por Roque (2010) demonstram a pluralidade de dinâmicas existentes nestes organismos vivos, instâncias construídas pelo Homem para a comunicação do/com o Homem. Contudo, é fundamental destacar que tais modelos de comunicação não se restringem aos museus, mas, pelo contrário, estão pautados em modelos teóricos conceituais que representam as maneiras como a comunicação social é pensada em suas mais diferentes expressões. A contribuição de Roque (2010) a esta pesquisa reside em sua compreensão de que o nível comunicacional dos museus varia conforme o elemento ou o conjunto de elementos (emissor, mensagem, receptor, meio, mediação) que estes decidem privilegiar no âmbito da dinâmica comunicacional. Além disso, procura aplicar, de maneira bastante ilustrativa, as mudanças empreendidas nas exposições, em função da emergência das distintas teorias comunicacionais.

Cury (2005a, 2005b) é outra autora que se propõe a pensar sobre o tema da comunicação em museus, abordando questões muito próximas as de Roque (2010), embora a partir de um olhar que privilegia as teorias comunicacionais de fundo. Aqui, nos pautamos em dois de seus textos, sua Tese de Doutorado (2005c) e um trabalho (2005a) publicado em suplemento dedicado ao tema museus e ciências.

A autora (2005a, p. 367-368) acredita que os museus formulam e comunicam sentidos a partir de seus acervos e estas duas operações são indissociáveis, ensejando o grande papel social dessas instituições, cabendo especialmente às exposições a função de mediar a relação entre o homem e a cultura material no cenário institucionalizado dos museus. Porém, a autora sublinha que tal relação não se estabeleceu de forma igual ao longo de toda a trajetória dos museus, o que corrobora as ideias de Roque apresentadas anteriormente.

Para Cury (2005a), é possível enumerar três diferentes momentos das exposições, os quais representam transformações em relação às posturas teóricas comunicacionais adotadas. Enfatiza, contudo, que, embora estas mudanças tenham sido originadas em períodos

diferentes, hoje seus efeitos comunicacionais coexistem no contexto museal. Interessante salientar que os momentos descritos por Cury (2005a) se assemelham aos apresentados por Roque (2010), ainda que os destaques recaiam sobre aspectos distintos, importando a Cury as teorias comunicacionais de base.

O primeiro momento citado por Cury (2005a, p. 368) representa as exposições concebidas por poucos que refletem o período de especialização do conhecimento, na busca pela ordem taxonômica. Tais exposições, hoje, são consideradas como herméticas, pois somente indivíduos com conhecimento especializado eram/são capazes de “alcançar o sentido de tal lógica classificatória”. De acordo com a autora, ao público de uma forma geral “restava um ‘comportamento passivo’ diante do exposto, visto que desconhecia os códigos científicos que regiam tal lógica”

Já o segundo momento mencionado por Cury (2005a, p. 368) data do período em que a ciência adquiria uma postura explicativa e os museus reconheciam seu caráter educativo. Deste modo, as exposições passavam a ser planejadas e produzidas para ensinar e esperava-se que o público aprendesse. É quando surgem as chamadas exposições interativas, comprometidas com a inteligibilidade e com a participação cognitiva do público.

O terceiro momento explorado por Cury (2005a, p. 368) originou as *exposições de última geração*, aquelas em que o público é entendido como participante criativo e os papéis de emissor e receptor se sobrepõem. Isto porque tanto museu quanto público são, ao mesmo tempo, produtores e consumidores de discursos na dinâmica comunicacional, isto é, o papel tradicionalmente ocupado pelo visitante como receptor é questionado, na medida em que este passa a ser entendido como produtor de novos discursos a partir da relação estabelecida entre a experiência no museu e seu cotidiano. Segundo Cury, as exposições de última geração, também chamadas de hipertextuais,

[...] têm a pretensão de dissolver os papéis de enunciador e enunciatário, pois em sua estrutura essas exposições vão além da participação ao introduzirem o elemento criação. (...) O público, de leitor, passa a escritor, autor. Isso não significa que as posições de enunciador e enunciatário se anulem, e sim que serão minimizadas as relações de poder de quem tem a iniciativa e de quem recebe a mensagem expositiva. (CURY, 2005a, p. 369)

Este terceiro momento abordado por Cury aponta aspectos, de certo modo, similares aqueles do modelo de comunicação segmentada exposto por Roque (2010), embora a autora brasileira não faça menção ao uso de tecnologias em exposição, enquanto a portuguesa nele

sustente seu argumento. O ponto de encontro entre os modelos das duas autoras consiste na ideia de rompimento da cadeia linear emissor-mensagem-receptor, abrindo margem para a compreensão do visitante como sujeito que interage com a exposição e é capaz de criar, produzir conhecimento e estabelecer conexões cognitivas e afetivas a partir dela, em benefício de seu próprio cotidiano, para além da mensagem elaborada por especialistas dos museus. O emissor-museu não deixa de existir, apenas não é mais entendido como o único formulador dos sentidos em jogo na dinâmica comunicacional. Para Cury (2005a, p. 369), essas exposições seguem uma lógica hipertextual, permitindo múltiplas conexões por parte do público: “ao fazer suas escolhas e traçar o seu percurso, ele escreve o seu próprio discurso, é autor e enunciador. O museu, então, é enunciatário”.

Os momentos das exposições descritos por Cury (2005a) em seu artigo, na realidade, fundamentam-se nos modelos condutivista e de interação, que a inspiram em pesquisa de tese defendida no mesmo ano do texto anteriormente referenciado. Conforme defende em sua pesquisa de doutoramento, um dos marcos de aproximação dos campos da Museologia e da Comunicação foi o trabalho desenvolvido por Duncan Cameron, na década de 1960, que procurou aplicar o modelo da Teoria Matemática da Comunicação ou Teoria da Informação, de Shannon e Weaver, aos museus: o emissor é representado pelo museu, que transmite uma mensagem por meio de *coisas reais*, objetos (que, nesta condição, são capazes de falar por si mesmos), para os receptores, representados pelos visitantes, os quais a assimilam. Neste modelo, fica “patente a linearidade do processo e sua característica mecânica, rígida e ao mesmo tempo simplista”. Além disso, observa-se a ênfase atribuída ao objeto/acervo como fonte da mensagem (CURY, 2005b, p. 61).

Ainda de acordo com a tese de Cury (2005b, p. 63), na década de 1970, Knez e Wright, adotam a proposta de Cameron, mas fazem pequenas alterações: o meio pelo qual a mensagem é transmitida, descrito como *coisas reais* por Cameron é substituído pela associação entre objetos, etiquetas, fotografias, entre outros elementos do vocabulário museológico e que formam aquilo que Davallon (2010) chama de ferramentas de mediação. Tal modelo de comunicação, denominado linear/condutivista, implica em diversos problemas, especialmente quando pensamos a comunicação social. McQuail (1975 apud CURY, 2005b, p. 67) sintetiza-os da seguinte maneira: o modelo propõe uma visão linear da comunicação; sugere que o ato comunicativo começa com o emissor; que a intenção do comunicador define a intenção do evento comunicativo; e presume que o receptor é cognitivamente passivo.

Referindo-se ao modelo de curadoria em museus inspirado neste modelo, Cury adverte que:

[...] No processo de comunicação estruturado no estímulo e na resposta, o público além de passivo é vazio e pode ser preenchido. O processo tem em conta a lógica da área de conhecimento a ser comunicada e não leva em consideração os diversos fatores individuais e sociais do público – seus antecedentes, seus pressupostos culturais, nível de conhecimento e expectativas quanto à visita. O papel do público é reativo como um reflexo incondicional ao estímulo incondicional. O conhecimento é apresentado de maneira transmissiva por meio de exposições e da ação educativa de forma que o visitante assimile naturalmente. O significado da mensagem é dado pelo emissor e fechado. O museu é um mundo à parte do mundo exterior e os objetivos da exposição e da ação educativa são mensuráveis. (CURY, 2005b, p. 67-68)

Durante a década de 1970, este modelo é questionado e, ao final deste período, a experiência do receptor/visitante passa a ser valorizada. O novo modelo que surge é chamado de condutivista-circular e “apesar da flexibilização, é fechado à dinâmica comunicacional porque não há nem atores plenos nem verdadeiros intercâmbios” (CURY, 2005b, p.73). O modelo, proposto por Roger Miles (1989), se inspira nos anteriores (de Cameron e Knez e Wright), mas agrega a interpretação do receptor/visitante como forma de participação (CURY, 2005b, p. 71). Segundo este modelo, o visitante é sujeito da interpretação e da construção dos significados, mas, ainda assim, permanece a supremacia do emissor/museu. De acordo com Cury,

No momento em que esse modelo se implantou, as ciências da comunicação e da educação nortearam os museus para que as suas ações fossem fortemente orientadas pelo público e que a aprendizagem fosse uma das principais finalidades do museu. Esse modelo deslocou as preocupações museológicas de uma teoria de ensino para uma teoria do aprendizado em museu: como as pessoas aprendem em museu. Essa mudança de enfoque motivou os museus a uma mudança interna quanto à tomada de decisão, agora privilegiando a equipe [...]. Integração de especialidades e de vozes que advogam a favor dos objetivos de uma exposição [...]. É feito contato com o público previamente, concomitantemente e posteriormente à execução da exposição, garantindo sua participação. (CURY, 2005b, p. 73)

A crítica que se faz a este modelo centra-se na ideia de que o museu ainda é o grande orientador do processo comunicacional, cabendo ao público a execução de uma operação cognitiva de interpretação, ou seja, sua participação ainda é reativa, embora seja vista de maneira distinta do modelo condutivista anterior:

O modelo linear-circular enfrentou o desafio da interpretação do público e tornou-se reflexo de um conhecimento maior da audiência dos museus e das formas de consumo dessas instituições. Esse modelo assumiu que a participação do público

corresponde a sua interpretação e à (re)significação do patrimônio cultural musealizado. Mas não percebeu que a participação do público poderia influenciar o museu. O museu ainda estava preso às possibilidades de impacto e influência sobre o público e não o inverso. [...] No modelo circular há duas vias paralelas. Na primeira, o museu transmite mensagens carregadas de intenção, causa impacto e modifica o comportamento. Na segunda, o público dá um retorno quanto ao seu comportamento perante a exposição. No entanto, há muitas pistas duplas que não se encontram e o pólo emissor canaliza os pressupostos do museu e os dados sobre o público. O pólo receptor reage.(CURY, 2005b, p. 76)

Posteriormente, na década de 1990, surge o modelo cultural, tal como denominado por Hooper-Greenhill, ou modelo da interação, nomenclatura adotada por Cury. Tal proposta rompe com a cadeia linear emissor-receptor e o sentido da comunicação passa a estar na dinâmica do encontro entre os valores, as disputas e as relações que se estabelecem entre museu e público. Segundo Cury

A interação cria um lugar de encontro dos horizontes da instituição museal e do público. O espaço de interação é dialógico porque é o espaço de construção de valores e o emissor e o receptor situam-se em relação a esses valores. O sentido do processo comunicacional desloca-se da mensagem para a interação, espaço de estruturação do significado, entendendo que o sentido maior do processo de comunicação está na dinâmica da interação a partir do encontro. Assim, a proposta do processo de comunicação museológica não está na mensagem, e sim na interação entre os significados atribuídos pelo museu e aqueles atribuídos pelo público, uma relação de participação recíproca. Certamente nesse espaço há conflitos, divergências e negociação em torno da (re)significação cultural. (CURY, 2005b, p. 78)

Para a autora (2005b, p. 79), este modelo situa-se “em relação à dinâmica de construção simbólica, o que não ocorre no modelo linear-circular, pois este ainda está preso às intenções do museu e às significações geradas por ele, e tampouco no linear, cujo significado era atributo do curador/pesquisador”. O modelo cultural ou de interação tem como diferencial o deslocamento de foco dos meios (museu, exposição, ações educativas, etc.) para as mediações, ou seja, importa a dinâmica de (re)significação da experiência vivida por meio da exposição no cotidiano do próprio visitante: “o museu formula e comunica sentidos por meio de discursos elaborados a partir de seu acervo. O público, sujeito criativo, redefine o discurso ao interpretar e (re)significar. O público, então, integra o novo discurso em seu cotidiano”. Isto porque “as significações são construídas no cotidiano das pessoas e é aí que as mensagens adquirem sentidos para públicos específicos”. (CURY, 2005b, p. 79)

Ainda de acordo com Cury (2005b, p. 80), tendo como foco a interação, este modelo rompe com o determinismo do emissor ou do receptor já que nenhum dos dois polos tem o

poder absoluto do processo, havendo troca e negociação: o significado da mensagem não é construído somente pelo emissor, nem somente pelo receptor. Nesta lógica, baseada nas ideias de Martín-Barbero, a autora utiliza uma de suas frases para ilustrar a premissa do modelo: “não há comunicação se cada um ler no jornal o que lhe der na cabeça”, ou seja, nem o escritor tem o significado absoluto da notícia pelo simples fato de tê-la escrito, nem tampouco os leitores, ao interpretarem-na, são capazes de interpor um significado fixo absoluto; seu significado é construído a partir do encontro entre um e outro. Esta ideia nos inspira pensar na comunicação como algo que é construído a partir do que há de comum entre um e outro sujeito da dinâmica comunicacional, ou seja, é uma *terceira coisa*. Neste ensejo, é interessante citarmos Souza (2013), que nos explica que a partir da mediação cria-se um novo espaço:

A mediação cultural [...] cria um espaço de mestiçagem, uma vez que produz interfaces, isto é, faces que se conectam a partir de uma face comum. A mediação, o terceiro que está no meio, não apenas transmite ou faz interagir dois: ele é um espaço de transformação dos dois em mais que dois. O meio, como mediação, não liga apenas os pólos, liga também, através dele, os dois pólos à sociedade, bem como à natureza. A comunicação assim entendida é vida que dá vida ao acervo, apresentando-o não apenas como fonte de informação, mas também como fonte de vida, de inquietações, de ideias, de experimentações, de surpresas, de aprendizagens não escolares [...] (SOUZA, 2013, p. 20 -21)

Ainda estabelecendo comparações sobre os modelos, Cury (2005b, p. 83) nos diz que o condutivista (tanto linear, quanto circular) visa construir uma experiência de visita ao museu cujo objetivo seja a obtenção de conhecimento e o essencial de uma exposição ou ação educativa seja um determinado conteúdo. Assim, “[...]a mensagem expositiva é objetiva e a ação educativa é uma representação clara e convincente. As formas de aprendizagem estão restritas à visão e ao pensamento e estão apoiadas na autoridade dos especialistas do museu.” Já no modelo cultural ou de interação, o objetivo da visita não se restringe à apreensão de conteúdos, mas à própria experiência da visita como estímulo para criação e mudanças dos visitantes em relação aos modos de percepção e atuação em seu cotidiano:

No modelo emergente o objetivo de uma visita pode ser múltiplo e vinculado à experiência que se propõe. O essencial de uma ação museológica é o diálogo que se produz entre a experiência da visita ao museu e o cotidiano das pessoas. O museu é um ‘desprestigitador’ ao mostrar as condições nas quais o significado é produzido, estimula a produção de outros significados e valoriza a subjetividade e as relações intersubjetivas que se dão em seu espaço. A experiência de aprendizagem está relacionada à participação ativa do público ao alcançar suas expectativas ritualísticas durante a visita; ele é agente de sua própria experiência e participa sensorial

emocional e fisicamente, pois utiliza o seu corpo como elemento para a apropriação do museu. (CURY, 2005b, p. 84)

As descrições de Cury (2005b) nos permitem entender a aplicação das teorias da comunicação no universo dos museus, fazendo ver como os processos de concepção, montagem e avaliação de exposições são balizados – consciente ou inconscientemente – conforme adoção de um ou outro modelo pelo museu e como isto também influencia na qualidade e quantidade de informações difundidas. Entende-se, ainda, que a opção por aderir a um ou outro está diretamente relacionada à função social desempenhada pelo museu, em determinado contexto histórico-sócio-cultural.

As contribuições de Davallon (2010), Roque (2010) e Cury (2005a, 2005b) nos colocam diante do desafio de entender o museu como meio de comunicação: é preciso ir além do meio e se propor a pensar sobre sua capacidade de encorajar/motivar mudanças nos visitantes que irão influenciar direta ou indiretamente em seus cotidianos. E aqui, destacamos que, para Scheiner (2003), a exposição somente se efetiva como tal quando é capaz de promover mudanças no indivíduo, sejam elas cognitivas e/ou afetivas. Tais ponderações convergem para as definições de informação que serão exploradas no próximo capítulo, possibilitando-nos compreender o papel da informação nesse processo de transformação dos sujeitos. Neste sentido, vale dizer que os modelos comunicacionais expostos neste item fazem correspondência com os paradigmas da Ciência da Informação, tal como definidos por Capurro (2003), os quais serão apresentados no capítulo 5.

As perspectivas apresentadas neste tópico, pautadas nas contribuições de Davallon (2010), Roque (2010) e Cury (2005a, 2005b), abrem caminho para que possamos abordar questões que emergem a partir da discussão em torno da dimensão comunicacional dos museus de arte. No próximo item, concentrar-nos-emos nos desafios e enfrentamentos da musealização e da comunicação nesses museus. Já as questões informacionais implicadas neste processo serão abordadas no capítulo 5.

4.3- DESAFIOS E ENFRENTAMENTOS DA MUSEALIZAÇÃO E DA COMUNICAÇÃO EM MUSEUS DE ARTE

Nesta seção, enfocaremos os museus de arte à luz das questões que convergem para a definição de musealização e da premissa de que constituem-se como instâncias voltadas à

proposição de dinâmica comunicacional que busca construir o encontro entre os visitantes e a “poesia das coisas”. Para que possamos conduzir a discussão em torno desta abordagem, construiremos nosso arcabouço teórico a partir do conceito de musealização, tal como explorado no primeiro item deste capítulo, e do debate sobre a dimensão comunicacional dos museus, conforme trazido à tona no segundo item.

Em texto acerca da necessidade de mudança de valores dos museus de arte a partir da reflexão sobre comunicação e aprendizado, Hooper-Greenhill (2000, p. 10) adverte que muitos dos profissionais que trabalham nesses espaços aderem e consagram (consciente ou inconscientemente) a manutenção de um mito: o arquétipo de museu que se espera que seja autoritário, informativo e auto-centrado. Ocorre que, segundo a autora, nos dias atuais, este modelo de museu e esta aspiração/expectativa de muitos de seus profissionais tornaram-se problemáticas e anacrônicas, não espelhando as transformações que ocasionaram mudanças no papel social dessas instituições. Para Hooper-Greenhill

Esta orientação é aquela que olha mais para trás em vez de avançar, e mais para dentro ao invés de para fora. Baseia-se em atitudes, valores e percepções que se desenvolveram de maneira isolada em relação a outras instituições sociais e culturais, e a partir de um pressuposto de que as definições de civilização, cultura e comunicação que consagram são absolutas, e conferem uma função social aceita aos museus de arte. (HOOPER-GREENHILL, 2000, p. 10)

A crítica feita pela autora a esta orientação, que opta pela manutenção e consagração de um tipo específico de museu, originado no Iluminismo, centra-se na ideia de que o mundo hoje é diferente daquele do século XVIII e que tal modelo de museu não expressa os valores e as identidades da contemporaneidade, construídos sobre as bases das transformações que ocorreram ao longo deste período. Hooper-Greenhill (2000) acredita que como a forma de entender o mundo e se relacionar com ele mudou, é preciso que a maneira de entender e gerir o museu mude também, já que este incorporou novos papéis sociais conforme as sociedades que o criaram, reinventaram e ressignificaram. Novas relações com o mundo exigem que os museus se abram às novas formas de entender e explorar estas relações, sendo necessário avançar em relação ao modelo iluminista.

Segundo a autora, o modelo de museu (iluminista) que se sustenta sobre pressupostos autoritários, informativos e auto-centrados foi construído sobre as premissas do modelo transmissivo de comunicação (análogo aos modelos incomunicante e intramuseal de Roque e condutisvista, de Cury). Neste arquétipo de museu, segundo Hooper-Greenhill (2000, p. 13),

havia uma polarização bastante evidente: o espaço/função do especialista e o espaço/função do público. O primeiro era o responsável por produzir conhecimento e difundi-lo, caracterizando-se como a mensagem do museu, enquanto que ao segundo, compreendido de maneira genérica e homogênea - a ideia de *público geral* - caberia aceitar e absorver o conhecimento trazido à luz por especialistas por meio da seleção de objetos preservados e expostos segundo seus critérios (fonte e canal). Tais instituições eram criadas presumidamente como “[...] apartadas do cotidiano mundano, defensoras dos valores mais puros e elevados” (HOOPER-GREENHILL, 2000, p. 13-14). Não eram, deste modo, instituições que privilegiavam atitudes interrogativas e a mediação com o cotidiano dos diferentes segmentos de público visitante. Esta não era sequer uma questão para o museu iluminista na medida em que a compreensão sobre seu papel na sociedade era bastante diferente daquela com que se trabalha (ou caberia se trabalhar) nos dias atuais.

Na lógica do modelo iluminista de museu, que hoje ainda é presente no universo da diversidade museal vigente, o processo de musealização é orientado pelo conhecimento e pelos valores dos especialistas de disciplinas que se relacionam com o tema do museu e tem fim em si mesmo (o museu é auto-centrado). Isto significa dizer que grande parte de suas ações (coleta, conservação, documentação, etc) são operacionalizadas com fim nelas próprias, sem que muitas vezes haja preocupação com o lugar que ocupam na integralidade do processo e, especialmente – o que é mais grave - com o uso social que ensejarão. Com frequência, é possível notar também setores/profissionais de museus que trabalham de maneira desarticulada, isolada em relação aos saberes dos demais setores/profissionais da instituição, bem como de forma alienada/ desinteressada/ descomprometida no que diz respeito às motivações/ expectativas/ características/ capital cultural dos diferentes segmentos de público visitante do museu, apostando na produção de discurso linear e unilateral. Isto demonstra, na prática, a dificuldade de se trabalhar a partir da perspectiva de museu como organismo dinâmico, integrado ao mundo e ao processo de disputas sociais em torno da cultura e das identidades, e entender o processo de musealização como ciclo interdisciplinar sinérgico, que integra e vincula diversas ações e tem como finalidade o uso social do patrimônio musealizado, e, logo, supostamente compartilhado, conforme defendem autores que exploram o conceito.

Ponderar sobre isso nos leva a questionar em que medida os conhecimentos produzidos e articulados ao longo do processo de musealização dos museus contemporâneos

seriam orientados a privilegiar a mediação com os valores e referenciais dos diferentes visitantes ou a inculcar no público a ideia de museu como organismo devotado àquilo que é arbitrariamente pré-estabelecido, inquestionável, indiscutível, permanente, trate-se da ciência, da arte, da história ou de outras formas de conhecer e interpretar o mundo, tal como o modelo iluminista. A operação característica e distintiva dos museus, a musealização, seria, hoje, majoritariamente orientada/conduzida de forma a explorar o potencial do museu como laboratório experimental voltado a processos de ressignificação crítica acerca da “poesia das coisas”, como aponta o debate entre os teóricos da Museologia, ou, ao contrário, de modo a inculcar e ratificar sua associação com a lógica subjacente à representação de templo e aquilo que é arbitrariamente consagrado como cultura, história, ciência, arte etc. por um dado grupo que detém os meios de tornar sua narrativa a voz dessas instituições e é capaz de determinar um único tipo de saber como legítimo?

Conceber a musealização como processo que aproxima o museu à ideia de laboratório exige pensar nas informações decorrentes de suas operações como insumos que visam produzir mudanças, subsídios à dinâmica comunicacional, ferramentas para a mediação e não apenas conteúdos a serem homogeneamente assimilados e estocados pelos visitantes, de maneira mecânica e associal. O horizonte descortinado por esta premissa indica a necessidade de superação do imaginário que associa e da prática que vincula as representações de museu e templo e, conseqüentemente, da ideia de que cabe ao especialista formular uma mensagem fechada e cabe ao público pronta e homogeneamente assimilá-la.

No bojo deste debate, nos interessa refletir sobre o museu como agente propulsor do processo de familiarização e interrogação com o/acerca do campo da arte, compreendendo-o como plataforma privilegiada para a formação e o exercício da sensibilidade e da apreciação crítica, estimulando modos de apreensão contextuais e reflexivos capazes de promover mudanças no cotidiano dos visitantes. Neste sentido, vale destacar que subjacente às ideias defendidas está o entendimento de que o papel desempenhado pelo museu se distingue do de outras instâncias que também expõem manifestações artísticas e/ou são intimamente ligadas ao campo da arte. Logo, considerando os diferentes papéis sociais das instâncias relacionadas ao campo da arte, concluímos que uma exposição em museu de arte deve ter predicados diferentes daqueles de uma mostra instalada numa galeria, Bienal ou salão de arte. Isto porque, conforme já abordado no capítulo anterior, o museu é espaço de dimensão educativa que se constitui por meio de funções específicas.

Tomar os museus de arte como objeto de análise requer reconhecer que hoje estes se apresentam sob os mais diferentes formatos e propostas, exprimindo aspectos da cultura local e global, prestando-se não apenas à preservação e difusão da memória relacionada ao campo da arte, mas também ao desenvolvimento de competências por meio do contato com a arte. Muitos são os papéis e os usos sociais que os museus podem desempenhar e ensinar, a partir e para além da arte. Na contemporaneidade, os museus de arte são desafiados a exprimir a complexidade das questões e relações que envolvem o Homem, por meio da fruição estética, seja envolvendo objetos criados para ser objetos de arte ou objetos criados para outros fins que são apropriados pelo modo de olhar artístico e ressignificados artisticamente. Assim sendo, é preciso que tal potencial de debate sobre linguagem artística e as articulações que vão além da arte seja considerado durante o processo de musealização, desde a ação de coleta, até a documentação, exposição e proposta educativa, o que nos remete à ideia de Mairesse (D.E.M, 2011, p. 259) de musealização ativa, conforme descrita anteriormente.

Ao refletir sobre os novos museus de arte, suas exposições e a recepção estética, Gonçalves (2004, p. 66) cita que foi a partir dos anos 1970 que os governos de diferentes partes do Globo passaram a investir na construção ou requalificação desses espaços, imprimindo a estas instituições a condição de monumentos, “[...] ícones da modernização da sociedade, emblemas da identidade cultural urbana, lugar obrigatório para a frequência turística e de lazer e diversão para o cidadão”. Ponto de referência central para a cultura, os museus tornaram-se instâncias estratégicas para a manifestação, o encontro e as disputas de diferentes grupos sociais que desejam algo mais que vivenciar uma experiência reverencial nesses espaços. Hoje, já é possível esperar de uma visita ao museu de arte a oportunidade de vivenciar experiências de estudo, lazer, entretenimento, turismo, educação, debate, trocas culturais, socialização etc.

Isto posto, evidencia-se a necessidade de se refletir sobre os museus como instâncias que, ao desenvolverem seu trabalho sobre as coisas e sua capacidade narrativa, abrem possibilidades múltiplas, fomentando experiências que não se estabelecem somente sobre a materialidade, o aspecto visual das coisas ou a apreensão de um conhecimento especializado, mas sobre a motivação e a habilidade dos sujeitos de promoverem ressignificações a partir de um patrimônio de alguma maneira compartilhado social e culturalmente de acordo com critérios específicos e, por isto mesmo, passíveis de serem explicitados, discutidos e questionados. Assim, acreditamos que a experiência do público num museu de arte não deva

ser restringida somente à apreensão e interpretação individual e introspectiva de informações especializadas de/sobre arte pelo visitante. Mais além, deve se concentrar, sobretudo, no estabelecimento de uma vivência em que o público sinta-se instigado a articular as informações da visita com aquilo que há de comum, compartilhado social e culturalmente, por isso comunicacional, com a motivação que o levou ao museu, aquele conhecimento que já dispunha anteriormente e aquelas conexões que estão na ordem do porvir, sejam decorrentes da experiência no museu ou de fora dele.

Nesta perspectiva, Gonçalves (2004, p. 75) é enfática ao analisar que o trabalho a ser desenvolvido nos museus de arte não pode ser restrito somente aos conteúdos próprios, intrínsecos às obras de arte, como se estas manifestações do homem fossem apartadas do mundo e das relações que a geraram. É preciso ir além, trabalhar sobre os valores extrínsecos que deram origem a esses conteúdos, aos parâmetros curatoriais, à historiografia da arte, “[...] explicitar a realidade de que procedem” (GONÇALVES, 2004, p. 75). Isto porque, conforme a autora destaca, as representações projetadas por uma exposição são resultado da forma de pensar, sentir e agir de um determinado momento histórico, numa determinada sociedade ou grupo de onde emergem os referenciais que dão origem à proposta expositiva e aos parâmetros de valorização e interpretação em jogo (GONÇALVES, 2004, p. 76)

A partir dessas ideias, Gonçalves afirma ser preciso que o museu se torne não somente lugar do consumo da arte, mas também espaço de interrogação crítica acerca da realidade:

O museu, enquanto instituição, pode tornar-se, portanto, não só lugar do consumo da arte mas também um espaço ideal para a criação de condições de conhecimento e entendimento crítico da cultura da arte, discutindo por que e para que ela se formula e como, a um só tempo, ela se mantém e se transforma. Cabe ao museu criar condições para que o público visitante das suas mostras perceba como se expressam nas obras os paradigmas de cada momento histórico ou artístico. (GONÇALVES, 2004, p. 75)

O trecho em destaque da autora vai ao encontro da perspectiva defendida pela presente pesquisa: museus podem ser espaços privilegiados para o entendimento crítico, a familiarização, a reflexão, o questionamento, o debate em torno daquilo que a autora chama de *cultura da arte*. Para isso, é preciso que tal disposição oriente a musealização, a fim de que os aspectos valorizados ao longo deste processo não sejam somente da ordem intrínseca e/ou material do objeto musealizado, mas também haja pesquisa e discussão a respeito das questões sociais, culturais e simbólicas imbricadas nos processos de seleção, estudo,

articulação, apropriação etc. que acontecem no museu e fora dele, como pela academia, a crítica, a propaganda, a moda, os movimentos sociais, o mercado de arte etc.

Ao defender que o museu seja espaço não apenas para o contato com a obra de arte em si mesma, mas também para a compreensão crítica acerca da cultura da arte e seu sistema de valores, que atesta a categoria distintiva de bem artístico musealizado – afinal, nem todas as obras de arte e/ou manifestações artísticas são musealizadas, o que confere àquelas que passaram por este processo status diferenciado -, Gonçalves (2004) abre caminho pra situarmos as exposições em museus de arte sob a lógica de narrativas construídas a partir de um conjunto de valores e saberes conjugados que não se restringem apenas aqueles investigativos sobre as linguagens artísticas.

Tal entendimento enseja estabelecermos conexão com as ponderações de Marandino (2005), a respeito das diferenciações entre produção de *discurso científico* e produção de *discurso museológico acerca da ciência*, conforme exposto no capítulo anterior. Assim como acontece nos museus de ciência, nos museus de arte, as exposições se configuram como um discurso museológico acerca da arte, o qual articula informações, leituras de artistas, paradigmas e postulados teóricos e críticos etc., que refletem escolhas, valores e ideologias dos formuladores da narrativa. O que ocorre, contudo, é que muitas vezes, conforme critica Martinez (2007), as exposições são encaradas por seus criadores como se não deversem apresentar indícios de que são narrativas ou proposições, como se não partissem do olhar de alguém (seja individual ou coletivo), mas, ao contrário, fossem produzidas por uma autoridade supra-objetiva. Tal atitude frente às exposições tende a reforçar a associação entre museus e templos, na medida em que despolitiza a ação narrativa como proposição de leitura que parte de referenciais situados e datados.

Para evitar esta postura ideológica de convencimento de uma autoridade supra-objetiva estruturante do discurso museológico sobre a arte, Gonçalves (2004) acredita ser importante que, ao realizar exposições, o museu não crie a ilusão de exprimir apenas conteúdos próprios, intrínsecos às obras de arte - pretensiosamente fechados, acrescentamos nós - como se aquilo que promovesse a sua valorização diante de outras obras fosse única e exclusivamente de sua ordem intrínseca, sendo necessário deixar claro para o público as relações que a ela precedem ou dela implicam:

[...] as exposições partem de princípios postos em relevo pela curadoria, os quais se inserem em uma conjuntura de teorias que permeiam a leitura historiográfica da arte.

Isso quer dizer que de uma exposição podem ser inferidos paradigmas de valores para os comportamentos relativos ao fato artístico. No caso dos museus de arte, cabe-lhes, ter uma postura crítica em relação à problemática da identidade de valores em circulação no campo da arte e da sua história. (GONÇALVES, 2004, p.75)

A necessidade dos museus de revelar as relações que precedem e implicam a arte em sua condição de materialização da linguagem artística e bem musealizado precisa, contudo, ser pautada numa responsabilidade ética e na atenção ao papel social cumprido pela instituição, no contexto em que se insere:

O museu de arte, como todo museu, tem a tarefa de possibilitar ao visitante um espaço para interrogar e se interrogar. E, embora sendo a dimensão crítica um pressuposto de sua prática, é fundamental considerar que, pela sua natureza institucional, o museu sempre intervirá no sentido da afirmação ou transformação de valores identitários. Evidencia-se, portanto, sua responsabilidade deontológica na promoção da cultura. (GONÇALVES, 2004, p. 75)

Também Canclini (2003, p. 151), ao refletir sobre a democratização da cultura, pondera sobre o estudo da arte, que, embora não se restrinja aos museus, certamente os envolve. Segundo o autor, na contemporaneidade, analisar a arte já não deve ser mais apenas analisar as obras de arte em si, mas, especialmente, analisar “[...] as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido”. Conforme exposto pelo autor, as obras são portadoras de significações intrínsecas (impressas por seus autores), mas, também, extrínsecas, aquelas que são arrançadas pelos estudos de diferentes épocas e ideologias de críticos e de historiadores da arte, por outros artistas, pela mídia, pelo público, entre outros sujeitos sociais, e tudo isso conforma suas significações. Assim, é preciso considerar a *manifestação artística-coisa* em sua relação com os olhares que se lançam sobre ela e a tornam *manifestação artística-dispositivo* voltada à comunicação de valores compartilhados social e culturalmente. Nesta perspectiva, o papel que se confere ao museu é de construir as condições necessárias para motivar diferentes segmentos de público a interrogar criticamente a coisa para a partir disso fazer desvelar a “poesia da coisa”.

No entanto, se nos debruçarmos sobre o debate em torno das exposições que hoje acontecem nos museus de arte, chegaremos à conclusão de que os pontos trazidos à tona, pautados nos argumentos de Gonçalves (2004) e Canclini (2003), não são exatamente questões pacíficas e/ou amplamente aceitas/adotadas no campo da arte e dos museus, o que pode indicar a pertinência das críticas feitas por Hooper-Greenhill (2000). A explicitação do

conjunto de elementos, relações e critérios que tornam possível a produção de obras e sua valorização à categoria de bem musealizado, para além de seus aspectos materiais e formais intrínsecos, e até mesmo o estabelecimento de uma atitude crítica diante da obra de arte como materialização de uma teia de relações empreendidas pelo artista e o campo da arte, nem sempre é entendida como necessária ou desejável à dinâmica comunicacional a ser proposta entre museu e público. Ao contrário, o que se observa com frequência é a realização de exposições em museus em que a dimensão sociocultural da arte é esmaecida em detrimento da supervalorização de elementos formais que exigem razoável ou pleno domínio de códigos que nem sempre são compartilhados pela maior parte do público: nelas, pouco há de informações a respeito da obra e do contexto e argumento que a elevaram à categoria de bem musealizado, com a justificativa de que tais elementos poderiam dirigir a interpretação do visitante, deslocando o foco de atenção do objeto para o contexto, conferindo à obra mera função acessória, portanto desvalorizando-a como linguagem artística.

Diante disto, faz-se oportuno trazer ao debate as questões que envolvem os principais modelos de exposição em museus de arte adotados nos dias atuais, na tentativa de buscar identificar por meio de seus principais objetivos e estratégias adotadas os modelos comunicacionais subjacentes às suas proposições.

Entendendo que a exposição é um discurso social apoiado em um conhecimento instituído, dirigido a um público mais ou menos especializado, Gonçalves (2004, p. 57), defende que essa se constitui como mídia fundamental para a comunicação da arte e deve partir do princípio de que atua como ponto de encontro entre um promotor – museu, curador, artista etc. – e um público, logo integra uma ordem sociocultural em que existem valores compartilhados. Em vista disso, a autora (2004, p. 116) afirma ser possível identificar dois grandes modelos representativos de exposições em museus de arte durante o século XX, os quais podemos estender aos primeiros anos do século XXI.

Tais modelos indicam a proximidade com propostas comunicacionais distintas: um supervaloriza a qualidade formal das obras expostas, enquanto o outro supervaloriza a recepção dos visitantes. O primeiro modelo, cuja mais conhecida expressão remonta ao segundo quartel do século XX, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA-NY), é chamado pela autora de *cenografia de paredes brancas*, mas pode ser encontrado na literatura também como *expografia moderna tradicional* (POLO, 2006) e/ou, em sua forma mais amplamente conhecida, pela expressão *cubo branco* (O'DOHERTY, 2002). Já o segundo

modelo, difundido a partir do último quartel do século XX, Gonçalves (2004) chama de *cenografia dramatizada* e reúne uma série de subcategorias, as quais não pretendemos nos ater, entendendo que o mais relevante no âmbito desta pesquisa é o modelo comunicacional e informacional de fundo e não propriamente a forma que toma.

Antes de prosseguirmos com a conceituação de tais modelos, chamamos atenção para o uso que a autora faz da expressão *cenografia*, adotada para se referir ao:

[...] modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa apresentação ‘narrativa’, uma ambientação construída para a ação, a apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante. (GONÇALVES, 2004, p. 37)

A respeito da delimitação conceitual de tal expressão, Gonçalves entende o entorno arquitetônico como parte da cenografia da exposição e considera que a disposição das obras no espaço, o uso de luzes (artificiais ou a criação de efeitos a partir da iluminação natural), o emprego de cores nos painéis, a criação de um ambiente especial para a fruição e, mais recentemente, a incorporação de novas tecnologias são elementos que “funcionam como recursos de qualidade semântica, os quais conduzem estrategicamente à mensagem estética projetada pela mostra” (GONÇALVES, 2004, p. 35). Atenta à recepção da arte, Gonçalves (2004, p.36-37) acredita que estes recursos cenográficos são capazes de criar estratégias que funcionam como chaves para a produção de sentidos por parte dos visitantes, promovendo condições intertextuais para proporcionar a comunicação da arte de maneira a condicionar o efeito estético. Assim, a autora acredita que é por meio da cenografia que

[...] se cumpre a função primordial da exposição, que é a de aproximar o objeto mostrado e o visitante. A estrutura de apresentação da mostra torna-se o canal para a realização do encontro vivo com a obra de arte, para a vivência estética, para o diálogo com a arte, sendo, portanto, condição decisiva do seu processo comunicativo. (GONÇALVES, 2004, p. 35)

Diante da delimitação conceitual que Gonçalves aplica à expressão *cenografia*, é premente destacarmos a proximidade com o conceito de *expografia* ou *museografia de exposições* mais frequentemente adotados no âmbito da Museologia, os quais preferimos utilizar nesta pesquisa. De acordo com a autora (GONÇALVES, 2004, p. 37), a exposição é o lugar onde o visitante experimenta concretamente a arte, estabelecendo-se como cenário onde a relação entre arte e visitante acontece. Por esta razão, como modo de enfatizar a ideia de

cenário, dinâmico e adaptável, a autora opta por empregar a expressão *cenografia*, ainda que reconheça em nota de rodapé que o sentido do termo é utilizado para designar *desenho museográfico* (GONÇALVES, 2004, p. 41), o que somente ratifica a proximidade do termo com os conceitos de *expografia* e *museografia de exposições*²⁷.

Superadas as questões terminológicas e retomando-se a definição da autora para *cenografia*, observamos que seus argumentos convergem para ideia de que, antes mesmo do visitante ter exclusivamente contato visual com as obras de arte em exposição, sua primeira relação é estabelecida com o espaço e os efeitos de sentidos que este é capaz de provocar. Neste ensejo, retomamos as ponderações de Davallon (2010, p. 25) que postulam que o universo proposto pela exposição é sempre mediado pela relação perceptual e corporal do visitante com os objetos e com o espaço que organiza e disponibiliza seu acesso. Portanto, a construção do espaço simbólico da exposição é fundamental como estratégia comunicacional de compartilhamento de sentidos, influenciando a sensibilidade dos sujeitos.

Infere-se, desta maneira, que as operações sobre o espaço são chave para a consecução do trabalho de musealização, especialmente em sua etapa comunicacional, já que o espaço artificialmente criado para promover o acesso à “poesia das coisas” atua como elemento de mediação entre visitante, acervo e proposta expositiva. Isto posto, cumpre retomar os modelos expográficos de arte mais representativos, conforme identifica Gonçalves, entendendo-os como modos de construção do dispositivo artificialmente criado para atuar na comunicação dos sentidos da arte.

A *cenografia de paredes brancas*, mais frequentemente conhecida como *cubo branco*, teve origem nos estudos empreendidos na Alemanha pela Escola Bauhaus e é associada à maneira modernista de conceber o espaço de exposição (POLO, 2006). Com sua mais expressiva experiência em museus de arte instalada no MoMA, em 1929, um de seus principais princípios plásticos é a anulação do fundo para destaque do objeto exposto, influência dos primeiros estudos da Gestalt que postulavam que a relação de contraste entre figura e fundo seria capaz de influenciar diretamente a percepção do observador (POLO, 2006).

O *cubo branco* surgiu como tentativa moderna de contraposição ao modelo de exposição que preponderou até início do século XX, o qual preenchia quase todos os espaços

²⁷ A museografia engloba diferentes práticas empreendidas pelos museus, entre elas a exposição, daí a expressão museografia de exposições. Já a expografia refere-se à exposição, mas não é exclusivamente relacionada aos museus.

das galerias com obras expostas nas paredes de cima a baixo, desfavorecendo a apreciação individualizada e livre de interferências visuais adjacentes. Tal modo de disposição espacial do acervo era herdeiro dos *gabinetes de curiosidades* e podemos dizer que aproximava-se daquilo que Roque (2010) denomina de modelo incomunicante.

De acordo com Costa, o modelo anterior ao *cubo branco* se apresentava conforme o seguinte:

[...] a galeria como a célula mínima da exposição, as paredes deveriam estar recobertas por quadros, as margens e o rodapé das paredes eram utilizados como espaço de exposição, as pinturas de maior tamanho eram colocadas no topo junto ao teto, devido a facilidade de visualização, os quadros mais importantes eram centralizados na altura do olho e os quadros menores colocados junto ao rodapé para facilitar a proximidade do olhar. Cada obra era encarada como uma entidade independente, a moldura dividiria e diferenciaria um trabalho do outro, a distribuição espacial, geralmente, levava em consideração o estilo ou período histórico. (COSTA, 2012, p. 70)

Segundo Alves (2010, p. 4), a instauração do *cubo branco* representou um momento em que as exposições passaram a buscar construir um diálogo entre as obras e a sua disposição no espaço, com o objetivo de destaca-las sobre o fundo neutro das paredes a fim de favorecer a percepção dos elementos formais que as compunham. Assim, de acordo com a autora, as paredes e os painéis eram projetados de forma a tornar-se praticamente elementos componentes das obras, já que estas não eram mais expostas tão aproximadas, favorecendo-se desta maneira que o branco do fundo – dos painéis e suportes – conferisse-lhes maior destaque, ampliando as condições de percepção do observador e, logo, da apreensão da mensagem criada pelo museu. Tal modelo de espaço expositivo conformava-se a partir das mudanças originadas com o advento da arte moderna, a qual enfatizava os aspectos formais da linguagem artística.

Já Brian O'Doherty (2002, p. 4), autor do célebre livro *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*, caracteriza a lógica do *cubo branco* como tentativa de construção de espaço expositivo em que a arte seja capaz de assumir “vida própria”, sendo supervalorizada sua autonomia como linguagem. Infere-se daí a lógica de que a obra de arte teria certa autonomia para falar ao público, independentemente do contexto de recepção. Em vista disso, as obras deveriam ser os únicos elementos a sobressair no recinto:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-

se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, ‘para assumir vida própria’. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas como uma charada artística. (O’DOHERTY, 2002, p. 4)

Ainda de acordo com Brian O’Doherty (2002, p. 4), o *cubo branco* é construído a partir de preceitos rigorosos e o espaço criado para exposição – “sem sombras, branco, limpo, artificial” - é consagrado à tecnologia da estética, onde o tempo parece não existir. Não à toa, a iluminação é artificial e difusa, ficando impossível distinguir dia ou noite já que as janelas, preferencialmente, devem ser cobertas por painéis. Em vista de tais características e, especialmente, da questão luminotécnica, Costa (2012, p. 72) faz associação entre museus que adotam este modelo expográfico e *shoppings centers*: passíveis de serem instalados em qualquer lugar a partir de uma lógica pré-fabricada, ambos configurar-se-iam como *não-lugares*, tendo a iluminação artificial como recurso fundamental para criar a ilusão de dia contínuo e eterno, como templos dedicados ao consumo da arte e ao consumo de bens materiais.

O’Doherty (2002, p. 3) ainda descreve o *cubo branco* como galeria cujos preceitos pretendiam torna-lo modelo ideal para exposições de obras de arte, uma câmara de estética única e universal, como um templo dedicado à autonomia da arte suscetível de instalação em diferentes lugares:

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesmo. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Uma pouco de santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única. Dentro dessa câmara, os campos de força da percepção são tão fortes que, ao deixa-la, a arte pode mergulhar na secularidade. Por outro lado, as coisas transformam-se em arte num recinto onde as ideias predominantes sobre arte concentram-se nelas. Na verdade, o objeto frequentemente se torna o meio pelo qual essas ideias se manifestam e são lançadas em debate. (O’DOHERTY, 2002, p.3)

O *cubo branco* atua, portanto, de modo a isolar a obra de arte de toda e qualquer “interferência” do exterior, do mundo cotidiano e de suas relações, devendo se configurar como espaço de contemplação e reverência da arte a partir do contato quase exclusivo entre observador e obra. Percebe-se, desta maneira, que o modelo comunicacional adotado pela

lógica do *cubo branco* ratifica a associação entre museu e espaço de reverência introspectiva, templo, configurando proposição de apreciação estética auto-centrada, descontextualizada do cotidiano de diferentes segmentos de público e das operações capazes de conceber e promover o discurso expositivo. Neste sentido, vale retomar a crítica de Martinez (2007) a respeito de exposições que pretendem se mostrar como concebidas por autoridades supra-objetivas.

De uma perspectiva que parte da análise da comunicação em museus de arte, Roque (2012, p. 80-81) comenta o *cubo branco* a partir das soluções dadas às ferramentas de mediação que, de uma forma geral, integram projetos expográficos: textos, legendas, elementos da arquitetura do edifício e equipamentos infraestruturais, iluminação, suportes, disposição espacial do acervo etc. De acordo com a autora, para atingir os objetivos propostos pela expografia moderna, tal conjunto de elementos deve ser projetado de maneira a evitar estímulos visuais e informacionais que possam ser capazes de distrair os visitantes da contemplação reverencial em torno das formas criadas como expressão de linguagem:

[...] o espaço tende à sobriedade, constituindo-se como um fundo adequado à observância das formas: as paredes brancas ou de cores neutras; o chão em ligeiro contraste, mas também uniforme; o teto rebaixado e claro; iluminação geral, zenital e difusa, combinada com focos direcionados; suportes museográficos pouco interferentes, de concepção minimal e retilínea, sem artifícios decorativos; informação textual reduzida e limitada a suportes pouco evidentes ou destacados; obras suficientemente separadas, permitindo uma observação individualizada, a mais importante colocada a meio da parede principal, frente à entrada, e demarcada entre outras de menor importância. Os critérios de apresentação museográfica contribuem para a construção de um fundo inerte onde a forma se destaque. Mesmo nos casos de museus instalados em espaços adaptados, os traços arquitetônicos e decorativos relativos a funções anteriores tendem a ser encobertos ao longo do percurso expositivo. Tal como desaparecem, integrados ou homogeneizados na arquitetura, todos os equipamentos infraestruturais, de manutenção e de segurança. Todos os elementos que sejam extrínsecos à obra de arte são anulados ou camuflados por se considerarem fatores de distração, perturbando a contemplação das obras. (ROQUE, 2012, p. 80-81)

Conforme descreve Roque (2012, p. 80-81), os elementos que não são exclusivamente relacionados às formas das obras são compreendidos como fatores que atrapalhariam a apreciação. Tal entendimento indicaria a possibilidade de que as obras fossem capazes de revelar *sua poesia* de maneira autônoma a todo visitante, sem que para isso fossem necessárias ferramentas de mediação complementares.

Para Lorente (2011, p. 128), tal discurso expográfico do *cubo branco*, de abordagem histórico-linear, traz subjacente pretensão assertiva, servindo de catecismo evangelizador da

modernidade. Segundo este autor (2011, p. 125), que procura abordar a mudança dos discursos museográficos a partir da contribuição da Museologia Crítica, o modelo proposto pela expografia moderna não convida ao diálogo ou à discussão com possíveis acompanhantes, mas a um trajeto silencioso, individual e de contemplação reverencial, como um templo de peregrinação rumo à revelação da arte moderna, o que nos remete aos modelos *incomunicante* e *intramuseal* de Roque (2010). Percebemos, assim, que tal modelo expográfico não corrobora a divulgação artística.

No bojo desta crítica de Lorente (2011) a um museu que não convida ao debate, à socialização, à promoção de conexões com a vida e o cotidiano dos visitantes, às disputas de sentidos em jogo na cultura, mas a assertivas definidoras do sentido da arte, devemos citar que também Carol Duncan (2008, p. 118) é autora que faz associação entre museus de arte e templos, entendendo que a visita a ambos pode ser analisada como um ritual específico. De acordo com a autora, museus sempre foram comparados com antigos monumentos cerimoniais, como palácios e templos e, desde as primeiras construções até a primeira metade do século XX, foram deliberadamente projetados para parecerem com esses espaços²⁸.

Duncan (2008) sublinha que os museus de arte assemelham-se a templos e monumentos religiosos não somente em função de sua semelhança arquitetônica – o que, podemos dizer, funciona mais como reflexo daquilo que pretende despertar no imaginário social –, mas especialmente por construir seus pilares sobre a analogia de que sejam espaços para rituais de reverência e contemplação da arte, quase sempre numa atitude contida, individual e introspectiva pretensiosamente capaz de conduzir à renovação espiritual pelo contato visual do visitante com a obra:

Os museus lembram antigos espaços rituais não tanto por causa de suas referências arquitetônicas específicas mas porque eles, também, são lugares para rituais. [...] Como muitos espaços rituais, o espaço dos museus é cuidadosamente assinalado e culturalmente desenhado como reservado para uma qualidade especial de atenção – neste caso, para contemplação e aprendizado. É esperado de qualquer um que se comporte com certo decoro. (DUNCAN, 2008, p. 121)

²⁸ De acordo com Flavio Kiefer (2000), arquiteto que se propõe a abordar a história da arquitetura de museus e o papel que estas instituições desempenhavam em suas sociedades de origem, durante todo o século XIX, houve o entendimento de que os museus deveriam funcionar como templos guardiões de tesouros sagrados e/ou como escola. Não à toa, muitos dos primeiros museus projetados seguiam a forma de *panteon*, circular, monumental e apresentando rotunda, o que possibilitava a iluminação zenital, transmitindo a ideia de se adentrar em um templo, aonde se vai em busca da luz da Razão.

A indução, por meio da expografia, de que o visitante tenha que vivenciar a experiência no museu de arte de acordo com um agir contido, individual e introspectivo como única ou correta forma de apreensão do sentido da arte acaba por reforçar o arquétipo de museu iluminista criticado por Hooper-Greenhill (2000). Torna-se, deste modo, um museu coercivo e regulador de comportamentos, tal como sublinha Roque (2010) ao descrever o *modelo incomunicante* de museu. Não se constituiu, portanto, como meio de comunicação, mas como meio de dominação.

Ao descrever o que entende por *experiência ritual*, Duncan caracteriza como sempre concebida para ter um fim, sendo vista como transformadora: “ela confere ou renova a identidade, purifica ou restaura a ordem, no *self* ou no mundo, através do sacrifício, prova ou iluminação” (DUNCAN, 2008, p. 124). E, assim, a autora acredita, também se aplica ao contexto de visita aos museus: o *cube branco* instaura-se para favorecer a vivência de uma experiência ritual de reverência à arte. Nas palavras da autora, “os visitantes dos museus se vão com um sentido de iluminação, ou um sentimento de haverem sido espiritualmente renovados ou restaurados” (DUNCAN, 2008, p. 124). A pretensão de ida ao museu – a pré-disposição para vivenciar uma experiência comunicacional, conforme fala Davallon (2010) – passa, deste modo, pela expectativa de transformação espiritual e mental daquele que visita, ainda que isso muitas vezes possa não acontecer por questões que ultrapassam o desejo ou o esforço do visitante. Isto porque, de acordo com Duncan, entender o museu de arte como um espaço ritual requer reconhecê-lo como:

[...] um espaço programado para a atuação de alguma coisa. É um espaço desenhado para algum tipo de performance. Ele tem essa estrutura, consigam ou não os visitantes ler as pistas. [...] Ele pode ser algo que o indivíduo representa sozinho ao seguir uma rota prescrita, ao repetir uma oração, ao recordar uma narrativa, ou engajando-se em alguma outra experiência estruturada que se relacione com a história ou o significado do espaço (ou com algum objeto ou objetos do espaço). Alguns indivíduos podem usar o espaço ritual com maior conhecimento do que outros, eles podem ter sido educados de modo a estar mais bem preparados para as pistas simbólicas. [...] Num museu de arte, são os visitantes que representam o ritual. A seqüência dos espaços do museu e o arranjo dos seus objetos, sua luz e os detalhes da arquitetura, providenciam tanto o palco quanto o script — muito embora nem todos os museus façam isso com a mesma eficácia. A situação lembra, em alguns aspectos, certas catedrais medievais, onde os peregrinos seguiam uma rota, estruturada por uma narrativa, através dos cômodos, parando em pontos prescritos para oração e contemplação. (DUNCAN, 2008, p. 123)

Canclini (2003, p. 46-47), apoiado em ideias anteriores de Duncan, nos diz que a ritualização que a arquitetura dos museus impõe ao público, forjando um imaginário que os

relaciona com “templos laicos que, à semelhança dos religiosos convertem os objetos da história da arte em monumentos cerimoniais”, é capaz de gerar itinerários rígidos e também códigos de ação, para serem representados e atuados pelo público. Para o autor (2003, p. 47), ao sacralizar o espaço e os objetos e ao impor uma ordem de compreensão, os rituais levados a cabo nos museus “organizam também as diferenças entre os grupos sociais: os que entram e os que ficam de fora; os que são capazes de entender a cerimônia e os que não podem chegar a atuar significativamente”.

A análise de Canclini (2003), precedida pela assertiva de Duncan (2008), a qual indica que alguns indivíduos podem se apropriar do espaço ritual com maior conhecimento do que outros, por terem sido educados a reconhecer *pistas simbólicas* que funcionam como chaves para o ingresso em um universo específico, nos conduzem a algumas das críticas feitas não somente ao *cubo branco* em si, mas ao modelo comunicacional que inspira seus propósitos: o modelo transmissivo e/ou condutivista. A ideia de se retirar todas as interferências do espaço expositivo para que a percepção dos aspectos intrínsecos da obra seja potencializada como chave à comunicação parte da premissa de que todos os visitantes dispõem dos mesmos referenciais (os quais devem ser também os mesmos do curador da exposição) para identificação das *pistas simbólicas* e imediata interpretação. Assim, o curador/museu (emissor) é compreendido como detentor de um saber especializado que não pode ser relativizado ou questionado (mensagem), o que indica a supremacia de seu saber. Este, por sua vez, é materializado por meio de um percurso espacial no qual as obras são expostas segundo critérios estabelecidos única e exclusivamente conforme a legitimidade de seus conhecimentos (fonte), o que é prontamente transmitido a todo e qualquer visitante (recepção) disposto a compreender a mensagem expositiva, como se a recepção dessa fosse apenas questão de disposição. Mediante vivência desta experiência ritual, o visitante sairia renovado espiritualmente. Conforme abordado no segundo item deste capítulo, tal modelo de compreensão acerca de processo comunicacional já foi devidamente criticado por teóricos da comunicação e, também, estudiosos vinculados ao campo da Museologia.

Além das ressalvas anteriores, é possível citar outros pontos rechaçados pelos modelos de comunicação mais atuais: a ideia de que somente o especialista/curador/museu é detentor de um saber (supremacia do saber especializado); a desconsideração de que o capital cultural (BOURDIEU; DARBEL, 2003) e o contexto do visitante e da visita (FALK; DIERKING, 2006) sejam capazes de influenciar as formas diferenciadas de apropriação do espaço e

produção de sentidos, a partir do contato com as obras; o desprezo pelas qualidades extrínsecas da obra como elementos capazes de subsidiar a dinâmica comunicacional e alterar os sentidos atribuídos; a não consideração de que a comunicação é um processo que se constitui a partir do compartilhamento de códigos comuns entre os integrantes da dinâmica, e que por isso é preciso esforço do museu para utilizar referenciais de diferentes segmentos de público para o cumprimento de seu papel social; a premissa de que o museu é espaço público e que, portanto, deve desenvolver seu trabalho de modo a envolver diferentes segmentos de público, numa perspectiva inclusiva; etc. Neste sentido, vale retomar os argumentos de Souza (2013, p.4), para quem a comunicação é o processo de produção do comum:

Comunicar não é exatamente transmitir uma informação de um pólo supostamente ativo, o emissor, a outro pólo tido como passivo, o receptor. Mais do que transmitir uma informação por meio de um canal neutro e desejar que ela, a informação, chegue a mesma no receptor tal como saiu do emissor, comunicar é tornar comum uma ideia. Tornar comum uma ideia não é desejar vê-la reproduzir-se no receptor tal como o emissor a concebeu, pois isto equivaleria a tratar este último como o “dono de uma verdade” que apenas caberia ao receptor receber e reproduzir. Ou seja, ao invés de trabalhar para que o emissor pense, sinta, se afete, apreenda e interprete, isto é, que se torne agente, cidadão e ativo, na verdade se estaria impondo um monólogo, e não propondo um diálogo. (SOUZA, 2013, p. 6)

A contribuição de Souza (2013) nos permite notar a importância de reconhecimento do museu como propositos de narrativas, incitador de questionamentos, provocador de leituras críticas. Muito mais que lugar de reunião e apresentação de saberes especializados individuais.

Neste ponto, vale pensar nas ponderações de Roque (2010, p. 59) a respeito do modelo intramuseal, inspirado no modelo condutivista de comunicação para nossa inferência: a equipe processa uma discussão interna e reflexiva entre si e entre os visitantes já familiarizados com a cultura da arte, mas, ainda que não feche as portas ao público não familiarizado, também não o integra ao desenvolver a narrativa expositiva. Assim, o público não familiarizado com a cultura da arte e seu sistema de valores vive a dinâmica comunicacional à margem, alheio aos sentidos compartilhados pelos visitantes familiarizados, os quais apropriam-se de base comum para o processo de desvelamento da “poesia das coisas”. Nesta situação, dificilmente ocorrerá comunicação, tendendo a uma interpretação isolada e introspectiva.

No contexto de exposições empreendidas sob a lógica de tal modelo intramuseal ou de comunicação condutivista, a etapa comunicacional da musealização baseia-se no

conhecimento do especialista, o qual deve ser transmitido ao público em sua acepção genérica. Consequência comum disso são exposições que, visando aproximar o público não familiarizado com a cultura da arte, aderem a profissionais reconhecidos como guias, mediadores ou arte-educadores, os quais, nestes casos, atuam como personagens dedicados à *tradução* ou a *demonstração de pistas simbólicas*, reduzindo o potencial educativo destes profissionais em virtude da condição incomunicante da exposição em relação a esses visitantes. Sua participação se reduz a reveladores e não propriamente educadores. Isto porque, conforme aponta Catani na apresentação de obra de Bourdieu e Darbel (2003), ao tentar se comunicar com um estrangeiro que não fala nossa língua, gritar em nosso idioma não o fará compreender o que pretendemos. Deste modo, tentar traduzir ou demonstrar para o visitante pistas simbólicas que para ele nada significam, não o fará apreender a *poesia* da obra e ressignificá-la em seu cotidiano específico. Além disso, se considerarmos à risca a prescrição do *cubo branco* de que toda e qualquer ferramenta de mediação seja excluída da exposição para evitar interferências na fruição do visitante com a obra, também a figura do guia/mediador/arte-educador poderá ser compreendida como tal. Constatase, deste modo, que tal modelo expositivo não se harmoniza com a lógica da divulgação artística.

O debate em torno desta questão nos conduz mais uma vez ao estudo feito por Bourdieu e Darbel (2003) nos museus de arte da Europa, que mostram que existem condições sociais e culturais que interferem no modo como os sujeitos irão se apropriar dos sentidos que circulam em torno de uma exposição e uma obra de arte. Contudo, conforme já mencionado anteriormente, optamos por nos debruçar sobre esta discussão no capítulo 6, a fim de que possamos nos concentrar aqui nos modelos comunicacionais de base aos modelos de exposições em museus de arte.

Assim, é importante salientar que, em contraposição ao modelo intramuseal e/ou condutivista de comunicação em museus, desponta, no último quartel do século XX, no rol das mudanças trazidas pelos movimentos sociais e pela mudança do papel social dos museus, aquilo que Gonçalves (2004) denomina *cenografia dramatizada*. Tal modelo de exposição surge com o intuito de, por meio de distintos recursos comunicacionais possíveis, inserir ferramentas de mediação nas exposições a fim de valorizar a recepção do visitante, tornando-o sujeito da dinâmica comunicacional proposta pelos museus²⁹.

²⁹ De acordo com Gonçalves (2004, p. 40), as experimentações da cenografia dramatizada aparecem neste período especialmente em exposições temporárias. Já nas exposições de longa duração, teriam aparecido de forma diluída ao longo do tempo.

Para Gonçalves (2004, p. 116), a adoção desta cenografia parte da ideia de que a exposição de arte pode ser mediada por contextualização e uma comunicação impactante, com a utilização de ambientação cenográfica. Assim, de acordo com a autora:

nos últimos vinte anos do século XX, assistiu-se à introdução de outros conceitos museográficos. Passa-se a criar verdadeiros cenários para contextualizar a obra exibida. Usam-se cores, luz teatral e montagem de ambientes que dramatizam fortemente o contato do visitante com a obra de arte. (GONÇALVES, 2004, p. 37 e 40)

Ainda conforme exposto pela autora, quando as exposições são pensadas para atuar efetivamente como meios de comunicação, é preciso que haja o reconhecimento de que o objeto, em si mesmo, pode não ser suficiente para remeter a maior parte do público aos valores trabalhados na mostra. Isto, no entanto, não significa desvalorizá-lo como objeto de arte, mas, conforme sugerem as ponderações de Roque (2010), é possível valorizá-lo como bem cultural coletivo, passível de apropriação simbólica por leituras que podem articular também aspectos artísticos, culturais, sociais etc. Por isso, passa-se a promover exposições que, para além das obras, lançam mão de outros elementos, como cores, textos, cenários, sons, vídeos, legendas expandidas, textos com linguagem mais informal e com apresentação e explicação de conceitos, até mais recentemente recursos tecnológicos etc., na tentativa de provocar os diferentes visitantes a realizarem conexões a partir da apropriação das ferramentas de mediação e referenciais que melhor se adequem ao seu modo de produzir conhecimento. Neste horizonte, ações voltadas à divulgação artística são favorecidas.

Conforme situa Gonçalves (2004, p. 78), o surgimento de tal modelo de cenografia teria sido inspirado pelos estudos da recepção estética, a qual consiste em “tipo de indagação em torno da obra de arte que tematiza o receptor, o leitor, o observador como parte fundamental da práxis da arte” (2004, p. 83). No que diz respeito às contribuições atuais de tais estudos para as exposições de arte, Gonçalves acredita que põem em relevo a dimensão sociocultural da arte, entendendo que a comunicação da arte é um processo cultural.

além de reconhecer a importância da análise formal do produto artístico, vai pressupor e valorizar analiticamente as mediações críticas – sejam históricas, psicológicas, antropológicas ou sociológicas – que atuam na circulação da arte, na formação do seu sentido e das significações culturais” (GONÇALVES, 2004, 86-87)

Além disso, a autora acredita que tais estudos apontam para a ideia de que a visita a um museu de arte configura-se como experiência social que tem “repercussão sobre o universo afetivo do visitante e em sua aprendizagem, aqui entendida como reificação de conhecimentos e sentimentos. A recepção estética que ocorre na visita resulta de vivências anteriores relacionadas com a história pessoal dos visitantes” (GONÇALVES, 2004, p. 91). Tal disposição vai, portanto, ao encontro das ideias defendidas por diversos autores que dão base à presente pesquisa.

Gonçalves (2004, p. 16) defende, ainda, que, ao entrar numa exposição, é fundamental que o visitante reconheça que os objetos ali presentes são representantes de um mundo dotado de sentido, com um fundamento social, ao qual ele (o visitante) faz parte e é capaz de acessar mediante a experiência de visita. A partir disso, infere-se a relevância do museu trabalhar sobre referenciais e sistema de códigos que apresente aspectos comuns com os contextos de produção de sentidos de diferentes segmentos de público. As exposições funcionariam, assim, como meios de ativação dos sentidos em circulação num dado contexto, de modo a suscitar atitudes críticas, interrogativas e imaginativas diante das coisas com vista à sua ressignificação. Favoreceriam, deste modo, não apenas o exercício da sensibilidade, mas, também, a sua formação e florescimento.

Para tal, muito mais que exclusivamente reunir e disponibilizar num espaço organizado obras de arte e informações especializadas para apreciação e apreensão pública, os museus, por meio das exposições, precisam construir alternativas para estimular a articulação de diferentes sentidos atribuídos às obras, sejam por seus autores, mas também pela leitura de estudiosos especialistas, movimentos sociais, mídia, outros visitantes etc. Faz-se fundamental, assim, que o museu se abra à polissemia interpretativa como desafio a sua capacidade crítica e imaginativa de construção e reconstrução da “poesia das coisas”, tomando como referencial ferramentas de mediação que possibilitem o acesso de diferentes segmentos de público ao universo proposto pelas narrativas plurais. Vale citar, neste ponto, que os estudos da Informação em Arte nos possibilitam encontrar alternativas para isso, assim como o fortalecimento dos museus de arte como sistemas de informação em arte fornecem subsídios para a viabilização de tais expectativas em torno do papel dessas instituições.

Nesta perspectiva, cabe citar alguns exemplos de exposições em museus de arte apresentados por Lorente (2011, p. 128-129), que procuram atuar neste horizonte plural e inclusivo: exposições que configuram-se a partir de temas de interesse comum em diferentes

momentos da história da humanidade, reunindo diferentes técnicas, materiais, paradigmas existenciais, valores não somente dos autores das obras, mas também dos critérios de valorização vigentes à época; exposições que partem de interrogações, questionamentos sociais, presentes nas mais diferentes manifestações do pensar e agir humanos, que são apropriados pelas linguagens artísticas como pontos de partida e inspiração; articulação, por meio da apresentação em textos, legendas, subtítulos, vídeos, aplicativos, performances etc. dos múltiplos sentidos atribuídos às obras e das motivações que inspiraram seus autores a produzirem-nas; exposições que interpelam sobre temas controversos, desde política, até sexo, religião, violência etc.; exposições que acontecem numa mesma instituição que se estruturam a partir de critérios de valorização advindos de diferentes tipos de saberes, reforçando seu entendimento como narrativa propositiva, não fixa ou dogmática; etc.

Observa-se, com base nesses exemplos, transformações que superam questões de ordem técnica e/ou de formato, e indicam mudanças expressivas no que diz respeito ao que objetivam exposições em museus de arte, implicando em alterações na atitude diante de ler e se apropriar simbolicamente da arte. Exposições de arte são destinadas à possibilidade de leitura da arte ou à possibilidade de leitura da arte com vista à transformação dos sujeitos? A atitude reverencial e contemplativa diante de algo que é oriundo de um momento de sublimação do artista - o objeto de arte -, captado em sua essência apenas por especialistas e familiarizados com a cultura da arte, passa a ser deslocada para a emergência de uma atitude crítica, participativa, interrogativa, comunicativa diante da manifestação e da materialização, por meio de um sistema mais ou menos organizado de códigos – linguagem artística - de um processo social e culturalmente originado do pensar e agir humanos, passível de ser apreendido de múltiplas maneiras, a depender do foco de leitura que se propõem.

A partir disso, as exposições tornam-se proposições de leitura, compartilhamento de sentidos possíveis que não são fixos ou fechados, mas diretamente vinculados às lentes que se usa para promover a leitura. Cai por terra a ideia de exposição em museus de arte como enigmas indecifráveis para aqueles segmentos de público que não são familiarizados com a linguagem artística e a linguagem dos museus de arte. Neste cenário, a formação de equipes interdisciplinares capazes de promover releituras constantes, provocando o espírito inclusivo dos museus faz-se essencial, embora com a consciência de que sejam propositoras de narrativas e não definidoras de significações. Conformam-se, assim, as bases para a

possibilidade de formulação de exposições voltadas à divulgação artística, com vista à formação e o exercício da sensibilidade.

Como podemos notar, tal mudança na maneira de conceber a exposição em museus de arte, provocando e acolhendo transformações na atitude do visitante diante da proposição narrativa requer metamorfoses nas bases sobre as quais se assentam os museus e o processo de musealização. Isto porque, parte da premissa de que o sentido de um objeto não é previamente dado, fixo, passível de ser pesquisado e registrado uma única vez, de acordo com o saber de um especialista, mas é construído ao longo do tempo, na articulação de saberes e apropriações simbólicas em contextos diferenciados. Isto implica em considerar que a “poesia das coisas” não é fixa, mas atribuída conforme as permanentes ressignificações pelas quais as coisas passam ao longo de sua trajetória, na qualidade de objeto de uso original e bem musealizado.

Neste horizonte descortinado pela possibilidade dos museus de arte reinventarem suas aspirações e seu papel na sociedade, retomamos o ponto de partida deste item. De acordo com Hooper-Greenhill (2000, p. 18), é preciso que os museus de arte e suas equipes avancem em relação ao modelo iluminista, superando-o, e estabelecendo desafios que se sustentem nas demandas e expectativas da contemporaneidade. Segundo a autora, tais desafios, independentemente das coleções serem de obras clássicas, modernas, contemporâneas, de um ou outro estilo, uma ou outra linguagem, se concentrariam em duas áreas, as quais conformariam sua identidade e questionariam o modelo autoritário, informativo e auto-centrado: o primeiro deles estaria relacionado aos parâmetros de produção da narrativa museológica e à possibilidade de representação de voz de diferentes segmentos da sociedade no museu – quem produz a voz do museu, o que pretende dizer, e qual é seu lugar de fala -; e o segundo referir-se-ia às múltiplas possibilidades interpretativas e à necessária motivação de produção de sentidos sobre a experiência, considerando-se diferentes fatores de ordem cultural, social e educacional. O desejo e o esforço de enfrentar tais desafios representariam fortes indícios de mudanças de um museu informativo, autoritário e auto-centrado em direção a um museu relacional, capaz de efetivamente produzir mudanças nos visitantes e motivar múltiplas ressignificações em torno do patrimônio, contribuindo para sua valorização.

CAPÍTULO 5- A DIMENSÃO INFORMACIONAL DOS MUSEUS E A INFORMAÇÃO ARTÍSTICA

Nos capítulos anteriores, procuramos analisar os museus a partir de sua dimensão educativa e comunicacional. Para que estas sejam fortalecidas, no entanto, torna-se estratégico o reconhecimento dos museus como sistemas de informação capazes de produzir, gerir e

difundir informações que subsidiem a transformação dos visitantes. Nesta perspectiva, entendemos as dimensões educativa, informacional e comunicacional dos museus de modo integrado e interrelacionado. Neste capítulo, nos debruçaremos sobre o papel-chave da informação no contexto das ações de musealização, corroborando a dimensão informacional dessas instituições.

Sob o aporte da Ciência da Informação, uma das possíveis leituras realizadas sobre o museu inspira-nos a destaca-lo como sistema de informação. Ferrez (1994) é uma das principais referências brasileiras que procura abordar a instituição museológica a partir desta perspectiva, desenvolvendo sua argumentação embasada nas interfaces estabelecidas entre Ciência da Informação e Museologia, dedicando-se a tratar especialmente de questões pertinentes à documentação museológica.

Araújo e Freire (1996) definem resumidamente os sistemas de informação como aqueles que objetivam a realização de processos de comunicação. Já Pinheiro (1989, p. 4) nos apresenta definição registrada no âmbito dos resultados da *Semana de Estudos sobre Modelos Alternativos de Informação Documentária e Redes de Biblioteca: A Experiência Brasileira*, a qual indica que sistemas de informação constituem-se como “conjunto de atividades inter-relacionadas de geração, análise e difusão da informação numa ou em diversas áreas do conhecimento, visando a consecução de um objetivo comum”. Tais definições nos ajudam a reconhecer e entender o museu como sistema de informação, colocando-nos diante do papel-chave da informação no contexto dos procedimentos levados a cabo nessas instituições.

É no âmbito dos diferentes momentos compreendidos pelo processo de musealização – especialmente documentação, pesquisa e exposição - que as informações são produzidas, recuperadas, analisadas e difundidas com vista ao cumprimento da função social dos museus, instituições entendidas hoje como voltadas à fruição do patrimônio compartilhado por diferentes grupos sociais. Tal sistema atua na perspectiva de produzir, gerir e difundir informações que sejam relevantes para o encontro entre os usuários desse sistema, no caso, o público, mais ou menos familiarizado com a disciplina e/ou matéria temática do museu, e a “poesia das coisas”, qualidade social e culturalmente atribuída a partir de critérios específicos mediados por seu contexto de origem. Considerando os diferentes referenciais de interpretação e produção de sentidos dos diversos segmentos de público que supostamente devem usufruir deste sistema, é preciso que este seja estruturado de maneira a atender

necessidades informacionais distintas e plurais, com vista ao cumprimento de sua função social.

No que tange ao funcionamento dos museus como sistemas de informação, Ferrez assinala que estas são:

[...] instituições estreitamente ligadas à informação de que são portadores os objetos e espécimes de suas coleções. Estes, como veículos de informação, têm na conservação e na documentação as bases para se transformar em fontes para a pesquisa científica e para a comunicação que, por sua vez, geram, e disseminam informação. (FERREZ, 1994, p. 65)

A definição da autora aponta para a necessidade de compreensão do museu como instância que opera a partir de um ciclo interdisciplinar e sinérgico de produção, gestão e difusão de informações, que envolve diversas atividades, as quais, em conjunto, conformam a musealização do bem compartilhado social e culturalmente. Entre as ações desenvolvidas no âmbito deste procedimento distintivo dos museus, é importante destacar o papel estratégico da pesquisa, a qual subsidia a análise, produção, recuperação e disseminação das informações. Como tal, deve estar em constante atualização e afinação diante das demandas contemporâneas de produção de conhecimento do campo de referência e de interesses do museu e das necessidades de informação dos visitantes. E, neste sentido, é importante observar que a pesquisa no museu abarca tanto aspectos relacionados à disciplina e/ou a matéria temática do museu, como também aqueles que procuram dar conta da apropriação simbólica que os diferentes perfis de público fazem da instituição e, logo, de sua capacidade de se comunicar. Esta última vertente é, contudo, a de mais complexa realização devido à natureza intangível do processo de produção de conhecimento e desenvolvimento de sensibilidade e criatividade dos seres humanos. No campo da Museologia, geralmente é conhecida como estudos de público; do ponto de vista da Ciência da Informação, faz referência aos estudos de usuários ou de necessidades, busca e uso de informação.

O trecho citado do texto de Ferrez (1994) ainda nos permite entrever a ideia de que os objetos que integram os acervos dos museus não se constituem como tal apenas pela sua incorporação a uma coleção de objetos afins, conforme já foi defendido em outras seções desta tese, mas pela sua condição de veículo de informação, o que implica em reconhecê-los como evidências a serem geridas como meios de representação de sentidos compartilhados cultural e socialmente.

Vislumbrar o museu como sistema de informação requer, portanto, considerar a informação como meio – ou um dos meios - para acesso aos sentidos compartilhados social e culturalmente, embora estes não sejam fixos, mas permanentemente construídos e reconstruídos de maneira coletiva. Nesta perspectiva, trabalhamos com a premissa de que durante visitas aos museus, a informação não se configura como conteúdo a ser adquirido/transmitido isolada e pontualmente, mas como estruturas de mediação para a apropriação simbólica individual, passíveis de ser identificadas e interpretadas pelos visitantes para acessar e produzir significados a partir da experiência. Funcionam, assim, como chaves para abrir portas e janelas ou tijolos para construção de pontes capazes de revelar e ressignificar a “poesia das coisas”; constituem-se, deste modo, como meio para o visitante interagir com o discurso expositivo e o museu e, a partir daí, produzir conhecimento e novos significados.

No caso dos museus de arte, os quais atuam como sistemas de informação em arte, deve-se trabalhar com a perspectiva de produção, gestão e difusão de informações que propiciem o acesso e a fruição da arte por parte de diferentes públicos, permitindo sua apropriação simbólica como patrimônio compartilhado. Isto exige, entretanto, esforço do museu de conceber e produzir exposições e outras ações comunicacionais pautadas em informações que efetivamente sirvam como chaves para a experiência de interpretação das obras e para a motivação de produzir significados por parte dos visitantes, sem perder de vista, contudo, que a essência da arte está atrelada a sua permanente ressignificação e capacidade de afetar a sensibilidade dos espectadores. Para isto, entretanto, o museu precisará ter desenvolvido de maneira integrada e sinérgica atividades do ciclo da musealização orientadas nesta direção; caso contrário, muito possivelmente, isto será inviabilizado.

Assim, neste capítulo, nos debruçaremos sobre a dimensão informacional dos museus, a qual se estabelece graças ao processo de musealização, buscando abordar alguns conceitos de informação que dão suporte ao entendimento dessas instituições como sistemas informacionais voltados à fruição de diferentes públicos. Além disso, discorreremos sobre a documentação e a pesquisa como subsídios fundamentais à comunicação da arte nos museus, apresentando como destaque aspectos do chamado *Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas*, de Lima (2000). Encerramento o capítulo, focados na tipologia de museu a qual nos interessa particularmente (museus de arte), apresentaremos definições e

problematizações em torno do campo do saber denominado Informação em Arte e sua aplicação no contexto dos museus.

5.1- DESVELANDO A INFORMAÇÃO COMO CONCEITO E A DIMENSÃO INFORMACIONAL DOS MUSEUS

No capítulo anterior, mais especificamente no item 4.2, apresentamos as contribuições de três autores que se dedicam a pensar sobre as transformações ocorridas nos museus a partir das mudanças acarretadas por diferentes modelos de comunicação que orientam a dinâmica comunicacional em contextos distintos. Tendo em vista a imbricada relação entre comunicação e informação, é premente destacar que as discussões que deram origem aos modelos apresentados anteriormente também se fizeram presentes no âmbito da Ciência da Informação, transformando a maneira como se concebe a informação e as ponderações acerca de seu papel na produção de conhecimento. Desta maneira, da mesma forma que ao longo do tempo o conceito e o processo de comunicação foram revistos e problematizados a partir de diferentes referenciais teóricos, um movimento similar pôde ser observado em relação a informação, noção que inspira múltiplas abordagens e debates no âmbito da Ciência da Informação.

Neste item, traremos à tona algumas problemáticas que giram em torno do conceito de informação, a fim de dar suporte à discussão acerca da dimensão informacional dos museus e da importância do reconhecimento de tal condição para o desenvolvimento de iniciativas voltadas à divulgação artística por meio desses espaços. Por *dimensão*, tal como explicitado no capítulo 3, entendemos como o “sentido de medida, extensão, volume, grau de potência” (CHAGAS, 2001/2002, p. 47) a ser mais ou menos desenvolvido e estimulado pelas instituições. Em virtude disso, considera-se essencial que os museus invistam na vocação informativa de seus acervos tornados bens públicos com o objetivo de maximizar sua atuação como sistema de informação, possibilitando, a partir disso, sua potencialização como instância comunicacional e educativa.

Antes, contudo, de seguirmos na direção de adotar alguma definição operacional para o termo informação, a fim de discorrermos a respeito do grau de potência dos museus admitidos como sistemas informacionais, iremos introduzir resumidamente aquilo que Rafael Capurro (2003) chama de paradigmas epistemológicos da Ciência da Informação, com o

objetivo de situar o emprego que fazemos dessa noção no âmbito de nossa Pesquisa. Isto porque, de acordo com este autor, os paradigmas epistemológicos predominantes na Ciência da Informação “[...] apresentam consequências relevantes para a concepção de sistemas de informação, para o uso de tais sistemas e para a própria pesquisa científica” (CAPURRO, 2003, p. 13). Eles traduzem as maneiras e os referenciais a partir dos quais se define a informação e o seu papel na produção de conhecimento.

Conforme localiza o autor, a Ciência da Informação nasce em meados do século XX sob a égide do paradigma físico, intimamente relacionado à teoria da informação de Shannon e Weaver³⁰ (1949) e à cibernética de Wiener (1948). Este é um paradigma que, em essência, postula que “há algo, um objeto físico, que um emissor transmite a um receptor” (CAPURRO, 2003, p. 8).

Capurro chama atenção para a adoção dos termos *informação* e *mensagem* segundo a teoria de Shannon e Weaver que tanto influenciou a Ciência da Informação, além da ideia de um receptor que existe em condições ideais:

Curiosamente a teoria de Shannon não denomina esse objeto como informação ("information"), mas como mensagem ("message"), ou, mais precisamente, como signos ("signals") que deveriam ser em princípio reconhecidos univocamente pelo receptor sob certas condições ideais como são a utilização dos mesmos signos por parte do emissor e do receptor, e a ausência de fontes que perturbem a transmissão ("noise source" – fonte de ruído). (CAPURRO, 2003, p. 7)

Segundo Capurro, a falha do paradigma físico (o qual podemos considerar análogo ao modelo condutivista-linear da comunicação, conforme nomenclatura adotada por Cury e utilizada no capítulo anterior) é desconsiderar o papel ativo do receptor no processo informativo e comunicativo:

[...] Torna-se evidente que, no campo da ciência da informação, o que esse paradigma exclui é nada menos que o papel ativo do sujeito cognoscente ou, de forma mais concreta, do usuário, no processo de recuperação da informação científica, em particular, bem como em todo processo informativo e comunicativo, em geral. (CAPURRO, 2003, p. 9)

³⁰ De acordo com Pinheiro (2004, p. 5), “[...] diferentemente da Ciência da Informação, a teoria da informação não se refere a significado, até porque seu principal criador, Shannon, engenheiro da Bell Company, estava preocupado com a solução de problemas de otimização do custo da transmissão de sinais. Mas o seu sistema de comunicação (fonte de informação, mensagem, transmissor, sinal, sinal recebido, receptor, mensagem e destino) e alguns conceitos como ruído são úteis para a Ciência da Informação e a influenciaram.”

Já o paradigma cognitivo (análogo ao modelo condutivista-circular descrito por Cury), foi conduzido como uma espécie de oposição em certo grau ao paradigma físico. Emerge a partir da ideia de que “a documentação e, em seguida, a ciência da informação têm a ver, aparentemente, em primeiro lugar com os suportes físicos do conhecimento, mas na realidade sua finalidade é a recuperação da própria informação, ou seja, o conteúdo de tais suportes” (CAPURRO, 2003, p. 10). Assim, segundo Capurro, os limites do paradigma cognitivo dizem respeito ao fato deste considerar a informação como “algo separado do usuário, localizado num mundo numênico, ou de ver o usuário se não exclusivamente como sujeito cognoscente, em primeiro lugar como tal, deixando de lado os condicionamentos sociais e materiais do existir humano”. Para Frohmann (apud CAPURRO, 2003), esta é uma visão reducionista que exclui elementos que deveriam ser levados em consideração, portanto, pode ser vista como associal.

Finalmente, o paradigma social (que se aproxima ao modelo cultural ou de interação citado por Cury) procura trazer para a Ciência da Informação os condicionamentos sociais e materiais do existir humano. Os processos informativos são uma construção social, ou seja, quando falamos sobre as ‘necessidades dos usuários’ e sobre as atividades de produção, transmissão e assimilação da informação, devemos compreendê-las de acordo com os contextos sociais e culturais em que se desenvolvem.

Assim, para entendermos o paradigma social como paradigma epistemológico da Ciência da Informação, devemos ter em mente que o usuário é entendido como sujeito ativo que procura, consome e produz sentidos no mundo e nas práticas informacionais. Segundo Capurro (2003, p. 12), as atividades procedem não só da consciência ou de modelos mentais, mas também de conhecimentos e interesses prévios à busca da informação entrelaçados nas redes social e pragmática que os sustentam. Isto significa, por exemplo, que diante de uma mesma situação infocomunicacional, a depender de seus capitais social, cultural e educacional, os indivíduos/usuários podem identificar e apreender informações distintas, vivenciando este processo de maneiras completamente diferentes. Por esta razão, é plenamente possível um sistema disponibilizar a mesma informação para dois ou mais usuários e a maneira como estes a apreenderão e produzirão conhecimento (ou até mesmo não irão produzi-lo) ser distinta, levando-nos a admitir que a informação tem seu potencial ativado quando empregada na resolução de uma questão/situação específica. Neste sentido, vale mencionar que, de acordo com González de Gómez (2003, p. 32), “[...] o que se denomina

informação constitui-se a partir das formas culturais de semantização de nossa experiência do mundo e seus desdobramentos em atos de enunciação, de interpretação, de transmissão e de inscrição”.

Diante deste quadro geral dos paradigmas que influenciaram e influenciam a Ciência da Informação e o modo de compreensão do que seja a informação, situamos a preocupação de nossa pesquisa no âmbito do paradigma social. Dito isto, é oportuno esclarecermos, ainda, neste item: diante da concepção social da informação, o que, afinal, esta representa no contexto dos museus como sistemas informacionais, com especial foco naqueles dedicados a arte? Tal pergunta parece orientar não somente o debate deste item, como também das demais seções do capítulo. Deste modo, para o desenvolvimento dessa discussão, não poderíamos deixar de abordar aquilo que, no âmbito da Ciência da Informação, pode ser concebido como informação.

Pinheiro (2004), em artigo de revisão acerca da informação como objeto de estudo da Ciência da Informação, nos mostra a complexidade do que tal conceito representa. De acordo com a autora:

Informação é tradicionalmente relacionada a documentos impressos e a bibliotecas, quando de fato a informação de que trata a Ciência da Informação, tanto pode estar num diálogo entre cientistas, em comunicação informal, numa inovação para indústria, em patente, numa fotografia ou objeto, no registro magnético de uma base de dados ou em biblioteca virtual ou repositório, na internet. Todos os campos do conhecimento alimentam-se de informação, mas poucos são aqueles que a tomam por objeto de estudo e este é o caso da Ciência da Informação. Por outro lado, esta informação de que trata a Ciência da Informação movimenta-se num território multifacetado, tanto podendo ser informação numa determinada área quanto sob determinada abordagem. (PINHEIRO, 2004, p.1)

Como podemos depreender da exposição da autora, informação é conceito que deve ser analisado conforme contexto específico, já que pode configurar-se como tal nas mais diferentes situações, dependendo, portanto, do tipo de olhar que se lançará sobre o fenômeno estudado. Neste sentido, a autora indica a dificuldade de se medir informação, sendo mais viável se trabalhar a partir de sua geração, transferência, comunicação ou uso. Pinheiro chama atenção, ainda, para a distinção tão presente na literatura entre tal conceito e o de conhecimento:

[...] embora informação não possa ser definida nem medida, o fenômeno mais amplo que este campo do conhecimento pode tratar é a geração, transferência ou comunicação e uso da informação, aspectos contidos na definição de Ciência da

Informação. Por outro lado, deve ser explicitado que, embora haja relação profunda entre conhecimento e informação, os dois termos são distintos, portanto, não são sinônimos e, na literatura, esta é uma questão recorrente. (PINHEIRO, 2004, p.2)

Aspecto concluído pela autora no artigo, ao discorrer sobre o lugar da informação nas discussões atuais é que, na qualidade de objeto da Ciência da Informação, essa “permanecerá como fenômeno central da História e Epistemologia da área, nas suas mutações no tempo, espaço e contextos sócio-culturais” (PINHEIRO, 2004, p. 9), levando-nos a constatar a polissemia do conceito, mediada pelo seu cenário de uso.

Em texto³¹ acerca do conceito de informação, reconhecendo, assim como Pinheiro (2004), sua extensiva utilização no cotidiano de diferentes situações e campos do saber, Capurro e Hjørland (2007) se propõem a fazer revisão a fim de traçar panorama do uso do termo. Nesta via, identificam desde noções utilizadas nas Ciências Naturais, até aquelas mais empregadas nas Ciências Humanas e Sociais, além de situar o conceito à luz dos debates emergentes a respeito da interdisciplinaridade. De mais a mais, na seção dedicada aos modos de compreensão do que possa vir a ser a informação no âmbito da Ciência da Informação, os autores abordam diferentes tópicos, visando oferecer mapeamento detalhado de diversas visões e teorias da informação sob a perspectiva deste campo.

De acordo com Capurro e Hjørland (2007, p. 176), a palavra informação tem uma história muito mais rica e antiga que aquelas disciplinas que se dedicam a estudá-la como fenômeno. É possível dizer, também, que “atualmente, quase toda disciplina científica usa o conceito de informação dentro de seu próprio contexto e com relação a fenômenos específicos” (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 160). Assim, para os autores,

Discussões sobre o conceito de informação em outras disciplinas são muito importantes para a CI porque muitas teorias e abordagens em CI têm suas origens em outras áreas [...]. O conceito epistemológico de informação põe em jogo processos de informação não-humanos, particularmente na física e na biologia. E, vice-versa, os processos psíquicos e sociológicos de seleção e interpretação devem ser considerados usando-se parâmetros objetivos, deixando de lado a dimensão semântica ou, mais precisamente, considerando-se parâmetros objetivos ou situacionais de interpretação (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 150)

Deste modo, a alternativa adotada no texto de Capurro e Hjørland (2007) é apresentar diversas concepções do que pode vir a aludir o termo informação, chamando atenção para o

³¹ O texto original foi publicado no Annual Review of Information Science and Technology (ARIST), em 2003. A versão traduzida utilizada como fonte para esta tese foi autorizada pelos autores, sendo publicada em renomada revista ligada a Ciência da Informação no Brasil, a *Perspectivas em Ciência da Informação*, em 2007.

fato de que seu emprego varia conforme o uso a que se presta, tal como precavido por Pinheiro (2004). A partir disso, é possível captar da exposição dos autores que as concepções que utilizamos para desenvolver e problematizar as teorias e práticas são importantes como ferramentas de operacionalização, dando suporte ao conhecimento construído, mas não devem ser encaradas como universais e definitivas:

No discurso científico, conceitos teóricos não são elementos verdadeiros ou falsos ou reflexos de alguns outros elementos da realidade; em vez disso, são construções planejadas para desempenhar um papel, da melhor maneira possível. Diferentes concepções de termos fundamentais, como informação, são, assim, mais ou menos úteis, dependendo das teorias (e, ao fim, das ações práticas) para as quais espera-se que dêem suporte. (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 149)

Do ponto de vista da Ciência da Informação, Capurro e Hjørland (2007, p. 193) indicam a necessidade de se compreender o conceito de informação na relação com outros conceitos, tais como documento e mídia, e não de forma isolada, o que corrobora o pensamento de Pinheiro (2004). Paralelamente, acreditam que, numa situação prática, aquilo que se constitui como informação depende da questão a que se pretende responder. Assim, definem que a informação se configura como aquilo que é capaz de ser informativo para alguém. (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 187)

Tal caracterização se conforma diante da alegação de que um mesmo objeto/documento pode dar origem à identificação e interpretação de diferentes informações, a depender das perguntas que serão feitas, tomando-o como ponto de partida comum. Como exemplo para ilustrar esta situação, os autores citam o caso de uma pedra, a qual pode ser analisada a partir de diferentes perspectivas científicas. Notavelmente, um arqueólogo e um geólogo estarão em busca de informações distintas acerca deste objeto, tomando-o como evidência material de um determinado fenômeno estudado desde o ponto de vista da Arqueologia e da Geologia. Por outro lado, para profissionais de outras áreas ou pessoas comuns, contudo, uma pedra pode ser apenas uma pedra, simples objeto banal, sendo descaracterizada sua dimensão informacional. Em virtude disso, as perguntas que tais especialistas farão a si próprios diante da mesma pedra, tomando como referencial métodos de análise e interpretação de suas respectivas disciplinas, enfatizarão mais ou menos determinados aspectos, acarretando não somente em perguntas diferentes, como igualmente respostas. No caso daqueles para quem a pedra é apenas uma pedra, possivelmente, nem

mesmo pergunta farão, pois aquilo não será compreendido como um problema-questão, passando provavelmente despercebido como algo passível de análise e interpretação.

Neste caminho, Capurro e Hjørland (2007, p. 187) elaboram a seguinte definição para informação: “[...] informação é qualquer coisa que é de importância na resposta a uma questão”. Todavia, certos do generalismo do que pode significar, contextualizam sua definição frente às necessidades dos usuários de informação, considerando-os numa perspectiva coletiva e não individual. Nas palavras dos autores:

[...] Informação é qualquer coisa que é de importância na resposta a uma questão. Qualquer coisa pode ser informação. Na prática, contudo, informação deve ser definida em relação às necessidades dos grupos-alvo servidos pelos especialistas em informação, não de modo universal ou individualista, mas, em vez disso, de modo coletivo ou particular. Informação é o que pode responder questões importantes relacionadas às atividades do grupo-alvo. A geração, coleta, organização, interpretação, armazenamento, recuperação, disseminação e transformação da informação deve, portanto, ser baseada em visões/ teorias sobre problemas, questões, objetivos que a informação deverá satisfazer. (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 187)

A definição de Capurro e Hjørland (2007) nos permite destacar alguns pontos, os quais também são desenvolvidos por outros autores da Ciência da Informação e que serão melhor abordados na sequência: a relação dialética entre informação (pensada na acepção social do termo) e usuário, entendendo-se que algo somente se caracteriza como informação mediante a sua identificação (mais ou menos consciente) e interpretação como tal por alguém; a ideia de que a informação é disponibilizada aos usuários tendo como referência critérios e valores de ordem coletiva e não individual, portanto a partir de códigos compartilhados social e culturalmente; o desafio de que, ao ser processada e difundida ao usuário, a informação seja relevante para a elaboração de respostas a perguntas e, eventualmente, a criação de novas perguntas, incitando um processo de busca cada vez maior por informações.

Como forma de aplicar sua definição a práticas objetivas para um melhor esclarecimento, Capurro e Hjørland (2007, p. 187) buscam exemplificar que tipo de informação satisfaria aos usuários em diferentes contextos: no caso de bibliotecas públicas, as respostas estariam relacionadas à função democrática da biblioteca pública na sociedade; já na medicina, com a solução de problemas relacionados a saúde; no caso dos estudos femininos, as informações devem levar à compreensão e emancipação das mulheres; nos sistemas comerciais, às estratégias de negócios; e assim por diante...

Nesta via, não poderíamos deixar de nos questionar: e no caso dos museus, sobretudo os de arte, compreendidos como sistemas de informação artística, a que questões, problemas e objetivos as informações deveriam satisfazer? Que tipo de informação seria capaz de responder às perguntas dos diferentes segmentos de público que os visitam, a fim de permitir e motivar a fruição e a apropriação simbólica das obras como bens públicos compartilhados? Ao nos determos mais profundamente sobre estes questionamentos, dada à natureza do museu como instância relacional polifônica e plural, na certa chegaríamos ao ponto de que não há uma resposta objetiva e definitiva a ser considerada como fórmula universal. Neste sentido, vale salientar que, conforme apontam Capurro e Hjørland (2007, p. 193-194), a informação pode ser entendida como conceito subjetivo, ainda que os significados que lhe atribuem seus usuários sejam determinados nos contextos social e cultural:

[...] a informação é um conceito subjetivo, mas não fundamentalmente em um sentido individual. Os critérios sobre o que conta como informação são formulados por processos sócio-culturais e científicos. Usuários deveriam ser vistos como indivíduos em situações concretas dentro de organizações sociais e domínios de conhecimento. [...] Não é possível para os sistemas de informação mapear todos os possíveis valores de informação. Nem alguém pode mapear somente as situações verdadeiras. As pessoas têm diferentes bagagens educacionais e desempenham diferentes funções na divisão do trabalho na sociedade. [...] A informação pode ser identificada, descrita e representada em sistemas de informação para diferentes domínios de conhecimento. É claro que surgem problemas para determinar se uma coisa é informativa ou não para determinado domínio. Alguns domínios têm alto grau de consenso e critérios de relevância explícitos. Outros domínios têm paradigmas diferentes, conflitantes, cada um contendo sua própria visão, mais ou menos implícita, da *informatividade* [grifo do autor] dos diferentes tipos de fontes de informação (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 192)

O trecho em destaque de Capurro e Hjørland nos permite compreender como aquilo que chamam de *informatividade* – o que podemos definir, conforme termos dos próprios autores, como a capacidade de uma *coisa* ser informação ou não para um determinado domínio - é diretamente relacionado com o tipo e as características específicas do sistema de informação em questão. Deste modo, uma série de variáveis sobre os museus (questões administrativas, tipológicas, conceituais, de imaginário etc.), seu público, seu entorno, a disciplina e/ou temática com/sobre a qual trabalha, entre muitas outras, precisam ser levadas em conta para que se atue na perspectiva de tentar satisfazer as necessidades informacionais do público. Neste sentido, vale retomar a ideia da dimensão informacional do museu como grau de potência, permitindo-nos deduzir que tal condição é construída mediante às tentativas da instituição de construção do encontro entre as representações que atuam na direção de

promover o acesso a “poesia das coisas” e a habilidade dos visitantes de identificarem-nas como tal e se apropriarem delas para a sua própria autonomia de produção de significados. Conforme afirmam Capurro e Hjørland (2007, p. 193), embora o processo interpretativo tenha algo de individual, o significado é determinado nos contextos social e cultural e, logo, é com base nestes que o museu desenvolve sua linguagem própria para produzir, gerir e difundir informações como sistema. Este, por sua vez, vale ressaltar, não tem fim em si mesmo, mas apenas cumpre seu papel quando se transforma em ferramenta a ser apropriada simbolicamente por seus usuários para a produção de conhecimento e criatividade.

Tais ponderações nos levam então a outra definição de *informação*, de expressiva importância para o desenvolvimento desta pesquisa, a de Belkin e Robertson (1976). Embora cunhada na década de 1970, ainda hoje é muito referenciada por estudiosos do campo da Ciência da Informação. Isto porque, já naquela época, os autores identificavam uma possível relação entre informação e a figura do receptor, detentor de estruturas cognitivas específicas capazes de decodificar códigos. De acordo com os autores, informação é aquilo que é capaz de transformar estruturas (BELKIN; ROBERTSON, 1976, p. 198), as quais, ao se ler o artigo dos autores, deduzimos tratar-se de estruturas cognitivas. Nota-se que nesta definição, a ideia de transformação de *estrutura* é essencial, partindo da premissa de existência de estruturas anteriores, as quais, por influência de um estímulo externo - a informação -, são modificadas. Portanto, neste caso, o receptor é entendido como aquele que possui as estruturas cognitivas capazes ou não de decodificar a informação e codificá-la em seu interior, transformando as estruturas previamente existentes e (re) criando potencialmente a informação no seu contexto individual e em sua relação com o conhecimento. A contribuição da definição desses autores passa pela admissão de que a informação é capaz de produzir mudança de um estado para outro, modificando, assim, o comportamento cognitivo do receptor da informação. Além disso, aponta para a pressuposição de que o receptor não seja sujeito *vazio*, *preenchível*, mas que, ao contrário, seja detentor de estruturas cognitivas anteriores, as quais lhe permitem promover articulações e conexões diante do estímulo cognitivo que representa a informação.

Vickery (1987) também fornece aportes para nos orientar em direção a adoção de um conceito de informação, apresentando ponto nevrálgico a sua aplicação no contexto dos museus. De acordo com este autor, o sujeito somente irá prestar atenção em uma mensagem, tomando-a efetivamente como informação, quando a considera compreensível e relevante para suas próprias necessidades. Isto significa dizer que a informação somente passa a ser

reconhecida pelo receptor como tal no caso e no momento deste ser capaz de identificar seu potencial informativo para mudança de um estado de conhecimento. Dito de outro modo, aplicando à realidade dos museus, ao não reconhecer que algo pode ser apreendido como informação e que tampouco pode servir de subsídio para desvendar a “poesia das coisas”, o sujeito não se detém sobre aquilo e, deste modo, tende a não acionar seus esquemas interpretativos, a fim de promover sua apreensão com vista à mudança do comportamento cognitivo e a produção de conhecimento.

A ponderação de Vickery (1987) nos interessa particularmente ao apontar pra possibilidade de que alguns sistemas – neste caso, pensamos nos museus - disponibilizem informações aos usuários, as quais estes sequer identifiquem como tal – ou seja, não reconhecem nela sua informatividade -, desencorajando-os de acionar seus esquemas interpretativos, relegando à informação a condição de despercebida pelos usuários. Retomando a definição de Capurro e Hjørland (2007) de que informação seja qualquer coisa de importância na resposta a uma questão, se o visitante não chegar a desenvolver uma questão diante da experiência proporcionada pelo museu, dificilmente buscará por possibilidades de respostas.

A ideia defendida por Vickery (1987) se aproxima, de certa maneira, ao que está subjacente à noção de relevância definida por Saracevic (1970), estratégica nos estudos da Ciência da Informação, especialmente aqueles relacionados aos sistemas de informação. De acordo com o autor croata, o objetivo de todo sistema, rede, centro ou serviço de informação é oferecer aos seus usuários aquilo que é relevante. Ocorre que isto se torna um problema, na medida em que a relevância será sempre relativa. Para o autor (1975, p. 325), podemos considerar relevância “uma medida da efetividade do contato entre uma fonte e seu destinatário num processo de comunicação”, sendo “a medida das mudanças no receptor, e traduz ainda a utilidade da informação, a sua expansão”. Assim, para o autor, “se não é relevante, não é informação”. Pinheiro (2004, p. 6) nos esclarece as ideias de Saracevic, explicando que:

O autor encerra o seu trabalho afirmando que os estudos de relevância têm por objetivo evitar a não-relevância, torná-la suportável, uma vez que não pode ser eliminada e que, embora a tecnologia da informação venha avançando cada vez mais, infelizmente os sistemas de informação alcançam cada vez menos comunicação (Saracevic, 1970), problema que mais de vinte anos depois, com a Internet, se agravou. (PINHEIRO, 2004, p. 6)

Deste modo, o que Pinheiro salienta é que disponibilizar ao usuário informação que não seja relevante tem efeito relativamente próximo com o de não disponibilizá-la.

Já Carvalho (1998, p. 28) elucida as ideias do autor aplicando-a no contexto dos museus, afirmando que o conceito de relevância aponta para aspectos de transferência da informação de uma exposição em um museu para o público, ou seja, a possibilidade de que só seja transferida para o visitante aquela informação que para ele seja relevante. Esta reflexão possibilita inferir que, do ponto de vista informacional, o grande desafio do processo de musealização é encadear estratégias e ações que permitam produzir, gerir e difundir informações que sejam relevantes para possibilitar o acesso de diferentes categorias de usuários à “poesia das coisas”, fazendo juz, assim, a sua dimensão informacional como sistema.

De acordo com a autora (1998, p. 13), se levarmos em consideração a exposição como principal meio de reconhecimento do papel educativo do museu para com o público, “é fundamental que seus enunciados sejam claros e da melhor compreensão possível para adultos e crianças dos mais diversificados extratos sociais, faixas etárias e níveis educacionais”. Ou seja, é preciso que o museu, como sistema de informação, disponibilize aos seus diferentes usuários chaves para interpretação que sejam relevantes para que estes possam ler os objetos e os recursos expográficos para além de sua dimensão física, estabelecendo conexões com elementos de dentro e de fora das exposições. Tal movimento somente poderá acontecer se a instituição orientar as atividades de musealização de maneira integrada, permitindo a produção, gestão e difusão de informações numa lógica estruturante interdependente.

As noções de *relevância*, segundo Saracevic, e de *informação*, conforme Belkin e Robertson, inspiraram Carvalho a desenvolver pesquisas e artigos acerca do tema da transferência de informação em museus, entre os quais sua dissertação, que nos interessa especialmente. Desenvolvida nas interfaces entre Museologia, Ciência da Informação e Comunicação, o trabalho buscou estudar a transferência de informação em exposição de arte para o público, considerando a informação na sua relação com o conhecimento e ocasionando mudança de estrutura, sustentando-se sobre os conceitos citados anteriormente. Tendo em vista a pertinência da pesquisa de Carvalho como aporte a nossa tese, julgamos enriquecedor apresentar alguns de seus resultados.

Carvalho (1998) realizou estudo de caso sobre a transferência de informação em exposição de arte dedicada a Athos Bulcão, ocorrida em centro cultural do Rio de Janeiro,

durante o ano de 1998. A amostra contou com a participação de estudantes da disciplina *Direção de Arte*, obrigatória para habilitação em Publicidade, no curso de Comunicação Social de uma Universidade particular do Rio de Janeiro. A autora partiu da premissa de que tais alunos “teriam um conhecimento maior de arte do que outros segmentos de público e a possibilidade de decodificar e usar informações artísticas como repertório estético de sua futura atividade profissional” (CARVALHO, 1998, p. 64). A ideia era que cada estudante respondesse questionários estruturados com as mesmas perguntas que seriam aplicados antes e depois da visita. A análise dos questionários indicou que, embora relativamente familiarizados com os critérios, valores e referenciais da linguagem artística de uma forma geral, 99% dos respondentes não conheciam o artista, nem seu trabalho, “não fazendo a ‘menor ideia’ de quem é ele” (CARVALHO, 1998, p. 65). Além de examinar os questionários, Carvalho observou como se comportavam no espaço, classificando-os como *obedientes, zig zag, distraídos e muito distraídos*³². Isto para que fosse possível analisar “como o público percebe o discurso produzido pelo museu e seu sentido, na decodificação e compreensão da mensagem do discurso do museu” (CARVALHO, 1998, p. 112). De acordo com a autora, a maneira como os visitantes realizam seu percurso de visita pode ser relacionado ao nível de absorção da informação. Assim, sua análise chegou ao seguinte ponto, com base em classificação criada por Véron, em 1989, a partir do comportamento dos visitantes:

[...] fator interveniente no processo de transferência da informação é o comportamento do visitante na exposição, isto é, como ele se locomove, como realiza o seu percurso de visita pela exposição, o que pode ser relacionado ao nível de absorção da informação. Tanto é que os “obedientes” revelaram mais dados biográficos, das técnicas, dos nomes das obras, aspectos formais e estéticos da obra de Athos. Os “zig zag”, mais criativos, fizeram mais associações sobre a estética, os temas e se mostraram motivados pelo prazer e pela curiosidade, enquanto os “distraídos”, mais “blasés”, tiveram uma percepção boa, porém mais geral do sentido estético, sem muitos detalhes e, por último, os “muito distraídos”, que perceberam mais a variedade de suportes e técnicas e não tiveram condições de responder sobre biografia, movimento artístico e sua percepção sobre o mesmo. (CARVALHO, 1998, p. 111)

Nota-se, portanto, por esta análise de Carvalho que há diferentes formas de se experimentar a exposição a partir da relação que o visitante estabelece com as informações disponíveis, o espaço e o acervo, sendo altamente recomendável que o próprio visitante

³²

As características apresentadas por cada uma dessas classificações podem ser lidas ao longo das páginas 102, 103, 104, 105 e 106 da dissertação de Carvalho.

construa o seu percurso, conforme suas motivações. Neste sentido, vale citar que a autora considerou que o conteúdo informacional da exposição estava “expresso pelas obras de arte, sua disposição espacial e temática, isto é, através da museografia – que cria uma ambientação para observação, e através do conteúdo escrito – os textos do hall de entrada, onde apresentação no interior da exposição e as etiquetas de identificação das obras” (CARVALHO, 1998, p. 60). Deste modo, observamos que a autora atribui como categoria de conteúdo informacional tudo aquilo que configura-se como conjunto expositivo a ser interpretado: o objeto (obra de arte), os textos, as etiquetas e o espaço artificialmente construído como cenário de exposição. Assim, cada visitante decide a sua maneira qual a melhor forma de se apropriar das informações visuais, textuais, audíveis etc. disponíveis.

De acordo com Carvalho, os resultados da pesquisa indicaram o seguinte:

[...] a primeira constatação é de que houve, de fato, transferência da informação, consequência natural porque se pressupõe uma predisposição à absorção da informação, de um grupo instruído em universidade particular, parte de uma elite, com frequência comprovada a museus e exposições, ou seja, familiarizado com o ambiente cultural, tivesse condições de ‘decifrar’ obras de arte. Ainda assim, é oportuno lembrar que o pré-teste que serviria como parâmetro com o pós-teste, não pôde ser considerado na pesquisa porque os alunos nada sabiam sobre o artista. (CARVALHO, 1998, p. 112)

Além disso, também mostraram que:

Ficou comprovada, nesta pesquisa, a importância das informações bibliográficas (etiquetas, catálogos, críticas) e seu papel complementar na transferência. Isto fica muito evidenciado na questão sobre movimentos artísticos, que é complexa, mas cuja essência foi compreendida, na vinculação de Athos ao Modernismo. Neste caso, a leitura dos textos foi fator decisivo, embora nem sempre esta compreensão tenha sido feita com clareza, devido à inexistência de background cultural mais voltado para artes plásticas ou pela falta de clareza nos textos. Este fato ratifica o pensamento de alguns autores, de que o visitante somente estabelece relações tendo por orientação a visão do crítico ou do historiador da arte, o que implica um ‘repertório cultural’ que facilita a compreensão do discurso e mensagem do artista, fator percebido até pelos respondentes. Para compreender é preciso decifrar... (CARVALHO, 1998, p. 112)

Observamos pelo critério de escolha da amostragem da investigação de Carvalho que a autora opta por estudantes razoavelmente familiarizados com a cultura, referenciais e critérios do universo da arte. Embora não conhecessem especificamente o artista cujas obras estavam em exposição, já estavam habituados com a linguagem da arte e seu sistema de valores. Neste sentido, vale citar que a própria autora (1998, p. 113) reconhece que “uma pesquisa

semelhante realizada com um grupo totalmente distinto, por exemplo, alunos de escola pública, de classe pobre, com menos acesso ao ambiente cultural, provavelmente teria resultados diversos”. Tal ponderação nos remete a Michel Menou (1995), para quem o uso da informação para processo de solução de problemas está relacionado a externalidades e internalidades. Isto significa dizer que fatores culturais, psicológicos e a disposição para a interação também influenciam no processo de apreensão da informação.

Outro aspecto que podemos destacar das conclusões de Carvalho (1998) refere-se àquilo que chama de essência da exposição. De acordo com a autora, as informações bibliográficas disponibilizadas graças às etiquetas, catálogos e textos críticos constituíram-se como recurso complementar que proporcionaram aos visitantes a sensibilização para a essência da obra do artista. Assim, tais ferramentas foram compreendidas como fundamentais para que os visitantes tivessem acesso aos referenciais e valores que pautaram a mostra e se empoderassem desses para interpretar as obras e desvelar sua poesia naquele contexto determinado.

Finalmente, vale destacar um último ponto mencionado por Carvalho em sua pesquisa. Ainda que a autora não o estenda como tema de discussão, a constatação desta condição nos interessa particularmente, motivando reflexões de nossa parte. Segundo a autora (1998, p. 28), a literatura da área mostra que “as exposições museológicas não são pensadas no que podem ser relevantes para o usuário, e sim para atender a prioridades e diretrizes institucionais”. Diante de tal percepção, não poderíamos deixar de chamar atenção pra contradição que isto pode denotar: como imaginar um sistema de informação que não toma como prioridade a tentativa de promover acesso à informação que seja relevante aos usuários? Neste caso, a dimensão informacional do museu é enfraquecida, sobressaltando sua caracterização como depósito e/ou mostruário não democrático, passível de ser interpretado por alguns poucos.

Deste modo, considerar a dimensão informacional dos museus requer encará-los como unidades cujas ações são integradas e interrelacionadas, por meio do processo de musealização, visando a produção, gestão e difusão de informações que efetivamente satisfaçam as questões, objetivos e necessidades de seus diferentes usuários, e, sobretudo, suscitem novas perguntas. Assim, mais importante do que trabalhar na perspectiva de construir alternativas para possibilitar a apreensão de conteúdos por parte de seus usuários, o sistema precisa atuar como agente de sementeira e aperfeiçoamento de olhar analítico, crítico e sensível, instigando uma atitude investigativa e imaginativa diante das informações,

ensejando a conformação de novos questionamentos. Essas, por conseguinte, precisam ser produzidas, geridas e difundidas com vista a possibilitar os visitantes a terem acesso aquilo que há de compartilhado social e culturalmente, o que faz sua distinção como bem público musealizado.

Compreender o museu à luz de sua dimensão informacional requer, portanto, investir na qualidade informativa não somente de seu acervo, entendido como veículo de informação, tal como defendido por Ferrez (1994), mas também de suas ferramentas de mediação, as quais, conforme indica Carvalho (1998), também podem ser consideradas como dotadas de conteúdos informacionais. Para tal, é preciso levar em conta a capacidade da informação de transformar seus receptores / usuários, ou seja, de contribuir para processos de produção de conhecimento. Isto significa investir em atividades integrantes do processo de musealização capazes de produzir, analisar, interpretar e difundir informações que efetivamente contribuam para a transformação dos visitantes. Neste sentido, destacamos as atividades de documentação e pesquisa como essenciais para o cumprimento do papel social dos museus.

No que tange especificamente aos museus de arte, tal como abordamos no capítulo anterior, ao longo do século XX muitas mudanças ocorreram, dando origem a diferentes paradigmas para a formulação de proposições narrativas voltadas às exposições. Em cada um deles, a percepção sobre qual deva ser o papel da informação acompanhou o espírito da época. Coloca-se, então, a pergunta: e hoje, qual o papel da informação nos museus de arte? Existiria alguma diferença entre a informação no contexto de um museu de arte e numa outra tipologia de museu? Quais seriam as especificidades de um sistema de informação em arte caracterizado como museu?

Embora tais perguntas sejam mais de ordem retórica, os próximos itens poderão nos ajudar a esclarecer algumas das problemáticas que encerram.

5.2- INFORMAÇÃO EM ARTE COMO CAMPO DO SABER DE INTERESSE DOS MUSEUS E DA MUSEOLOGIA

Considerando o museu como sistema de informação, no caso das instituições museológicas voltadas à arte, podemos dizer que lidam especialmente com informações artísticas, as quais, de acordo com Pinheiro (1996), também podem ser chamadas informações estéticas. Estas abrangem o “conteúdo informacional do objeto de arte, documento em seu

sentido mais amplo, oriundo de múltiplas manifestações e produções artísticas” (PINHEIRO, 1996). O campo do saber denominado Informação em Arte se ocupa, portanto, do estudo e das práticas relacionados à informação artística ou estética, configurando-se a partir da interface entre diferentes disciplinas.

Neste item, apresentaremos algumas definições e problematizações deste campo para a partir disso estabelecermos os aspectos que sejam de maior interesse para o contexto da informação artística nos museus e da Museologia.

Em texto que aborda a informação nas diferentes áreas da Arte, Almeida (2007, p. 253) situa o campo da Informação em Arte como aquele de abrangência da Ciência da Informação aplicada à arte, caracterizando-o como amplo e diversificado, envolvendo diferentes instituições, públicos, áreas, processos e profissionais. De acordo com a autora, a Informação em Arte se configura a partir de conceitos e práticas da Ciência da Informação, de áreas diversas das Ciências Humanas (como História, Antropologia, Política, Filosofia) e das Artes (como Artes Visuais, Cinema, Circo, Dança, Fotografia, Música, Teatro).

Ainda conforme reconhece Almeida (2007, p. 253), a maior parte dos serviços de informação em arte envolvem coleções museológicas, documentais e arquivísticas, o que nos leva a destacar, embora a autora não as mencione, que as áreas de Museologia, Biblioteconomia e Arquivologia também emprestam conceitos e práticas relevantes ao campo do saber denominado Informação em Arte, já que estas também têm escopos teóricos e metodológicos próprios e distintivos que, ao serem aplicados à informação artística, conformam diferentes realidades. Neste ensejo, é oportuno salientar que, em seu texto, Almeida (2007) aborda a informação artística de maneira mais geral, sem focar num tipo de sistema de informação específico, analisando os museus, bibliotecas e arquivos como categorias de *lugares de memória*, utilizando a acepção de Nora, e sem abordar o campo do ponto de vista epistemológico, embora sinalize para seu caráter interdisciplinar.

Ao focar nas organizações que desenvolvem atividades de informação em arte, Almeida (2007) chama atenção ao fato de que não são apenas as instituições conhecidas por ter a informação como motor dos procedimentos adotados para o desenvolvimento de suas ações, como museus, bibliotecas, arquivos e centros de informação, que lidam com a informação em arte. De acordo com a autora, as atividades de informação em arte

[...] são desenvolvidas, de forma sistemática ou não, nos mais diversos espaços culturais, tais como teatros, galerias de arte e fotografia, editoras especializadas,

ateliês de arte e centros de cultura em geral. Não podem deixar de ser mencionadas também as organizações da sociedade civil com foco nas artes, como os grupos de artes cênicas, música e cinema, dentre outros. Além disso, todas as instituições voltadas ao ensino das artes – quer sejam escolas superiores, quer sejam cursos técnicos, cursos livres ou oficinas – também produzem, usam e lidam diretamente com a informação e a manifestação artística nos seus mais diversos suportes. Essas instituições não têm a informação e a documentação como o seu ‘negócio’ e, por esta razão, essas questões não recebem de seus dirigentes a atenção que deveriam merecer. (ALMEIDA, 2007, p. 255-256)

Neste trecho, a autora indica que diversas organizações subsidiam suas práticas a partir de informações artísticas, embora algumas dessas dediquem-se mais particularmente ao seu processamento e difusão, fazendo deste o seu princípio motor. Este reconhecimento nos permite destacar a importância das instituições que desenvolvem tais atividades, salientando de igual modo sua função social como repositórios de informações artísticas e culturais compartilhados por diferentes grupos. Neste horizonte, cumpre expor que a autora (2007, p. 263) considera a informação artística como registro que pode se fixar nos mais diferentes suportes documentários, servindo a múltiplas finalidades, tais como estimular ou fundamentar a criação ou a prática artística, contribuir para a formação de público, dar subsídios à pesquisa e ao ensino das artes, gerar e sistematizar novos conhecimentos. Entretanto, admite que para que a informação cumpra seu papel, é fundamental que esteja organizada, assim podendo ser disponível e acessível aos diferentes usuários.

Nesta linha, a autora (2007, p. 266). acredita que é a qualidade do tratamento dispensado à informação que irá “garantir a eficiência e a eficácia na sua recuperação e disseminação e permitir seus múltiplos usos”. Junto a isso, para que o sistema de informação criado tenha um bom desempenho, é preciso que o profissional da informação conheça a natureza e a terminologia da área em questão, assim como as características da “diversidade de documentos que compõem o conhecimento ou o patrimônio acumulado de cada área e as necessidades de informação dos diferentes públicos dessas artes, potenciais usuários dessa documentação”.

As contribuições de Almeida (2007) subsidiam-nos a perceber que os territórios por onde o campo da Informação em Arte se delineia e se aplica são vastos, compreendendo desde acervos ligados às artes visuais, mais comumente presentes nos museus, até aqueles relacionados à música, arte performática, artes cênicas, artes gráficas, artes circenses, artes cinematográficas, fotografia, poesia, dança, design, arquitetura etc. Além disso, mostram-nos como é fundamental a implementação de um sistema de informações estruturado com base

nas necessidades específicas dos acervos e de seus usuários, com vista à otimização de sua gestão e acesso.

De uma perspectiva que parte da leitura epistemológica e de sua aplicação no contexto dos museus, Lima (2003, p. 25) aborda a Informação em Arte como novo campo híbrido do saber, situando seu surgimento no ambiente museológico durante os anos 1980. Emerge como “resposta-proposta aos desafios para desenredar/desvelar a variedade de discursos e práticas envolvidas nas questões geradas pelo desenvolvimento das Pesquisas em Artes”, empreendidas no cruzamento das fronteiras disciplinares entre Ciência da Informação, Museologia e Artes. Isto porque, segundo a autora (LIMA, 2003, p. 24), nenhuma dessas disciplinas por si, isoladamente, permite a construção desse tipo de informação devido ao nível de particularidades que a disciplina apresenta. De acordo com Lima:

Em face dessa ambientação mista de conhecimentos, capitais simbólicos, cuja configuração se enquadra pelos estudos da interdisciplinaridade na categoria híbrida, a Informação em arte vem estabelecendo articulações para integrar as diversidades de conteúdos, linguagens e atividades em processo de elaboração combinada nas práticas relativas à geração, ao processamento e à disseminação da informação. Tal comportamento procura não invalidar determinadas características próprias de cada visão e busca evoluir redefinindo questões, moldando alternativas, propondo nova(o)s metodologias, modelos e proposições conceituais e, ainda, atividades em consonância com os movimentos que imprimem a ocorrência do processo interdisciplinar. (LIMA, 2003, p. 24 e 25)

Deste modo, enfatizando o caráter híbrido deste novo campo do saber, Lima descreve a Informação em Arte como

[...] novo território interdisciplinar, ou domínio do conhecimento, em processo de organização reunindo aportes de três dimensões disciplinares Museologia, Arte e Informação, em consonância com o trabalho peculiar das Pesquisas em Artes exigindo que o referentes ditos da arte estejam concordes com necessidades plurais / múltiplas, ou seja, heterogêneas e postuladas pelos conhecimentos dos acervos, assim como os conhecimentos por eles gerados, construindo o processo da geração e transferência da informação. Todo esse quadro permite que se possa perceber o perfil do processo híbrido de formação de um campo sendo plasmado, distinguindo sua configuração segundo o modelo da interdisciplinaridade estrutural que conjuga visões dos planos teórico e prático. (LIMA, 2003, p. 265-266)

As ideias defendidas por Lima (2003) indicam que a Informação em Arte, como campo do saber, se conforma a partir da hibridização de métodos, aportes teóricos, modelos, proposições, conteúdos, linguagens e atividades profissionais de disciplinas, tais como Museologia, Ciência da Informação e Artes, a fim de criar as melhores condições conceituais

e técnicas para os processos de produção, gestão e difusão de informações relacionadas a arte. Neste sentido, a autora atribui grande destaque àquilo que chama de Pesquisa em Arte, a qual representa prática capaz de subsidiar tais processos.

Ainda de acordo com a autora, conforme paulatinamente a Informação em Arte vai delineando e fixando seu espaço de ação, inspira refletir sobre

[...] a prática voltada para elaborar e fornecer informação dentro de parâmetros técnico-conceituais compatíveis e adequados à multiplicidade das questões ligadas às Pesquisas em Artes. Essas questões surgem sob diversas modalidades das manifestações e práticas culturais, ricas em significados (as significações simbólicas), espelhando o que denomina de intertextualidade do campo cultural e cuja raiz, faz-se importante ressaltar, é a mesma que faz brotar a interdisciplinaridade. (LIMA, 2003, p. 267)

A colocação da autora aponta para o caráter intertextual não somente do campo da Informação em Arte, mas também da própria Arte, a qual se exprime e se configura a partir da Cultura e de suas heterogeneidades e mestiçagens.

Em pesquisa anterior, a qual deu origem a sua dissertação de Mestrado e ao texto que serve de fonte à presente investigação, Lima (2000, p. 18) caracteriza a Informação em Arte como o campo de estudo dedicado às informações concernentes ao *Discurso da Arte* e ao *Discurso sobre Arte*. O primeiro é elaborado pelo artista e está presente na obra, relacionando-se com a criação/produção artística e à interpretação do próprio artista; enquanto o segundo é produzido por historiadores da arte, curadores de exposições, críticos de arte e outros especialistas de diferentes campos do conhecimento, assim como pelo próprio artista, e está relacionado à apreciação e às interpretações de terceiros (LIMA, 2000, p. 23).

Deste modo, constituem objeto de interesse do campo do saber interdisciplinar Informação em Arte tanto os objetos artísticos considerados obras de arte, como as referências sobre tais obras, artistas, processos criativos e interpretativos, os quais articulados substantivam a Pesquisa em Arte desenvolvida nos museus. Esta, por sua vez, ganha relevância no contexto da musealização ao produzir informações a serem difundidas pelas instituições, especialmente por meio de publicações, da linguagem museológica das exposições e das mediações pedagógicas empreendidas pelos setores educativos.

Subentende-se, deste modo, que a chamada função comunicacional dos museus, conforme problematizado no capítulo anterior, deve ser estruturada de forma a construir as melhores estratégias de mediação, com o propósito de difundir as informações geradas e geridas no âmbito do sistema informacional em questão, a fim de potencializá-las como

chaves à interpretação dos diferentes usuários. Assim, o aspecto relacionado à comunicação da informação de/sobre arte – discurso de/sobre arte - também é objeto de interesse do campo da Informação em Arte, tal como expõe Lima:

[...] enfoca o estudo especializado da comunicação e da disseminação da informação que contempla assuntos artísticos vinculados às coleções reconhecidas como de natureza museológica, em suas feições plurais, no tocante ao processamento do acervo e quando da sua exposição pública em ambiente fechado ou a céu aberto. (LIMA, 2000, p. 19)

Pinheiro (1996, 2000, 2008) foi a primeira autora, no Brasil, no âmbito da Ciência da Informação, a se dedicar a estudar o campo da Informação em Arte, apresentando-nos contribuições específicas para se refletir acerca da comunicação da informação artística, notadamente nos museus. Além disso, assim como Lima (2003), também apresenta considerações sobre o caráter epistemológico da Informação em Arte como campo do saber interdisciplinar, relacionando-o, sobretudo, com as interfaces estabelecidas entre Ciência da Informação, Museologia e História da Arte.

Em publicação datada de 1996, Pinheiro define Informação em Arte como estudo dos fundamentos teóricos e da natureza da representação da informação estética – a qual abrange o “conteúdo informacional do objeto de arte, documento em seu sentido mais amplo, oriundo de múltiplas manifestações e produções artísticas”, conforme já citado anteriormente -, envolvendo a diversidade e as singularidades documentais, as questões da Arte e as características de modelos de sistemas de informação artística (PINHEIRO, 1996). Alguns anos mais tarde, em Prefácio de publicação que reúne textos que problematizam a Informação em Arte, o museu e a imagem à luz da Ciência da Informação em sua interface com outras disciplinas, Pinheiro (2000, p.7) define Informação em Arte como “o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos/obras de arte, a partir de sua análise e interpretação”, entendendo que a obra de arte é fonte de informação.

A partir dessas definições, chamamos atenção para alguns pontos específicos trazidos à tona pela autora. Ao identificar o objeto de arte como portador de conteúdo informacional, “documento em seu sentido mais amplo”, supomos sua condição de artefato produzido num dado contexto, conforme circunstâncias socioculturais específicas de produção e fruição, as quais o imputam funções distintas daquelas de outros objetos. Neste caso, ao se distinguir dos demais como objeto de arte, necessariamente pressupõe sucessivas interpretações e não

apenas um sentido único, estabelecendo-se como evidência de um processo criativo e sensível que corporifica diferentes camadas de sentidos e enseja outros tantos.

Compreendendo-se o objeto de arte como tal, reafirma-se que interessa ao campo da Informação em Arte não apenas a informação estética como conteúdo isolado de seu contexto de produção e interpretação, mas, sobretudo, o universo com o qual esta informação se relaciona, o que a torna e valoriza como de natureza estética. Sob esta perspectiva, ao se estudar e/ou processar a informação estética, é fundamental nota-la no contexto das questões e problemáticas da Arte, as quais se estabelecem no âmbito da cultura, ajustando-se, deste modo, as características dos modelos de sistemas dedicados a sua representação, análise e interpretação da sua realidade voltada à fruição estética.

O reconhecimento de que o campo da Informação em Arte se dedica a estudar e tratar a arte como fonte de informação, tal como abordado até aqui, centrando-se não apenas sobre a informação da arte, mas também sobre arte, abre-nos a possibilidade de estabelecer uma associação, até certo ponto, com aquele universo compreendido pela ideia de informação de/sobre ciência, a qual, como vimos no capítulo 3, é objeto das ações de divulgação. Sendo assim, de maneira análoga ao que se define como divulgação científica, podemos entender a divulgação artística como processo de veiculação da informação de/sobre arte a público não familiarizado com os valores, referenciais e princípios do universo artístico, com vista a sua instrumentalização no que se refere aos códigos mínimos necessários à fruição da arte. Embora de naturezas distintas, Arte e Ciência representam faces do conhecimento e do agir humanos, cada uma dessas se constituindo a partir de universos, referenciais e linguagens próprios que precisam ser minimamente conhecidos e compartilhados para a apropriação simbólica.

As ideias de Pinheiro corroboram para esta nossa associação quando a autora afirma que os estudos relacionados à Informação em Arte

[...] referem-se essencialmente a obras artísticas, mas incluem também os documentos sobre arte, isto é, os bibliográficos primários e secundários, desde o livro e o artigo de periódico até as bibliografias, estados da arte etc., ou o que é chamado 'literatura sobre'. Informação em Arte tanto engloba os aspectos formais, descritivos, quanto os de 'atributos e relações as obras de Arte com a história' pois estão presentes, como em todo esforço de representação, a relação de espaço e tempo, certa historicidade e historiografia. (PINHEIRO, 2000, p.8)

Nesta perspectiva, vale lembrar também a ideia de Lima, de que a Informação em Arte debruça-se tanto sobre o Discurso da Arte, quanto o Discurso sobre Arte³³.

Em publicação mais recente, datada de 2008, Pinheiro reelabora sua definição do campo do saber Informação em Arte, enfatizando aspectos e preocupações já originalmente presentes, porém não destacados na formalização de suas definições anteriores, os quais nos interessam particularmente por estarem diretamente relacionados à proposta desta pesquisa:

Informação em Arte é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos de Arte, a partir de sua análise e interpretação. Nesse sentido, a obra de arte é fonte de informação, objeto de estudo e trabalho pertinente a museólogos, em museus de Arte. Esse procedimento, que abrange a análise e interpretação inclui linguagens e técnica artísticas, assim como a ambiência, o cenário, o contexto, sua inserção num determinado tempo e espaço (Historia da Arte), fluxos e transferência de informação em museus de Arte, especialmente em exposições, implantação de redes e sistemas em museus, impactos das tecnologias de informação e comunicação -TIC's em museus etc.

Informação em Arte também diz respeito a estudos dos documentos sobre Arte, isto é, os bibliográficos, primários e secundários, desde o livro, o artigo de periódico, até as bibliografias, estados da arte e outros suportes e, hoje, museus na Web e museus virtuais (PINHEIRO, 2008, p. 10)³⁴

Observamos que, neste trecho, Pinheiro indica como objeto de interesse do campo do saber Informação em Arte aspectos relacionados à informação estética no contexto de sua comunicação nos museus: linguagem como sistema de representação capaz de promover a comunicação, ambiência e cenário como elementos que influenciam a análise e interpretação da informação, os fluxos e a transferência de informação nos museus, especialmente por meio de exposições, impactos das TIC's a partir da crescente inserção de museus na Web e de museus virtuais. Vê-se, assim, que ainda que os estudos de Informação em Arte nos museus sejam mais frequentemente dedicados sobre os processos de pesquisa e documentação, especialmente voltados a usuários especializados, também a comunicação da informação artística para públicos não familiarizados constitui-se como preocupação da disciplina.

Pensar a informação artística no contexto da comunicação museológica requer que tenhamos em mente que as necessidades informacionais do público familiarizado com os referenciais, critérios e linguagens que constituem o universo da disciplina ou matéria temática em questão dos museus são diferentes daqueles que os desconhecem e/ou não são familiarizados com tais códigos sócio culturais. Como, portanto, comunicar a informação

³³ Pinheiro, ao estabelecer a relação *literatura de/sobre*, foi quem inspirou Lima (2000) a desenvolver esta ideia.

³⁴ Esta definição foi resumidamente apresentada no capítulo 3 desta tese.

estética para estes últimos sem perder de vista, inclusive, que, dentro desta categoria de “visitantes não familiarizados com a informação especializada”, é possível identificar diferentes segmentações, seja por faixa etária, por nível de formação educacional, por interesses comuns etc.? Outro questionamento que podemos realizar é de que maneira comunicar a informação estética sem que o *Discurso sobre Arte* se sobreponha ao *Discurso da Arte*, sobrevalorizando uma recepção pautada na racionalização do valor da obra de arte e reduzindo o potencial imaginativo e afetivo da recepção? Estas questões confirmam a relevância de se fomentar investigações sobre o assunto, contribuindo para problematizar as ações de musealização com vista a possibilitar a divulgação artística como recurso de potencialização da dimensão educativa dos museus.

Conforme destaca Pinheiro (2008, p. 53), para se comunicar a arte, é preciso tanto comunicar a informação semântica, quanto a informação estética, esta última não passível de tradução. Destaca-se, neste sentido, o papel da educação, em sua acepção processual, ao longo da vida e das vivências dos indivíduos, que possibilita que os sujeitos se sensibilizem diante de diferentes estímulos exteriores e interiores e sejam capazes de se apropriar simbolicamente da arte. Deste modo, defendemos a ideia de que mais do que comunicar informações com vista a sua imediata apreensão e assimilação pelos diferentes visitantes, cabe ao museu construir encontros, especialmente por meio das exposições (como principal linguagem dessas instituições), em que os visitantes sintam-se ávidos e encorajados a degustar, a sua maneira e ao seu tempo, a experiência vivida, de maneira a prolongar a vivência em seu cotidiano de articulações e descobertas ao longo da vida.

Com isto, advogamos a necessidade dos museus se constituírem como plataformas para o conhecimento, o qual estará mais fortemente vinculado à experiência vivida no e por meio do museu do que propriamente às informações tornadas disponíveis; estas servirão de chave ao processo, possibilitando a transformação do visitante e a produção de conhecimento, tal como nos levam a apontar a definição de Belkin e Robertson (1976) explicitada em item anterior. Assim, faz-se essencial que os museus reflitam não somente sobre quais informações divulgar, mas também como fazê-lo, de modo a promover a sensibilização cognitiva e afetiva do visitante. É por meio das ações interrelacionadas da musealização que a construção desses caminhos se torna possível.

Ao recobramos aportes do debate em torno da divulgação científica que podem contribuir para a discussão em torno da divulgação artística, tomamos de empréstimo a tese

defendida por Marandino, de que a exposição voltada à divulgação científica é necessariamente um tipo de discurso específico, subsidiado por saberes disciplinares especializados e outros saberes, tais como o museológico, o educacional etc. Ao empregarmos tal lógica sobre o contexto da informação especializada em arte, logo somos instigados a considerar que também a exposição de arte em museus se constitui como um discurso específico estruturado a partir do Discurso da Arte e do Discurso sobre Arte, e de muitos outros saberes próprios ao contexto museológico, diferenciando-se, por exemplo, do discurso da e sobre Arte em ambiente de galerias, salões, bienais, leilões, entre outros espaços em que frequentemente se trabalha com o universo das linguagens artísticas.

Assim sendo, para viabilização da formulação de tal discurso singular dos museus em torno da arte, é preciso uma orientação durante o processo de musealização neste sentido, admitindo-se o fortalecimento da condição de sistema de informação capaz de proceder ao tratamento de informações destinadas ao público já familiarizado, bem como aquele que não o é. Para isso, é fundamental assumir que os visitantes são interpelados por diferentes contextos de aprendizagem, recepção e apreensão de informações, apresentando diferentes níveis de conhecimento e familiarização com as linguagens, os valores, referenciais e princípios da arte, residindo aí (embora não somente) o caráter plural do museu. Isto implica no reconhecimento, ao longo do processo de musealização, de que nem o Discurso da Arte, nem o Discurso sobre Arte e nem a interpretação individual introspectiva dos “n” visitantes são definidores do significado dos objetos de arte, mas que, ao contrário, este é configurado pelos diálogos, encontros e desencontros, pela articulação, justaposição e negociação dos sentidos compartilhados social e culturalmente.

Retomando-se as contribuições de Pinheiro, em texto de 2005 cujo objetivo é debater o potencial da informação em arte e dos recursos tecnológicos na sua aplicação à educação, especialmente educação pela arte e educação da sensibilidade com vista à inclusão social, a autora (2005, p. 53) propõe pensar a informação e as tecnologias como instrumentos/ferramentas que concorrem à divulgação, disseminação e universalização do acesso à arte, podendo estimular a criatividade das pessoas e a sua consciência. Neste artigo, Pinheiro (2005, p. 52) menciona que a competência em informação, também denominada alfabetização informacional, noção que refere-se à capacidade dos usuários saberem utilizar a informação com vista à produção de conhecimento, é essencial para os processos de inclusão, destacando-se a digital, objeto de seu interesse nessa publicação. De acordo com a autora

A arte e a produção artística são comunicadas sob a forma de informação artística e tendo como suporte as novas tecnologias de informação, o que pode levar à concretização de um trabalho social e educativo. Algumas características das TICs são muito importantes nesta discussão, sobretudo o seu carácter de multimídia, no qual imagem, som, texto e movimento confluem e se tornam meio propício para representação e transferência de informação em arte. (PINHEIRO, 2005, p. 53-54)

Em artigo mais recente, Pinheiro (2008, p. 54) adverte, contudo, que a transferência da informação artística não assegura por si só a produção do conhecimento, dependendo assim de um conjunto de ações sociais, as quais, estas, sim, podem propiciar a passagem da inclusão digital e informacional para a inclusão social. Assim, um dos fatores importantes à inclusão social é a competência em informação, possibilitando que os diferentes usuários de informação identifiquem-na e saibam a utilizar como combustível para a sua produção de conhecimento.

Neste item abordamos algumas das questões que orbitam em torno do campo do saber Informação em Arte, as quais, entrecruzadas com o debate sobre divulgação estabelecido no capítulo 3, contribuem para refletir acerca da divulgação artística em museus. Esta, por sua vez, está condicionada ao desenvolvimento de atividades anteriores, no âmbito da musealização, que possam subsidiá-la como alternativa para a formulação de discursos expositivos inclusivos. Nesta perspectiva, ganham relevância as ações de documentação e pesquisa, as quais merecem destaque em nossa investigação.

5.3- SUBSÍDIOS DA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA E DA PESQUISA EM ARTE PARA A DIVULGAÇÃO ARTÍSTICA EM MUSEUS

Como foi mencionado anteriormente, sob a perspectiva do campo do saber Informação em Arte, a obra de arte é fonte de informação. Considerando-se o museu como sistema capaz de produzir, analisar, interpretar, representar e difundir informações, no âmbito da consecução do processo de musealização, este torna-se lugar privilegiado para o acesso de diferentes públicos às obras de arte não apenas em sua condição física e material, mas, sobretudo, cultural, social e simbólica. Para que tal possibilidade de acesso se materialize sob a forma de linguagem museológica, é fundamental a realização de alguns procedimentos compreendidos no âmbito da cadeia operatória da musealização, alguns deles estratégicos para a potencialização da obra de arte como fonte de informação.

No presente item, abordaremos as ações de pesquisa e documentação como atividades cruciais para subsidiar a formulação de proposições narrativas expositivas, identificando-as como produtoras e gestoras de informações, potencialmente comunicáveis a públicos diversos. Acreditamos que o desenvolvimento dessas atividades em integração com outras permite a construção de condições para a proposição de discursos expositivos formulados a partir de pilares que favoreçam a divulgação de informações artísticas especializadas, corroborando assim a dimensão comunicacional e educativa dessas instituições.

Não pretendemos, contudo, nos aprofundar sobre as bases teórico-conceituais e técnicas que sustentam o debate em torno da pesquisa e da documentação, mas apenas situá-las como procedimentos estratégicos nos museus para a consecução de seu papel social e para o fortalecimento de sua dimensão informacional, comunicacional e educativa. O *Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas* de Lima (1995, 2000) nos inspirará a identificar possibilidades interpretativas a partir das obras de arte com vista à gestão de uma gama de informações passíveis de serem comunicadas conforme os objetivos e o público da proposta expositiva.

5.3.1- Documentação museológica

Com base em Hooper-Greenhill, Maria Lucia Loureiro (2000, p. 116) nos surpreende ao afirmar que até meados do século XX, os museus quase sempre acumulavam coleções sem que houvesse uma orientação clara sobre como geri-las, acarretando na subvalorização da dimensão informacional dessas instituições. Apenas a partir da década de 1960 é que os museus teriam começado a rever suas práticas, dando início ao desenvolvimento de procedimentos sistemáticos para organização das fontes de informações sob sua salvaguarda, gestando os primeiros sistemas de documentação sob ótica integradora da instituição.

Ferrez (1994) destaca um conjunto de fatores que teria ensejado a necessidade dos museus redimensionarem a maneira como gerir suas coleções, ocasionando no reconhecimento da documentação como atividade chave às instituições:

A existência de museus cheios de objetos pobremente documentados, as exigências administrativas de maior controle no que diz respeito aos documentos legais de aquisições e empréstimos de acervo, o surgimento, em muitos museus, do departamento de registro e da figura do registrador, as recentes mudanças na orientação da Museologia/Museografia, tradicionalmente centradas nas propriedades físicas dos objetos, no sentido de preservar também as informações referentes aos

contextos dos mesmos, e uma maior consciência do papel social dos museus, são alguns dos fatores que têm levado a se repensar o papel da documentação e dar-lhe a devida importância. (FERREZ, 1994)

Notamos por esta passagem do texto de Ferrez, que a documentação sofreu um redimensionamento a partir de diferentes demandas advindas do cotidiano de práticas dos museus, mas também da própria discussão em torno de seu papel na sociedade. Sublinhamos, neste ponto, o trecho que a autora cita a emergência da importância atribuída às propriedades que vão além dos aspectos físicos das coleções, sendo também identificado como informação capaz de intervir no sentido dos objetos aquele contexto de produção e valorização desses artefatos. Com isso, admite-se a possibilidade de que, por trás de cada objeto, exista uma complexa teia de relações configuradas social e culturalmente, a qual agrega-se a sua dimensão física, integrando-se como parte do valor do bem cultural. Além disso, a autora menciona as mudanças relativas à consciência do papel social dos museus, os quais foram postos em cheque a partir da segunda metade do século XX. Reunir objetos e garantir sua preservação física como finalidade institucional e não como meio para se alcançar algo maior e complexo não era mais visto como suficiente.

Dito isto, é válido mencionar que durante a década de 1970, mais especificamente em 1972, ocorreu no Chile mesa redonda reunindo profissionais de museus e pensadores de diferentes áreas e países com o objetivo de discutir o papel dos museus na sociedade. Este encontro deu origem à célebre Declaração de Santiago, que propôs o entendimento do museu como instrumento e agente de transformação social, postulando-se, ainda, que a maior potencialidade dos museus deveria ser a sua ação educativa (PRIMO, 1999). Sob a influência das ideias de Paulo Freire, a crença que orientou a redação de tal Documento era de que a verdadeira educação é aquela que serve à libertação, questionamento e reflexão (PRIMO, 1999), sendo esta a noção que deveria balizar a missão dos museus. Deste modo, defendia-se que a ação educativa estaria vinculada à essência dos museus como instrumentos de transformação social, influenciando todas as suas outras ações em prol da preservação do patrimônio. A ação educativa não se restringiria, portanto, às atividades empreendidas pelos setores educativos dos museus, conforme já abordado no capítulo 3 desta tese, mas estaria relacionada à decisão política de preservação de um determinado bem com vista a sua apropriação simbólica para a transformação individual e social.

Como resultado deste Encontro, tão frequentemente referenciado no campo dos museus e da Museologia, Varine (1995) destaca o reconhecimento de um novo papel para os

museus, havendo uma mudança importante com relação à maneira de conceber o patrimônio musealizado: este deixa de ser apenas objeto de deleite, passando a ser detonador e âncora de um processo maior de desenvolvimento envolvendo a comunidade. Nas palavras do autor:

A noção de museu como instrumento de desenvolvimento, desconhecida antes de 1972, é agora largamente formulada e admitida. O mesmo ocorre com a noção de função social do museu. E também com a responsabilidade política do museólogo. [...] No momento em que se fala, não somente de teologia da libertação, mas de filosofia da libertação, o museu está pronto para desempenhar seu papel libertador das forças criativas da sociedade, para a qual o patrimônio não é mais somente um objeto de deleite, mas antes de tudo uma fonte maior de desenvolvimento.

Ao longo da segunda metade do século XX, outros eventos importantes dedicados a repensar o papel e o lugar dos museus ganharam destaque na literatura, especialmente na América Latina. Paralelamente, a própria Museologia vivenciou um processo de auto-reflexão, questionando seu caráter científico e reformulando sua teoria e prática diante da emergência de novos modelos relacionais. Na esteira desses movimentos, os teóricos e profissionais de museus reorientaram suas perguntas, atribuindo notável destaque ao uso social dos museus: qual o sentido da preservação do patrimônio? Museus para quê, para quem?

Ao discorrer sobre as mudanças ocorridas ao longo deste período, Primo (1999) nos mostra que os propósitos do ato de preservação do patrimônio se modificaram, reiterando a percepção de Varine (1995). De acordo com a autora, percebe-se que:

[...] quando o ato de preservar ocorre de forma descontextualizada e sem objetivo de uso, não se justifica. É preciso que a preservação seja entendida como um instrumento para o exercício da cidadania. A ação preservacionista deve ser um ato público transformador que proporcione a plena apropriação do bem pelo sujeito. O exercício da cidadania só ocorre quando o indivíduo conhece a realidade na qual ele está inserido, a memória preservada, os acontecimentos atuais, entendendo as transformações e buscando um novo fazer. (PRIMO, 1999)

As ideias de Primo traduzem, em parte, as mudanças que se apresentaram ao campo dos museus no bojo do desenvolvimento da chamada Nova Museologia, que se estabeleceu a partir da década de 1980. Embora os postulados desta nova maneira de pensar e atuar nos museus tenham sido aplicados de forma mais direta nos ecomuseus e museus comunitários, seus ares também foram perceptíveis nos ditos museus tradicionais, que se viram desafiados a repensar suas práticas e seu papel na cultura e na sociedade.

Ao longo da segunda metade do século XX, também foi ganhando corpo e se estabelecendo a lógica do tripé das funções básicas a serem desempenhadas pelos museus: preservação, pesquisa e comunicação. A harmonia entre essas funções ensinaria a forma singular com que os museus poderiam trabalhar com e a partir do patrimônio, com vista ao cumprimento de seu papel social.

Isto posto, retomamos o debate em torno da documentação museológica, tendo em mente a relevância que lhe foi atribuída neste contexto de revisão do papel social dos museus.

Peter Van Mensch (1992, p. IX) situa a documentação como atividade englobada pela função de preservação dos museus, juntamente com as ações de conservação e restauração. Observa-se a partir desta tríade que enquanto as duas últimas atividades estão mais relacionadas ao ato de garantir a preservação das propriedades físicas dos bens musealizados, a documentação poderia ser encarada como aquela atividade dedicada a levantar e organizar, entre outras, informações relacionadas aos aspectos simbólicos, culturais e sociais desses bens. Sob este horizonte, a documentação pode ser compreendida como atividade estratégica do processo de musealização, sendo uma das principais ações que concorrem para o desenvolvimento de meios pelos quais os visitantes possam ter acesso a “poesia das coisas” e ressignificarem-na, contribuindo para a dimensão educativa dos museus.

Baseada nos estudos de Mensch, Ferrez (1994) indica que, sob a abordagem museológica, duas diferentes categorias de informações podem ser identificadas a partir dos objetos, as quais se constituem como matéria para a documentação: informações intrínsecas e extrínsecas. As primeiras são “deduzidas do próprio objeto, através da análise das suas qualidades físicas”, englobando composição material, construção técnica e morfologia. Já as segundas são aquelas “obtidas de outras fontes que não o objeto”, permitindo-nos “[...] conhecer os contextos nos quais os objetos existiram, funcionaram e adquiriram significados e são, geralmente, fornecidas quando da entrada dos objetos no museu e/ou através das fontes bibliográficas e documentais existentes” (FERREZ, 1994). Estas informações extrínsecas são denominadas por Mensch (apud FERREZ, 1994) de informações documentais e contextuais e costumam englobar: referindo-se à interpretação, há aquelas relacionadas ao significado principal (da função e de expressivo valor emocional) e ao significado secundário (simbólico e metafísico); e relativo à história do objeto, as informações intentam abarcar o processo de criação, a identificação de uso inicial (relacionada às intenções do criador/autor) e de reutilização, as marcas do tempo e as intervenções técnicas (conservação e restauração).

Observamos por este modelo de análise e interpretação informacional que a documentação é atividade complexa, a qual demanda ação interdisciplinar e colaborativa de diferentes profissionais e disciplinas. Ferrez alerta que, ao contrário do que acontece com documentos bibliográficos e alguns iconográficos, grande parte dos objetos incorporados às coleções museológicas não carrega consigo informações facilmente legíveis e auto-referentes. Demanda, portanto, um intenso e permanente trabalho de pesquisa. Mesmo a identificação de informações físicas pode também requerer certo nível de conhecimento prévio. Nas palavras da autora:

[...] a descrição física dos mesmos exige conhecimento *a priori* e a pesquisa em fontes bibliográficas e documentais com as quais a equipe deve estar familiarizada, até mesmo para decodificar marcas e algumas assinaturas legíveis em certos objetos, que funcionam apenas como pistas. [...] É preciso, ainda, identificar as informações extrínsecas que, muitas vezes, são mais importantes que as intrínsecas, na medida em que contextualizam os objetos e reconstituem sua história e, por conseguinte, são a razão de sua presença no museu. (FERREZ, 1994)

A respeito das informações extrínsecas, conforme salienta Ferrez, muitas vezes são estas que permitem a revelação dos motivos pelos quais os objetos foram musealizados. Por esta razão são essenciais como referências aos critérios de valorização dos objetos como bens compartilhados social e culturalmente. Sob esta perspectiva, Ferrez apresenta ponderação relevante, a qual interessa a esta tese particularmente:

Ora, se a documentação não der conta dessas informações, os museus [...] correm o risco de ser repositórios de objetos sem passado, que só poderão ser analisados e interpretados por suas propriedades físicas, limitando o trabalho da Museologia / Museografia de comunicar. Portanto, o levantamento das informações extrínsecas demandam dos museólogos, além de conhecimento *a priori* e muita pesquisa, um sistema de documentação capaz de garantir que certos dados sejam obtidos antes mesmo da entrada do objeto no museu, ou tão logo ele seja adquirido, se não se quer correr o risco de perdê-los para sempre. São, sobretudo, aquelas informações associadas aos proprietários dos objetos, ao uso que fizeram dos mesmos ou aos lugares ou eventos de que participaram. (FERREZ, 1994)

As ideias defendidas por Ferrez, com base no modelo de Peter Van Mensh, tornam possível inferir como as informações extrínsecas são importantes no desvelamento da “poesia das coisas”, correndo-se o risco de, ao não serem compreendidas como estratégicas e levadas minuciosamente em consideração, o museu se tornar repositório de objetos, limitando o trabalho não somente da Museologia, mas também dos outros saberes que

interdisciplinarmente constroem o discurso expositivo. Tal percepção ganha ainda mais força quando retomamos o debate que nos faz crer que a exposição não se efetiva como tal apenas a partir de sua instalação num dado espaço, conforme intenção de seus propositores, mas, sobretudo, a partir da relação cognitiva e afetiva que os visitantes se sentem instigados a estabelecer com ela.

Desta maneira, conforme define Maria Lucia Loureiro (2000, p. 112), a documentação museológica é “ferramenta de grande utilidade para a localização de itens da coleção e o controle de seus deslocamentos internos e externos”, mas é também e, sobretudo, “[...] fonte de pesquisa e auxiliar indispensável ao desenvolvimento de exposições ou outras atividades do museu”. Nota-se, assim, que serve a inúmeras ações e momentos do processo de musealização, sendo essencial para as instituições produzirem, analisarem, gerirem e difundirem informações tendo o público como principal interessado. A documentação é, portanto, atividade central para se trabalhar com a perspectiva de museu como sistema de informação e com sua representação de laboratório do conhecimento humano, tal como defendido por Desvallées e Mairesse (D.E.M, 2011) ao definirem o termo musealização.

Já Ferrez (1994), assinalando o papel primordial da documentação para que o museu efetivamente preste serviço à comunidade com a qual se relaciona, cumprindo seu papel como instituição cultural, define-a como:

[...] conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a preservação e a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, [...], as coleções dos museus de fontes de informação em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento. (FERREZ, 1994)

Ainda conforme nos apresenta Ferrez (1994), a documentação “não é um objetivo em si mesma, mas um instrumento essencial para as atividades do museu, inclusive as administrativas”. Assim, ao vislumbramos a documentação como meio (e não fim) dos museus para o cumprimento de sua função social, é possível entender a importância de um sistema de documentação bem estruturado, capaz de dar suporte à produção de conhecimento e à interpretação das coleções, com vista à formulação de exposições que favoreçam o acesso à “poesia das coisas”.

Cabe observar, também, que a documentação museológica pode servir tanto como ponto de partida para pesquisas realizadas na ou por intermédio da instituição, assim como ponto de conexão, fazendo o registro de investigações empreendidas, servindo de insumo às

leituras propostas ao público durante as exposições e outras atividades relacionadas à função comunicacional dos museus.

Assim, para Ferrez (1994), a documentação é mais do que um conjunto de informações sobre cada item da coleção, configurando-se como um “sistema composto de partes interrelacionadas que formam um todo coerente, unitário, que intermedia fontes de informação e usuários, e se estrutura em função do objetivo de atender às necessidades de informação de sua clientela.”

No que tange à relevância da documentação museológica para o campo da Informação em Arte, Lima (2000, p. 19) nos diz que foi esta atividade que acabou por estimular os primeiros passos do campo no contexto dos museus de arte, tendo em vista a necessidade de implantação de sistemas de indexação e recuperação de informações nessas instituições. Talvez por esta razão, seja tão comum que os estudos do campo da Informação em Arte quase sempre acabem por explorar ou, ao menos, mencionar a informação no contexto da documentação.

Atenta à aplicação das metodologias da documentação museológica diante dos novos paradigmas da arte contemporânea, Silva (2014) nos apresenta grande desafio a ser enfrentado pelos museus que abrigam acervos de linguagens contemporâneas da arte. De acordo com a autora, a noção do que seja arte hoje mudou; em muitos casos, a materialidade resultante do processo artístico – tradicionalmente conhecida como obra de arte – é incapaz de remeter às referências alusivas ao ato criativo, haja vista que “o que se considera obra não é mais o espaço físico a ser percorrido (mesmo que em alguns casos apenas com os olhos), mas se torna um tempo a ser vivenciado” (SILVA, 2014, p. 191). Isto acontece porque, conforme assinala a autora, hoje a obra de arte não se define mais por suas propriedades materiais, mas pelo ato filosófico de sua concepção (SILVA, 2014, p. 189).

Assim, se antes a obra de arte estava relacionada ao espaço e à materialidade, havendo uma delimitação física entre o que era arte e o que era realidade por meio das propriedades físicas do objeto artístico, hoje, muitas obras de arte não se constituem como tal a partir de sua materialização em forma de objetos, mas pela duração momentânea de experiências que se fundam a partir de relações estéticas movidas pela provocação de artistas. É o caso, por exemplo, de linguagens tais como *happenings*, *body art*, performances, instalações e *site specific*.

Como alerta Silva (2014, p. 189), houve uma mudança no paradigma da arte, o que “alterou a concepção do objeto artístico, desestruturando a lógica linear que organizava as linguagens, os estilos e as técnicas”. Tais transformações, naturalmente vem apresentando questões à forma como os museus documentam essas obras e potencializam seu aspecto informacional. Com base em Lima, Silva afirma que:

[...] quando a arte contemporânea desloca a lógica de produção e compreensão da obra de arte e se desvincula da materialidade, ela produz um impacto na documentação museológica, que está estruturada sobre uma lógica moderna, hierárquica e linear. É precisamente esta diferença entre a lógica moderna da documentação - que trabalha a noção de documento e de obra de arte a partir da materialidade do suporte - e a nova concepção de obra trazida pela arte contemporânea, que provoca uma desarticulação estrutural que pode dificultar o acesso à informação. (SILVA, 2014, p. 189)

Silva (2014, p. 186) chama atenção para o fato de que a documentação museológica se estrutura a partir do conceito de documento. Para isso, faz referência à concepção de Paul Otlet, de que um objeto pode ser considerado documento ao servir de testemunho de um tempo e lugar, implicando na possibilidade de que sejam entendidos como documentos aqueles objetos que originalmente tiveram outras funções, desde que o olhar que se lance sobre eles atribua-lhes potencial informativo.

A autora recorre a diferentes autores renomados para discutir aspectos relacionados à inserção de objetos em coleções e à própria noção de documento, chegando aos seguintes pontos: 1) com base em Suzanne Briet, entende que a materialidade é condição fundamental para a existência de um documento, pois é a partir do suporte material que são desdobrados os potenciais simbólicos e informacionais de um objeto; 2) a partir de Le Goff, compreende que aquilo que faz um objeto se tornar documento é “[...] a atribuição de valor simbólico que o destaca do universo dos objetos comuns”, sendo possível falar em uma “[...] capacidade de recuperação e de comunicação de informações de um tempo a outro”; e 3) inspirada por Pomian, afirma que ao ser inserido numa coleção museológica, o objeto é destituído de sua função e seu uso originários para adquirir a função documental e comunicacional” (SILVA, 2014, p. 186)

Amparada por essas premissas, Silva (2014, p. 186) situa as obras de arte como documentos de categoria diferenciada, sendo criadas precisamente para possibilitar uma experiência estética e, ao serem incorporadas às coleções, devem manter esta sua função

original. Desta maneira, justifica a autora, as obras de arte sobrepõem duas dimensões ao ingressarem no museu, uma estética e outra documental:

[...] percebemos as obras de arte como uma categoria especial de documento. Diferentes dos objetos históricos, que são criados inicialmente para uma função utilitária e quando investidos de valor simbólico são afastados desta função original para se tornarem documento, podemos considerar que as obras de arte nascem como objetos estéticos. O objeto de arte é criado a fim de possibilitar a experiência estética, e essa função é mantida no ambiente do museu. Uma obra de arte no contexto museológico não passa a ser somente um objeto histórico ou um documento, mas continua sendo apresentada e fruída pelo público como objeto estético. Desta forma, o objeto artístico musealizado sobrepõe duas dimensões: a estética e a documental. (SILVA, 2014, p. 186)

Assim, ao ingressar numa coleção de museu, tais dimensões são documentadas a partir das informações intrínsecas e extrínsecas dos objetos, conforme já abordado anteriormente. O problema que Silva (2014, p. 187) coloca é: diante do novo paradigma da arte, o qual deu origem a linguagens que valorizam aspectos imateriais da experiência estética, como tais referenciais de análise e interpretação de potencial informativo, pautados em outro paradigma, poderão ser capazes de documentar obras que se caracterizam como proposições imateriais, efêmeras ou relacionais? Diante de obras cuja materialidade não constitui, nem comunica e/ou pouco constitui e comunica valor sobre o ato criativo, como processá-las museologicamente? Logo, chega-se à conclusão de que em muitos desses casos, as informações extrínsecas acabam por adquirir “uma conotação muito mais ampla do que a contextualização da obra”, o que leva Silva a concluir que:

Relatos do público, entrevistas com o artista, e outros elementos que poderiam ser considerados contextuais em uma obra tradicional, seriam os responsáveis por permitir a compreensão da obra de arte, sua possível remontagem, ou, de maneira mais abrangente, seriam os elementos determinantes para a sua preservação. De outro modo: Se para um objeto material ou em uma obra de arte tradicional as informações extrínsecas permitem a ampliação da condição informacional do objeto como documento, no caso das obras contemporâneas imateriais ou relacionais essas informações e suas respectivas estruturas dentro de um sistema de documentação, são imprescindíveis para a existência da obra. A preservação dessa tipologia de acervo depende fundamentalmente dessa estrutura documental. (SILVA, 2014, p. 188)

O que Silva expõe é a importância da documentação para a musealização e preservação das obras de arte contemporâneas como evidências que conectam um tempo a outro: o tempo da criação e o tempo da memória. Nas palavras da autora, “esse tipo de linguagem, frequente na arte contemporânea, depende do trabalho da documentação para

existir, ainda que somente enquanto memória ou informação de uma obra definitivamente acabada.” (SILVA, 2014, p. 191)

As problematizações apresentadas neste subitem permitem vislumbrar a complexidade da documentação como atividade do ciclo da musealização, potencializando a dimensão informacional, comunicacional e educativa dessas instituições. Constituído-se como ação vital dos museus, costuma estar sempre associada às funções de pesquisa e comunicação, o que enseja nosso próximo ponto, a pesquisa no museu, com foco específico nas instituições dedicadas à arte.

5.3.2- Pesquisa

As considerações feitas até aqui nos levam ao necessário reconhecimento de que as funções básicas dos museus são interdependentes e complementares e, logo, uma subsidia e é subsidiada pela realização da outra, o que permite que tais instituições sejam concebidas como unidade. Assim, para que uma exposição, principal meio de comunicação entre museu e público, conforme apontam diversos autores, entre estes Scheiner (2003) e J.M. Loureiro (2000), aconteça como experiência de difusão de informações, é fundamental que outras ações informacionais já tenham entrado em curso e construído condições para tal. Do mesmo modo, a avaliação das exposições pode identificar necessidades ou fornecer informações relevantes para as demais atividades do ciclo da musealização.

De acordo com Chagas (1994, p. 58), a partir da segunda metade do século XX, surgiram museus de tipologias bastante variadas. Todavia, o princípio de identidade que os irmana é o cumprimento das três funções básicas. Nesta via, o autor acredita que o equilíbrio e o desequilíbrio entre o desenvolvimento dessas funções resultam da orientação filosófica e política adotada por cada instituição. Assim, é possível identificar museus em que uma função é mais enfatizada do que as demais, de forma mais ou menos deliberada. Contudo, é importante que se tenha em mente que a sincronia do desenvolvimento de todas as funções é que permite que o museu tenha seu potencial maximizado, fazendo-se necessário encontrar um ponto de equilíbrio. Quando esta afinação é encontrada, o museu passa a ter mais chance de responder de forma ativa aos desafios e questionamentos impostos pela contemporaneidade:

É evidente que em certos momentos as instituições podem enfatizar esta ou aquela função, sem que isto represente um grave problema ou um grande perigo. A questão fundamental é como evitar a cristalização em uma função, o que por vezes ocorre, em detrimento das outras. Quando há a cristalização na função preservação, por exemplo a instituição é compreendida como um depósito de coisas várias, como um centro de preservação pela preservação. Por outro lado, a cristalização na função pesquisa dificulta o crescimento e o amadurecimento da instituição. Neste caso, a tendência é que ela se aproxime do modelo propalado de casa de excelência científica e se afaste do conceito de museu. Finalmente, a cristalização na função comunicação tende a transformar a instituição em casa de espetáculos, em espaço de show.

O museu efetivamente, é importante frisar, não é apenas uma casa de preservação ou um centro de excelência científica ou uma casa de espetáculos, mas a combinação potencializada de todas estas tendências. (CHAGAS, 1994, p. 58-59)

Vemos, assim, o quanto é importante que as funções e as respectivas atividades relacionadas sejam realizadas sob a lógica de uma musealização ativa, tal como salientado por Mairesse (D.E.M, 2011, p. 259) e apresentado no capítulo anterior. Neste sentido, vale enfatizar a relevância da prática sistemática da pesquisa como função para o desenvolvimento consciente de uma musealização ativa. A musealização passiva, ao contrário, tende a produzir ações estanques, podendo enfraquecer a dimensão informacional, comunicacional e educativa das instituições e dificultando iniciativas de divulgação de informações especializadas.

Em texto a respeito da pesquisa como cultura institucional, Bittencourt (2005, p. 42) atribui papel estratégico à pesquisa, antes mesmo da incorporação de um objeto a uma coleção, o que torna oportuno salientar a musealização como processo que tem início previamente à institucionalização do objeto, através da ação de coleta/aquisição. De acordo com o autor, é preciso distinguir a condição de instituições *recolhedoras ativas* e *recolhedoras passivas*, o que nos faz lembrar as definições de Mairesse (D.E.M, 2011) anteriormente citadas.

Baseado em Burcaw e Stransky, o autor afirma que o *recolhedor ativo* é aquele que busca objetos de maneira racional e sistemática: “[...] por ter tomado iniciativas anteriores de pesquisa, a instituição sabe o que precisa recolher e, a partir do conhecimento dessa necessidade, vai a campo identificar onde estão os objetos de que precisa, quem são os atuais possuidores e como fazer para incorporá-los” (BITTENCOURT, 2005, p.42). Já a ideia de *recolhimento passivo* está assentada sobre a forma de aquisição em que as instituições, em geral, aceitam doações, registram os novos objetos, dão um mínimo de tratamento de informação mas, quase sempre, pouco os estudam ou expõem, subvalorizando, portanto, seu potencial informativo e comunicativo: “a instituição museológica assume a postura de não apenas ser procurada, eventualmente, por eventuais doadores, como também de não exercer a

menor crítica sobre o objeto que está sendo oferecido. Apenas o aceita”. Esta noção acaba por aproximar o museu à representação de depósito, afastando-o da dinâmica inerente ao laboratório como lugar de experimentações e produção de conhecimento.

Nota-se por esta questão observada pelo autor como a pesquisa precisa ser encarada como função motriz do museu, envolvendo desde a decisão política de aquisição de um determinado objeto para musealização, passando à reunião de fontes para documentação das coleções (especialmente no que tange às informações extrínsecas, embora não somente), a identificação de necessidades informacionais e expectativas conforme perfil do público das ações comunicacionais propostas pelo museu, até a avaliação dos impactos da exposição sobre os visitantes.

Autora que reflete sobre a pesquisa no museu de um ponto de vista que entrecruza Museologia e Ciência da Informação, Rocha (1999, p. 84) a define a partir de seu potencial de ampliação de “possibilidades argumentativas da exposição, servindo de recurso informacional para a construção da ‘versão’ apresentada pelo museu na exposição”. A autora (1999, p. 84) afirma que a pesquisa no museu precisa ter como foco a análise processual e circunstancial de um sistema de relações e interrelações que se estabelecem no âmbito de um contexto complexo determinado, sendo importante constituir-se à luz de abordagem interdisciplinar, buscando em diferentes campos disciplinares “[...] referentes às relações sociais e culturais, o suporte teórico necessário para produção do conhecimento acerca do objeto estudado”. Para Rocha

[...] torna-se vital para os museus estabelecerem uma área de pesquisa que responda aos objetivos museológicos de produção do conhecimento, que atue no enriquecimento do universo informacional do acervo, não apenas sedimentando e transmitindo uma determinada informação que retrata o estado do conhecimento de épocas passadas, mas sim, criando e produzindo dentro de um novo contexto, diferentes questões e reflexões que originarão novas possibilidades de leituras e significações para o usuário. (ROCHA, 1999, p. 87)

Nesta linha, a autora reitera seu argumento a partir da afirmação de Abreu (1996 apud ROCHA, 1999, p. 87): “Um museu sem uma área de pesquisa voltada para a produção de conhecimentos tende a fossilizar-se, reduzindo seu enorme potencial criativo ao mero repasse de informações cristalizadas”. O que chama atenção na exposição de Rocha é a indicação da necessidade do museu, compreendido como lugar de produção do conhecimento, potencializar sua dimensão informacional por intermédio da ação de pesquisa, e, a partir dela, acrescentamos nós, também a comunicacional e educativa. Desta maneira, torna-se

fundamental que sua disposição investigativa nunca cesse, mas que seja permanentemente revista e atualizada diante das novas metodologias, teorias e contextos insurgentes. Esta capacidade dos museus revisitarem e reinventarem suas narrativas por meio da permanente análise e interpretação de suas coleções, graças ao fortalecimento de sua dimensão informacional, ensejando novas leituras e usos sociais, poderia ser compreendida como parte necessária ao desenvolvimento de uma instituição ativa e renovada frente às demandas e questões contemporâneas.

No que tange especificamente aos museus de arte, conforme já mencionado no subitem anterior, entende-se que o acervo sobrepõe duas dimensões, uma estética e outra documental. Deste modo, seu sentido e ressignificação no âmbito da cultura nunca se esgotam, mas, pelo contrário, quanto mais é apropriado socialmente, mais ressignificações pode ensejar a partir de novas leituras e releituras, daí a relevância de iniciativas voltadas à divulgação. Com isto, pretendemos defender que especialmente as informações extrínsecas dos objetos de arte precisam ser permanentemente investigadas e repensadas, sendo possível identificar diferentes e sobrepostas camadas de sentidos que conformam seu valor social. Isto só faz fomentar a valorização do patrimônio como bem compartilhado social e culturalmente.

Neste ponto, é essencial que os museus desenvolvam metodologias de análise e interpretação de seus acervos que valorizem o caráter aberto e polifônico da arte, a fim de evitar cristalizações de significados que corroborem o esgotamento de sua dimensão estética em detrimento da documental. Tampouco precisam estar submetidos apenas à dimensão estética, deixando de problematizar e investir em seu caráter documental, esquivando-se de seu papel social educativo como instituição de memória. O desafio do processo de musealização em museus de arte é, portanto, construir estratégias para permitir a fruição tanto da dimensão estética, quanto da documental da arte, no contexto de sua valorização como bem público compartilhado por diferentes grupos sociais.

Isto posto, admitimos que aquele museu que se compromete apenas com a valorização da dimensão estética da arte, deixando de investir em seu potencial informativo empobrece seu papel social como instância de preservação, comunicação e pesquisa voltada à educação e sensibilização dos sujeitos. O mesmo pode ser admitido quando a instituição investe apenas no caráter documental dos objetos artísticos, cristalizando significados e leituras, numa atitude autoritária que hierarquiza conhecimentos e sistemas de valores.

Certamente, este desafio não é de fácil enfrentamento. E, sob esta condição, a pesquisa exerce papel vital, subsidiando práticas de permanente atualização da narrativa institucional frente às demandas que se apresentam à cultura e aos museus. Tal percepção enseja destacarmos a improvável solução universal para enfrentar tal desafio de maneira definitiva. Contudo, alguns modelos se apresentam como tentativas de encarar mais ou menos diretamente as questões que se colocam.

Pensado como instrumento metodológico voltado às pesquisas dedicadas aos estudos das obras de Artes Plásticas pertencentes a acervos museológicos, o *Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas* cunhado por Lima em 1995, nos inspira, como proposição de método de análise e interpretação de acervos artísticos, a identificar uma série de informações passíveis de divulgação no contexto dos museus de arte, desde que processadas no decorrer da musealização. Não se trata propriamente de o utilizarmos como orientador de processos voltados à divulgação artística, mas toma-lo como ponto de partida para identificar informações que conformam o Discurso da Arte e o Discurso sobre Arte. Admitido isso, podem ser importantes como ferramentas para a formulação de discursos expositivos que ajudam a desmistificar as linguagens e o campo artístico para aqueles visitantes não familiarizados com os referenciais, critérios, princípios e valores da cultura artística. Deste modo, na sequência, apresentamos alguns aspectos sobre tal Modelo, tomando como referência artigo publicado pela autora alguns anos mais tarde (2000).

De acordo com Lima, o *Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas* tem como finalidade:

servir de instrumento metodológico às pesquisas dedicadas aos estudos das obras de Artes Plásticas, encontrando inserção na problemática voltada a deslindar a mensagem artística no seus significados/sentidos, como nos seus contextos de percepção/criação e percepção/recepção, (apreciação) necessitando-se determinar, ainda, com relação aos referentes de análise da percepção artística aqueles referenciais denominados como ‘coexistente’ e ‘posterior’. (LIMA, 2000, p. 17-18)

Com o modelo, pretende-se tratar da “dimensão de representação em que se dá o enfrentamento das formas interpretativas (leituras) que discutem a Arte, ou seja, o Discurso da Arte e o Discurso sobre Arte” (LIMA, 2000, p. 18). Deste modo, por meio do modelo, a autora propõe uma metodologia de representação da dimensão documental da Arte, buscando evidenciar traços marcantes do processo criativo das obras, assim como aspectos relacionados

a sua inserção e problematização no universo artístico. Isto porque, conforme afirma, com base em Hunt, a Arte é um domínio do Conhecimento e, como tal, é

[...] campo delimitado e regido por princípio emanados das demandas culturais que lhes são específicas, exercidas na prática e na teoria, dando conta das formas expressas do pensar e do agir do seu corpo social, a Arte é considerada modalidade de Interpretação da Realidade produzida pela Cultura, caracterizando elevado grau de experiência histórica (LIMA, 2000, p. 21)

Assim, para elaboração do Modelo, Lima (2000, p. 22) assumiu tratar sua complexidade a partir dos entrecruzamentos, sobretudo, da Ciência da Informação, Museologia e História da Arte, mas também da Estética, Comunicação Social, Semiótica, Semiologia, Sociologia, Antropologia, Memória Social, História da Cultura e outros Saberes. A fertilização de tais disciplinas possibilita contemplar “[...] os significados artístico e cultural da obra de arte como documento e fonte de pesquisa”. Para tal, o Modelo deve se compor como:

[...] um instrumento técnico através da análise documental, abrangendo o Discurso da Arte (criação / produção artística / interpretação do artista), elaborado pelo artista e presente na obra; e o Discurso sobre Arte (apreciação / as interpretações de terceiros) produzido pelos historiadores da arte, curadores de exposições, críticos de arte e outros especialistas dos demais campos do conhecimento e também pelo próprio artista (LIMA, 2000, p. 23)

Considera-se, assim, o caráter abrangente do Modelo para pesquisa e interpretação, tornando possível a identificação, reunião e interação entre diferentes informações referentes à categorização do objeto como obra de arte, propiciando a evidenciação de referenciais, critérios, princípios e valores circulantes que atribuem seu caráter de distinção frente a outros objetos.

Ainda de acordo com a autora (2000, p. 26), o Modelo foi gerado de maneira a ser aplicável a qualquer coleção de artes plásticas, independente do período histórico-estético, na medida em que “[...] seu conteúdo informacional foi concebido e organizado de modo amplo, observando e enquadrando para levantamento as situações da produção artística contemporânea e também as modernas tecnologias da produção documental”. Estrutura-se a partir de dois elementos conceituais e fontes operacionais considerados fundamentais: os objetos artísticos considerados Obras de Arte e reconhecidos como acervo museológico, representando o Discurso da Arte; e referências sobre as obras apresentadas conforme

diversas modalidades interpretativas, produzidas por especialistas do campo da Arte e de outros campos do Conhecimento, incluindo o artista, representando o Discurso sobre Arte. Entre estas últimas, encontram-se documentos de bibliotecas e arquivos e documentos existentes em diversas organizações, bem como aqueles em posse de particulares.

Finalmente, é oportuno mencionar que, segundo Lima, tal modelo

[...] consubstancia instrumento-resposta à indagação do pesquisador de arte em torno da criação artística, dos ‘documentos-fonte’ e dos registros já existentes, contempla e articula à obra de arte os agentes especializados, o mercado consumidor, as instâncias das distinções estético-sociais, os saberes/disciplinas que interpretam o mundo das Artes, os discursos artísticos que testemunham, documental e representam, ao mesmo tempo, as fontes de informação da memória estética. (LIMA, 2000, p. 35)

Além disso, o Modelo contribui para: identificar as obras dos artistas, as coleções a que pertencem; como são analisadas por terceiros, a partir de diferentes lugares de apreciação, e também pelos próprios artistas; permitir ao pesquisador perceber as obras sob diferentes ângulos; ajudar a desenhar base conceitual para banco de dados artísticos; reservar a organizações específicas possibilidades de avaliações técnicas ou contextos informativos para consultas, entre outros. (LIMA, 2000, p. 35)

Tendo em vista que nosso interesse sobre o Modelo concentra-se mais nos tipos de informações que podem ser originadas a partir do desenvolvimento de pesquisa do que propriamente o aprofundamento sobre tais categorias informacionais, apresentamos apenas sua sín

já que esse é composto por sete (07) áreas temático-informacionais, as quais são desdobradas em itens técnicos, havendo ainda indicadores para variáveis. Acreditamos, deste modo, que a síntese organizada pela própria autora (LIMA, 2000, p. 35-36) é capaz de dar conta de nossa preocupação:

- I) O artista plástico como Homem: explora o “mundo privado” com o levantamento de dados de caráter pessoal do Artista;
- II) Trajetória profissional do artista: levantamento de exposições realizadas, premiações e distinções obtidas, demais atividades relativas às artes, incluindo ensino, outras produções realizadas, formação artística, enquadramento da linguagem estilística/grupos culturais-profissionais de ligação;

- III) Interpretação do artista: a produção artística como conjunto, o processo para recompor a narrativa plástica, interpretação da própria obra de arte;
- IV) Interpretação de outros: análise de especialistas à luz de diferentes campos do conhecimento;
- V) Declarações do artista: a fala do autor sem utilizar o universo da expressão plástica, por meio de entrevistas e depoimentos;
- VI) Mercado de Arte: valores de vendas e seguros; e
- VII) Fontes documentais/contextuais: reunião dos documentos sobre Arte pelas interpretações de terceiros e declarações do Artista dispersos em diferentes lugares e referências bibliográficas, tais como livros especializados e genéricos, catálogos de exposições, periódicos, documentação museológica, mercado de arte, fotografias e outros documentos.

Observamos, assim, a natureza variada das informações passíveis de serem produzidas, geridas e difundidas no âmbito da pesquisa sobre acervos artísticos. Ao ser capaz de interagir senão com todas, com grande parte destas informações, a instituição é levada a investir em sua dimensão informacional, tornando oportuna e natural sua contextualização no âmbito das atividades relacionadas à função comunicacional dos museus, especialmente as exposições, potencializando também a dimensão educativa e comunicacional dessas instâncias relacionais.

Deste modo, o que se percebe é um universo amplo de potencialidades a serem trabalhadas pelos museus com vista à comunicação com diferentes públicos à medida em que investem em sua dimensão informacional e atuam na perspectiva de funções museológicas interdependentes. A partir disso, descortina-se a possibilidade do desenvolvimento de uma ação voltada à divulgação artística como parte do fortalecimento da dimensão educativa dos museus.

CAPÍTULO 6- MUSEUS DE ARTE, “POESIA DAS COISAS” E DESAFIOS DA DIVULGAÇÃO ARTÍSTICA

Refletir sobre a divulgação artística em museus requer que reconheçamos as particularidades e os desafios de se comunicar a arte no contexto dessas organizações, as quais produzem, gerem e difundem informações no âmbito do processo de musealização. Neste sentido, é preciso admitir que o debate em torno da divulgação da informação artística nos museus, tal como vem se discutindo até aqui, com base em pressupostos da divulgação científica, especialmente por meio de exposições museológicas, apresenta questões e problemáticas distintas daquelas que emergem quando consideramos outros possíveis canais para a divulgação, tais como gibis, desenhos animados, programas televisivos, representações teatrais, filmes cinematográficos, entre outros. Embora em todos estes casos a informação artística esteja no centro da discussão, no museu, iniciativas de divulgação passam pela dinâmica infocomunicacional que envolve visitantes, objeto de arte e sua apropriação simbólica. Como já apontado no capítulo 3, Marandino (2005, p. 177) nos lembra que a cultura museal estará impressa em qualquer iniciativa de divulgação que aconteça no museu, seja qual for o tipo de informação especializada com a qual lide, haja vista suas características próprias como *locus* de produção de saber.

Por outro lado, por mais que museus de arte sejam lugares privilegiados para a divulgação artística, não podemos deixar de notar que, para além desse, muitos outros papéis e demandas podem lhes ser atribuídos concomitantemente, sendo a musealização o processo pelo qual o museu permanentemente constrói e ressignifica sua identidade e a partir do qual é desenvolvida sua vocação. Dito isto, é importante, ainda, ter em mente que variados grupos e agentes sociais e culturais usufruem dessas instituições e influenciam em suas decisões, ações e rumos, contribuindo para reinventar sua identidade no imaginário e no cotidiano de diferentes comunidades e populações. Assim, é preciso não perder de vista que museus de arte podem se constituir como espaços privilegiados para divulgação, mas são também lugares de lazer, estudo, criatividade, turismo etc., assumindo papéis múltiplos diante dos enfrentamentos e disputas sociais, culturais e simbólicas que coexistem no seio da sociedade da qual fazem parte. Entende-se, deste modo, que o processo de musealização refletirá tais embates em torno da legitimação do patrimônio compartilhado social e culturalmente e sobre o qual é possível desenvolver iniciativas de divulgação artística.

Neste capítulo, abordaremos os museus de arte como espaços de construção e ressignificação da “poesia” de coisas caracterizadas como artísticas, perspectivados pelas dimensões informacional, comunicacional e educativa dessas instituições, entendendo que a

divulgação artística, integrada ao processo de musealização, pode contribuir para a apropriação simbólica da arte e, portanto, para a formação e o exercício da sensibilidade. Para o desenvolvimento de tal proposta, no primeiro item do capítulo, com base na literatura, procuraremos fazer um breve panorama sobre os museus de arte, evidenciando quando despontaram como instituições organizadas, quais desafios lhes são colocados e o papel que lhes tem sido investido, desde o seu surgimento até os dias de hoje. Não entraremos, contudo, no âmbito da discussão sobre quais parâmetros caracterizam a classificação de um museu de arte, visto que este assunto já foi tratado no capítulo 3, e aprofundar tal abordagem não representa o foco maior de nossa pesquisa.

No segundo item, apresentaremos o debate em torno da apropriação simbólica e da fruição da arte nos museus, baseando-nos, sobretudo, nos estudos de Bourdieu e Darbel (2003) e, de maneira especial, no conceito de competência artística desenvolvido pelos autores. Este nos fornece aportes para refletir acerca da divulgação artística no contexto das particularidades da cultura museal. A última unidade do capítulo é dedicada à parte empírica de nossa pesquisa, a qual é centrada em relato que visa refletir sobre e analisar o processo de musealização de uma coleção de um museu de arte, com foco numa obra específica, buscando sublinhar a relevância de se compreender o museu como sistema de informação integrado para ser possível trabalhar com o horizonte de divulgação numa dinâmica de dialogismo. Evidencia-se que ações desarticuladas no âmbito da musealização podem fragilizar as dimensões informacional, comunicacional e educativa das instituições, dificultando iniciativas de divulgação artística e comprometendo o desempenho de sua função social em torno do patrimônio social e culturalmente compartilhado.

6.1- MUSEUS DE ARTE EM PERSPECTIVA: BREVES APONTAMENTOS HISTÓRICOS E AS MUDANÇAS EM SEU PAPEL

Embora os museus de arte sejam frequentemente objeto de diferentes estudos, sob múltiplas abordagens e a partir da ótica de variadas disciplinas, não encontramos com facilidade referências que apresentem de maneira sistematizada uma cronologia que circunscreva o processo de conformação dessas instituições, abarcando desde o seu surgimento até os dias atuais, e o papel que desempenharam ao longo do tempo. Sendo assim, os apontamentos cronológicos aqui relacionados baseiam-se na confluência de contribuições

de estudos de diferentes áreas (especialmente Museologia, Arte e Arquitetura), os quais privilegiam um ou outro aspecto, um ou outro período, uma ou outra leitura. O que parece ser ponto comum entre as diferentes abordagens é a ideia de que a identidade dessa tipologia de museu vem acompanhando as complexas questões e problemáticas que envolvem a arte e o universo de valores, referenciais e princípios do campo artístico, ou, como bem define Conduru (2008, p.72), do jogo da arte.

A literatura que versa a respeito da história dos museus mostra que na realidade, há uma origem relativamente comum ao surgimento das instituições devotadas a exibição de acervos compostos por diferentes tipologias de objetos. Conforme narra a bibliografia, antes mesmo que os museus na forma como conhecemos hoje existissem, coleções já eram expostas a seletos grupos de convidados, nos chamados gabinetes de curiosidades. De acordo com Barbuy (2010, p. 120), estes espaços, especialmente percebidos na história da civilização ocidental ao longo dos séculos XVI ao XVIII, funcionavam como “microcosmos (no sentido de resumos do mundo) constituídos em razão do fascínio e do interesse intelectual pelo mundo material, visível, que instiga seus mentores”.

Frequentemente os gabinetes de curiosidades costumam ser citados como a gênese dos primeiros museus tal como os reconhecemos hoje, os quais teriam se configurado a partir do processo de institucionalização e abertura ao público dessas coleções de reis, imperadores, clérigos, nobres e cientistas, por volta do século XVIII. Para Barbuy (2010, p. 120-121), os gabinetes de curiosidades eram espaços em que coisas selecionadas eram reunidas para se tornar individualmente, ou sobretudo em conjunto, objetos de experimentações, observações e estudos. Não eram, contudo, museus tal qual acepção do termo adotada hoje.

A autora chama atenção, ainda, para o uso genérico do termo *gabinetes de curiosidades* para representar um modelo de coleção e exibição a público restrito de objetos no contexto dos séculos XVI ao XVIII. De acordo com Barbuy (2010, p. 121), alguns autores fazem distinções entre o que seriam os gabinetes, as câmaras das maravilhas e as galerias, e tais diferenças poderiam ser consideradas uma das origens das classificações tipológicas de museus que conhecemos na atualidade. Com base em Lugli, a autora explica que:

Os gabinetes são espaços individuais, que têm o colecionador ao centro. Neles há a ideia de que existe um conjunto unificado, sem recortes ou especializações, cujas características serão decifradas aos poucos. São uma forma experimental de coleção que mobiliza as energias intelectuais para o conhecimento aprofundado dos objetos. Já as galerias são espaços sociais que pressupõem um percurso e uma conversação que fazem parte da apreciação das coisas expostas. Os objetos são expostos em

ordem progressiva e hierárquica. Expressam um gosto pelo belo, o prazer de colecionar, o orgulho de exibir (LUGLI apud BARBUY, 2010, p. 121)

Observamos, portanto, a descrição da galeria revelando-se como um espaço similar àquele que mais tarde seria identificado como os salões, intitulados galerias, de grandes museus como o Louvre, o Britânico, o Prado, entre outros que ajudaram a forjar o imaginário e a identidade dos espaços dedicados a reunir e expor obras de arte.

Já Alves (2010), ao escrever artigo a respeito do lugar da arte no debate acerca da arquitetura e expografia de museus, assinala que

[...] A prática de reunir obras de arte em um determinado local e fazê-las disponíveis ao público data do fim da Idade Média. A iniciativa abria ao acesso de um determinado grupo de pessoas os espaços destinados às coleções de arte dos imperadores, espaços chamados hoje, por convenção, de gabinetes de curiosidade. Eram os corredores e jardins dos palácios que, abertos a um seletivo grupo de convidados, exibiam obras de arte, objetos raros, relíquias e pedras preciosas provenientes de diversas partes do mundo. Como verdadeiros tesouros, essas obras e objetos garantiam aos seus colecionadores uma posição social de destaque, o que os transformava em elementos de disputa e competição entre as famílias reais. (ALVES, 2010)

A autora explica, ainda, que, aos poucos, as transformações políticas, econômicas e culturais das sociedades mudaram costumes e alteraram a forma como as obras de arte eram expostas, assim como o próprio perfil desse público, antes formado por um seletivo grupo de convidados dos proprietários das coleções e, posteriormente, de maneira paulatina, composto por um contingente maior da população. As obras de arte, anteriormente de posse e apreciação exclusiva de imperadores, nobres e dos poucos que orbitavam em torno deles, passaram a ser institucionalizadas, em afinação com os ideais Iluministas, ganhando *status* de acervos representativos da memória das nações (ALVES, 2010).

Ainda segundo esta autora,

Critérios de organização passaram a ser adotados como, por exemplo, a distinção das coleções de acordo com os campos do saber. Enfim, a prática que teve início de forma tímida e sem grandes pretensões, tomou grande importância, assim como tomaram importância a construção dos espaços destinados a essas exposições e a organização desses espaços para a melhor assimilação dos visitantes. (ALVES, 2010)

Neste contexto, outro autor, Crimp (2005), situa a institucionalização dos primeiros museus de arte entre o final do século XVIII e início do XIX, quando obras produzidas para igrejas e palácios da Europa foram *descontextualizadas* de seus locais e usos originais, sendo

retiradas e transferidas desses espaços para o interior das novas instituições denominadas museus. Vale lembrar que antes disso, as obras eram quase sempre produzidas a partir de encomendas para ornamentações de nobres residências, salões e palácios, não tendo propriamente admitida sua autonomia como linguagem apenas voltada à fruição estética. Rodrigues e Grippa (2009, p. 2) destacam que somente em meados do século XIX os pintores deixaram de pintar por encomenda, passando a “produzir em prol do museu, com o intuito de que suas obras fossem expostas, consagrando-se como artistas. Nestes novos museus, as obras passam a ser expostas com finalidade de fruição primeiramente estética e em uma ordem artificialmente produzida pelo mesmo”.

De outro modo de entender este processo de conformação, Pereira (1996, p.2) nos diz que o surgimento das instituições que hoje conhecemos como museus de arte encontrar-se-ia enraizado em leituras e abordagens provenientes da História da Arte e não aquelas relacionadas com práticas artísticas e muito menos com a Crítica de Arte. Na contemporaneidade, ao contrário, percebemos uma aproximação cada vez maior dos museus com as práticas de produção e crítica da arte, movimento que ganhou força a partir dos chamados museus de arte moderna e se consolidou com a categorias dos denominados museus de arte contemporânea, tal como será tratado mais adiante. Ainda conforme aponta a autora, os grandes e hoje famosos museus europeus que surgiram na virada do século XVIII para o XIX, eram primordialmente voltados para a guarda e exibição de obras do passado, já consagradas pela História da Arte, somente interagindo com a produção contemporânea de época, quando esta se colocava como continuidade de uma tradição (PEREIRA, 1996, p.2).

Neste horizonte, Pereira (1996, p. 2-3) indica que a criação e o desenvolvimento desses museus foram orientados por uma abordagem da Arte que privilegiava a leitura por meio de instrumentos, fundamentos e preceitos fornecidos pelo olhar da História, consolidando-se, deste modo, como museus dedicados à história da arte, entendida como a evolução da produção artística de destaque, conforme classificações e critérios específicos vigentes. De acordo com a autora:

“Realmente, o museu do século XIX pertencia a uma outra órbita – a da História. Esta nova disciplina surgia como uma decorrência do Iluminismo e, entre suas ideias básicas, duas delas são básicas para a compreensão da Museologia oitocentista. De um lado, o conceito de evolução – a noção de que a mudança é algo mais característica da natureza humana do que a permanência, processando-se gradualmente numa linha evolutiva. Assim, todas as etapas desses processos assumem enorme importância para explicar o presente e moldar o futuro; conhecer as origens e o passado tornam-se ferramentas importantes no esforço do homem de

construção da sociedade. Daí o enorme esforço de desvendar este passado, as expedições, as escavações, as coleções, os museus. Por outro lado, a preocupação em dotar esta nova disciplina de rigor científico explica a adoção de métodos consagrados das ciências exatas: a preocupação com a taxonomia, as classificações em categorias, em períodos, em estilos, em escolas. As coleções levadas para os museus são, portanto, submetidas a uma descrição minuciosa e uma classificação rigorosa - condição *sine qua non* para pertencer a esta História da Arte. (PEREIRA, 1996, p. 3)

Esses museus, instalados quase sempre em antigos palácios ou edifícios projetados com características semelhantes a de palácios (repletos, eles próprios, de ornamentos e obras de arte sobre as paredes e tetos), exibiam suas coleções frequentemente a partir de uma lógica que hoje é citada pela bibliografia como de *amontoamento* ou de *horror ao vazio*: paredes repletas de quadros, de cima a baixo, com molduras comumente espessas e ornamentadas, por vezes distribuídos conforme período, estilo e escolas. Kiefer (2000, p. 18), em texto acerca da história da arquitetura de museus, destaca a impressão do renomado arquiteto modernista brasileiro Lucio Costa³⁵, em relação ao Museu do Louvre. Em visita à instituição durante o ano de 1926, este arquiteto escreveu carta a sua mãe, a qual transcrevemos trecho na sequência, na qual é possível se ter ideia da maneira como os museus se apresentavam ao público, motivo de crítica e contraste de acordo com os ideais das vanguardas modernas que despontavam na virada do século XIX para o XX:

Levei dias para me aclimatar com o Louvre. Que mundo, que inestimável tesouro. Pena é ser tão francamente museu - prefiro apreciar as obras de arte em palácios ou antigos hotéis. É menos catalogado, menos arrumado, empilhado. Por maior que seja o prazer que se tenha de ver cada quadro de per si, o conjunto, assim em massa, amontoado, cansa, aborrece. A vizinhança destrói, a quantidade desvaloriza. (KIEFER, 2000, p. 18)

A revisão de literatura acerca dos museus de arte revela que as transformações que tiveram curso no final do século XIX e deram origem à arte moderna e ao movimento modernista foram responsáveis por mudanças nos museus de uma forma geral e, especial e profundamente, naquelas instituições voltadas aos acervos artísticos. Havia severas críticas em relação à maneira como os museus apresentavam suas coleções e, mais sério ainda, questionamentos acerca da própria razão de funcionamento dessas instituições. De acordo

³⁵ Um dos mais conhecidos trabalhos de Lucio Costa foi o projeto urbanístico do Plano Piloto de Brasília. Além desse, foi também responsável por importantes edifícios que hoje são tombados como patrimônio histórico e artístico nacional, como a então sede do Ministério da Educação e Cultura, hoje Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, e o pavilhão do Museu das Missões, em São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul.

com Kiefer (2000, p. 18), para os modernistas, os museus eram vistos como “lugares cansativos, pesados e meramente instrutivos – no mau sentido pedagógico da palavra”.

Os museus de arte que antecederam os modelos idealizados pelas vanguardas modernas eram deliberadamente dedicados a abrigar acervos consagrados pela História da Arte, conforme já mencionado anteriormente, instituindo-se sob a ótica de leituras evolucionistas e classificatórias. Segundo Pereira (1996, p.3), o grande rompimento teria se dado com as implicações oriundas do aparecimento dos teóricos formalistas da arte, alguns ligados à Teoria da Pura Visualidade³⁶, e grande parte adepta da radicalização em prol da autonomia da obra de arte. Ao modificarem-se o sentido e os valores da arte, pouco a pouco, modificou-se, também, o papel dos museus e a sua maneira de se apresentar ao público. A nova arte inspirava novos museus, de espírito renovado, despido das *cicatrices históricas* dos edifícios palacianos de outrora. De acordo com a autora, os teóricos formalistas

[...] a despeito de suas diferenças, concordavam com a desvinculação da arte daquela visão cronológica, procuravam estudar a obra ultrapassando os limites da simples descrição e classificação, mergulhando em seu universo mais profundo, na tentativa de desvendar a sua estrutura estética ou a sua significação simbólica. Em muitos casos, o trabalho dos formalistas caminhou para a concepção da arte como instância independente, inteiramente desvinculada da História – e o seu estudo concentrou-se, então, na obra em si, tomada fora do tempo e do espaço. (PEREIRA, 1996, p. 3)

Portanto, como percebemos, as ideias formalistas tiveram consequências não somente para o estudo e a apreciação da arte do passado e a produção da nova arte, mas também para a criação de novos museus, classificados nomeadamente então por museus de arte moderna. Estes já nasciam imbuídos do papel de influenciar diretamente na difusão, legitimação e aceitação da arte moderna, sobretudo a produção ligada ao Abstracionismo. Na maior parte dos casos, projetos de edifícios modernistas foram criados e erigidos para abrigar estes museus. Segundo Pereira,

As ideias formalistas tiveram enorme repercussão [...]. Passam a predominar agora os valores puramente estéticos, logicamente da maneira como foram concebidos na modernidade – a obra de arte como realidade visual e como expressão da subjetividade do artista, independente das fronteiras geográficas e das peculiaridades históricas. Novas coleções e novos museus são formados, portanto, a partir de premissas totalmente diferentes, justificando, inclusive, a separação entre acervos históricos e artísticos. (PEREIRA, 1996, p. 3)

³⁶ De acordo com Barros (2011, p. 66), a Teoria da Pura Visualidade parte do princípio que “[...] a Arte deve ser prioritariamente analisada através de uma ‘teoria do olhar artístico’ (e não do desenvolvimento técnico, dos reflexos sócio-políticos, das biografias dos artistas criadores, ou quaisquer outros)”.

Um dos grandes marcos do século XX que influenciou mudanças definitivas no papel dos museus de arte e que se constitui como legado do modernismo foi, portanto, a criação dos museus de arte moderna, destinados a reunir e promover a arte que estava sendo produzida naquele justo momento, sem que fosse privilegiada uma leitura sob lentes dos instrumentos, valores, referenciais e princípios classificatórios e evolucionistas da História da Arte vigente. Ao contrário do que aconteceu com a produção acadêmica da arte dos séculos XVIII e XIX, Cabral (2008, p. 35) chama atenção para o fato de que “as obras de arte modernas, salvo raras exceções, não foram produzidas para museus. Até o surgimento do museu de arte moderna, o museu era uma instituição com práticas e interesses artísticos ainda fundamentados nos preceitos do século 19”. Como resultado da pressão empreendida pelas vanguardas, museus especialmente dedicados a abrigar esta nova arte foram criados, ainda que algum tempo depois, em virtude do momento delicado que assolava o mundo em meio a iminência e realização de guerras. De acordo com esta autora,

Desde o Iluminismo até meados do século 19, variando de acordo com o lugar, a instituição-museu se ocupou da arte herdada do passado. Os museus forneciam os modelos para a arte que estava sendo feita, ao oferecer o contato com as obras clássicas. Já no século 19, os movimentos realista e impressionista se indignaram contra os procedimentos dos salões oficiais; cujos vencedores ingressavam no Museu de Artistas Vivos. (CABRAL, 2008, p. 29)

Tal como Pereira, Cabral (2008, p. 29) chama atenção para as mudanças na natureza da arte no início do século XX, as quais “afetaram as relações de exposição sujeito/objeto/sujeito” e que têm ligação direta com as ideias formalistas mencionadas anteriormente e com a instauração de um modelo paradigmático de espaço expositivo de arte, o *cubo branco*, o qual foi devidamente descrito no capítulo 4. Neste momento, as vanguardas modernas renegavam os cânones iluministas que identificavam os museus como depositários de objetos do passado e instâncias de legitimação da cultura consagrada.

De acordo com Kiefer (2000, p. 18), os museus já vinham sendo questionados desde o final do século XIX, quando os movimentos de vanguarda passaram a se referir a essas instituições como *velhos museus de necrópole da arte*, em referência a sua imagem de lugar conservador destinado a abrigar a arte oficial, não se mostrando aberto a acolher as produções contemporâneas da época e encorajar mudanças substanciais no modo de fazer e apreciar a arte.

Segundo Cabral (2008, p. 30), até que fossem criados os museus de arte moderna, as vanguardas expunham suas obras em lugares alternativos, o que lhes conferia uma grande liberdade de criação e crítica, permitindo rompimentos com o modelo de arte anterior. A criação dos museus de arte moderna, contudo, teria representado um marco para a ocupação dos museus pela arte que estava sendo produzida na época, alterando não somente os caminhos da produção artística, como também o próprio funcionamento das instituições museológicas:

[...] Iconoclastas, as vanguardas escolheram lugares incomuns para expor, como vagões de trens e pavilhões de feiras. A vida se amoldava à arte. Mas como decorrências desse processo, as vanguardas foram musealizadas e absorvidas pelos museus, e seus destinos (dos museus e da própria arte), desde então, permaneceram interligados. A criação da instituição museu de arte moderna alterou a relação entre o museu e a arte que estava sendo criada, conferindo-lhe uma dignidade comparada à da arte do passado. A partir da Segunda Guerra Mundial, grande parte da produção artística moderna já era destinada aos museus, prática esta triunfante nos anos 50, sobretudo nos EUA. (CABRAL, 2008, p. 30)

Ainda que os museus de arte moderna somente tenham se espalhado pelo mundo em meados do século XX³⁷, a criação, em 1929, do MoMA foi um grande marco para a instauração e propagação da abordagem estética da arte nos museus e a concepção de um modelo de espaço expositivo especialmente criado para tal. Tal como explorado no capítulo 4, o *cubo branco* até hoje é extensamente adotado como paradigma expositivo não somente por museus de arte moderna, como também por aqueles que se denominam museus de arte contemporânea, além de outros espaços dedicados a exposições de arte.

Conduru (2008, p. 72) é outro autor que atribui destaque às repercussões advindas do momento em que os museus que colecionavam e exibiam obras de arte do passado, consideradas então como os modelos que deveriam orientar a nova arte, passaram a se dedicar à produção contemporânea do período. Segundo o autor, o museu foi um dos espaços desenvolvidos na modernidade para atender aos fins e meios da arte, destacando-se como tal. Observa-se, portanto, aí, que o museu de arte moderna passa a se tornar um espaço privilegiado para a produção e a apreciação artística contemporâneas da época, não estando mais necessariamente vinculado às abordagens historicistas e classificatórias de outrora, o que altera significativamente seu papel. Os museus de arte deixariam, assim, de estar submetidos à

³⁷ Os principais museus de arte moderna do Brasil, o MAM do Rio de Janeiro e o MAM de São Paulo, foram criados em 1948, como projetos dos renomados arquitetos Affonso Eduardo Reidy e Lina Bo Bardi, respectivamente.

História, constituindo-se como espaços por excelência de presentificação e consolidação da autonomia da Arte. Ainda de acordo com este autor, os museus de arte moderna foram pensados em função do jogo da arte, da interação entre público e obras de arte:

Ainda que suas referências remontem à Antiguidade e não seja uma instituição exclusiva ao campo artístico, o museu é a instituição por excelência da arte na modernidade. A princípio, no museu de arte não estaria a arte mais a serviço de instituições não artísticas (políticas, religiosas, econômicas). A instituição deveria ser pensada em função da arte, ou melhor, do jogo da arte, da interação entre o público e as obras de arte, sendo propriamente uma instituição artística. A arte não abandonava sua condição ritualística e espetacular, mas as redirecionava para si: o espetáculo e o ritual da arte. Nesse sentido, é impossível não perceber os esforços do sistema de arte para se adaptar às demandas e particularidades da arte na modernidade. (CONDURU, 2008, p. 72)

A breve cronologia dos museus de arte traçada por Cabral (2008) nos mostra, também, que foi a datar da segunda metade do século XX que os museus de arte moderna, por meio de seus profissionais (cujas funções hoje aproximam-se a de curadores), passaram a desempenhar papel chave na produção artística, estimulando e fomentando projetos que misturavam linguagens, acolhendo-os como acervos e experimentos nas instituições e conferindo-lhes destaque e legitimidade diante do campo artístico:

[...] multiplicaram-se pelo mundo os museus de arte moderna. A partir de 1960, os conservadores e diretores de museus de arte moderna procuraram participar cada vez mais da produção artística do período. A arte realizada a partir da década de 1970 expandiu seu campo e sua definição. Ela ultrapassou as fronteiras das artes visuais, incorporando procedimentos de outros campos artísticos, como o do teatro, da arquitetura, da música, etc (CABRAL, 2008, p. 29-30)

Cabral (2008, p. 35) salienta, ainda, que foi deste momento em diante que os museus de arte deixaram de ser apenas identificados como espaços destinados à arte oficial representativa e comemorativa da memória e dos feitos das Nações e de seus personagens, tornando-se poderosas *engrenagens* do sistema da arte e dos rumos das produções artísticas, o que altera significativamente seu papel:

Cada vez mais, a partir da década de 1950, a instituição-museu passou a fazer parte do processo artístico, legitimando a arte atual. Longe de uma proposta de 'arte oficial', as instituições ocuparam seu lugar no fomento da arte e na manutenção da independência dos artistas em relação a um circuito comercial. Os museus de atualidades passaram a fazer parte ativa da engrenagem que cria, apresenta e explora a arte. Tornaram-se parte dessa máquina, criando possibilidades, mas também perversões e idiosincrasias dentro do processo artístico da arte contemporânea. (CABRAL, 2008, p. 35)

Nota-se, deste modo, que a partir da segunda metade do século XX, os museus passaram a representar papel estratégico no cada vez mais complexo e idiossincrático campo da arte, contribuindo não somente para a visibilidade, promoção e legitimação de artistas e processos artísticos, mas servindo também como mecanismo chave de um modo de produção e exploração do trabalho em torno da arte. Neste contexto, vale destacar que Pereira (1996, p. 3) atribui papel fundamental a artistas e críticos na concepção e fundação dos museus de arte moderna, instituindo formas específicas de apresentação do acervo, “como as exposições individuais, as retrospectivas e, mais recentemente, as curadorias – enfim, toda uma produção ‘autoral’ impensável nos moldes antigos historicistas”. Estas, por sua vez, irão transformar desde o modo de expor e apreciar a arte e, conseqüentemente, musealizar o objeto artístico, até o próprio desenvolvimento criativo das produções artísticas.

No que diz respeito especificamente às produções autorais que Pereira (1996) faz referência, especialmente as chamadas *curadorias*, destaca-se que, na contemporaneidade, as exposições de arte que adotam tal modelo de construção de narrativa podem ser vistas de maneira controversa. Isto em virtude da lógica de concepção de tais exposições frequentemente apontar para relações e situações que vão contra aquilo que vem se discutindo como formas colaborativas e transdisciplinares de abordagem da arte e, especialmente, à noção de exposições como empreendimentos interdisciplinares, constituídos a partir da articulação de saberes e preocupações de diferentes campos do conhecimento, portanto, fruto de um trabalho que envolve debates e decisões compartilhadas em equipe, o qual é ressignificado mediante a interação com diferentes perfis de público.

Constata-se, amiúde, que essas *produções autorais* são capazes de gerar exposições concebidas como dispositivos de mediação que encontram ressonância quase sempre apenas em públicos altamente especializados, em virtude do nível de complexidade das questões abordadas, das auto-referências em relação à Arte como expressão autônoma, da linguagem hermética utilizada nos textos de apresentação, legendas, catálogos, folderes etc. Estas exposições, frequentemente correm o risco de tornar-se ininteligíveis para muitos visitantes que não são familiarizados com os referenciais, critérios, valores e princípios da cultura artística em fluxo. Neste sentido, a lógica de tal modelo expositivo tende a reforçar o exercício da autoridade e da hierarquia de especialistas/curadores, apontados como detentores de conhecimento específico e diferenciado sobre aspectos de determinada linguagem artística,

reduzindo-se as possibilidades interpretativas do público em prol da aceitação daquela / submissão em relação àquela do especialista. A proposição de exposições concebidas interdisciplinarmente e pautadas na lógica da divulgação artística poderia, então, contribuir para o rompimento deste *status quo*.

Cabe salientar que embora os conhecimentos disciplinares especializados sejam tradicionalmente bastante valorizados nos museus, especialmente no que se refere à interpretação técnica dos acervos, outros saberes também são fundamentais para a proposição de uma exposição museológica, a qual se diferencia de demais mostras de arte por conjugar dimensões estéticas, documentais, informacionais, comunicacionais, educativas com vista ao acesso físico e cognitivo de diferentes segmentos de público. Reside aí a convicção na importância de equipes interdisciplinares nos museus, envolvida desde as ações de processamento técnico até a exposição, entendida, segundo Cury (2005c, p. 35), como “ponta do *iceberg* que é o processo de musealização, [...] parte que visualmente se manifesta para o público e a grande possibilidade de experiência poética por meio do patrimônio cultural”.

Consequência comum das exposições que se apresentam como dispositivos herméticos é a dependência dos segmentos de público não especializados por mediadores/educadores que, nesses casos, precisam desenvolver estratégias de tradução para que a exposição torne-se inteligível e acessível, sendo reduzida sua autonomia como linguagem narrativa e propositiva de múltiplas interações. O visitante não familiarizado com os referenciais, critérios e princípios da arte tende a não se empoderar da mostra em seu tempo e a sua maneira, dificultando o acesso e o desvelamento da “poesia das coisas”. Desta forma, percebe-se o risco de que tais exposições contribuam para a cristalização de movimentos de segregação de museus de arte em favor de indivíduos de conhecimento artístico especializado, em detrimento do público não familiarizado com os referenciais, critérios, valores e princípios da cultura artística. Isto pode ocasionar situações em que os visitantes não se sintam motivados a interagir sem a intermediação e até mesmo explicação de um profissional da instituição, reforçando, deste modo, hierarquias interpretativas. Tendo em vista a complexidade deste debate, no próximo item este assunto será aprofundado.

Outro aspecto relevante acerca dos museus de arte assinalado por Pereira (1996, p.4) relaciona-se com a questão da visualidade e da presença do objeto artístico. De acordo com a autora, ao longo de seu processo de conformação como instituição marcada por especificidades, os museus de arte desenvolveram-se como relevantes lugares de visualidade

do objeto artístico, seja nas abordagens historicistas, seja na estética. Embora em um dado momento estas abordagens tenham desempenhado papéis que representavam interesses díspares, hoje precisam ser compreendidas a partir de uma dinâmica de coexistência e contágio, pois constituem-se ambas como fundamentais ao campo artístico (PEREIRA, 1996, p.4). Tanto aqueles museus que desenvolvem narrativas historicistas, quanto aqueles que se caracterizam como espaços da produção da arte em fluxo de busca ao reconhecimento e/ou do rompimento com os cânones vigentes, são igualmente relevantes para a cultura, as identidades, as práticas e representações sociais contemporâneas.

Nesta via, Pereira acredita que seja qual for a abordagem pretendida pelo museu, destaca-se que é a presença do objeto artístico que torna possível a vivência da experimentação da arte:

[...] fica evidente que para a visualidade o objeto sempre foi de extraordinária importância, tanto na abordagem historicista do século XIX, quanto na abordagem estética do século XX. Daí a enorme relevância que sempre teve para as artes visuais os museus, não apenas como guarda das obras de arte, mas também espaço de pesquisa, de reflexão, de comunicação – uma vez que nada se pode fazer, a não ser a partir do próprio objeto, na sua presença ou na sua vivência. (PEREIRA, 1996, p. 4)

A análise de Pereira (1996) nos coloca diante da identificação do objeto de arte como o elemento essencial de conexão entre museus e produtores, estudiosos, teóricos, críticos, especialistas, espectadores, fruidores etc. do processo artístico. Neste aspecto é preciso levar em consideração que as mudanças dos paradigmas da arte foram e ainda são sentidas/ observadas/ estudadas especialmente com base nas metamorfoses percebidas no objeto artístico, ao qual é atribuído a condição de evidência material do processo intelectual e criativo de produção da arte. Ocorre que, com as transformações que se deram no bojo do movimento da arte moderna, o objeto artístico deixou de ser caracterizado como instância de ligação entre o Homem e aquilo que se determinava como Belo, num contexto determinado, sendo hoje identificado a partir de diferentes referenciais e princípios. Estes, por sua vez, são configurados diretamente segundo as articulações no/pelo campo artístico que se estabelecem, especialmente, por intermédio dos museus. De acordo com Rodrigues e Grippa, atualmente,

Verifica-se que não há unanimidade em se definir objetos ou produtos conceituais como sendo obra de arte – OA. Em dados momentos, Arte é aquilo que se fez expor em um museu e, a partir disso, institucionalizada. Em outros é o artista quem confere à sua própria obra o estatuto de OA. Também o público de âmbitos diferentes do museu de arte, ou diretamente ligados a este confere à obra tal estatuto. Muitas vezes, as instituições deputadas para a seleção, a conservação e a

disseminação do que se define como Arte de maneira tão múltipla – os museus de arte – utilizam critérios variados para a institucionalização de acervos que, em outros âmbitos, não são considerados artísticos. (RODIRGUES; GRIPPA, 2009, p.1)

Percebemos, desta maneira, que com a mudança do estatuto da arte, os museus se tornaram peças fundamentais até mesmo para a identificação e legitimação do que seja objeto artístico já que este pode não ser identificado como tal numa dada situação específica, mas, ao integrar uma exposição, passe a adquirir e ser valorizado conforme sentidos estéticos. Esta definição, convém salientar, contudo, não está isenta de disputas e enfrentamentos sociais, culturais e simbólicos. Ressalta-se, ainda, que a hibridização de expressões artísticas e dos materiais e a emergência da arte contemporânea e, particularmente, das linguagens relacionais, conforme já mencionado no capítulo 5, o sentido da arte tornou-se menos atrelado à materialidade do objeto e mais emergente a partir da experiência da vivência artística. Sendo assim, as evidências materiais dos objetos passaram a funcionar cada vez mais como elementos detonadores de experiências sensoriais, cognitivas e culturais e menos como indicadores de atributos plásticos que conferem valor a obra. Neste ponto, a musealização da arte contemporânea complexifica os desafios dos museus, obrigando-os a se reinventar, a todo instante, assim como a descobrir novas formas de promover acesso às obras e, sobretudo, ao sentido da arte, o que confere ao objeto artístico sua poesia na qualidade de coisa de valor estético e documental, ensejando experiências educativas diferenciadas.

Nascimento (2014) é exemplo de autora que desenvolveu pesquisa com o objetivo de refletir a respeito da musealização de obras de arte contemporâneas, compreendendo-a como processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu e observando que:

[...] A reinvenção do museu é um processo variado e anacrônico ou que existe enquanto *potência* própria de nossa época, sendo parte essencial dessa *reinvenção* as diversas sensibilidades sociais e culturais que se dão no mundo. Isso implica que os museus reinventam-se seguindo objetivos e práticas distintas, definidos através de uma maior participação e protagonismo de seus interlocutores, nos seus contextos de interação. (NASCIMENTO, 2014, p. 3)

Para essa autora (2014, p.7), a arte contemporânea desafia o museu a “[...] desenvolver novas formas de expor, de colecionar, de conservar, a criar novos conceitos e categorias, a estabelecer outro tipo de mediações, de contato com o seu público e com outras instituições”. Neste sentido, acredita que a década de 1960 teria sido um divisor de águas na história dos museus de arte por inúmeras razões:

Não somente pelos desafios suscitados pelas novas realidades políticas, governamentais, sociais, artísticas e culturais que se consolidaram a partir de então, como também por uma crescente atitude crítica do museu sobre si mesmo, por um crescente (auto) questionamento sobre seus limites, papéis, públicos e objetos; o que contribuiu para gerar uma certa *crise de identidade e esquizofrenia*, evidenciadas pela dificuldade que os museus apresentavam (e, em muitos casos, ainda apresentam) ao tentarem resolver os seus problemas de definição e função. (NASCIMENTO, 2014, p.2)

De acordo com a autora (2014, p. 4), desde este período, houve um *boom* de museus de uma forma geral e particularmente de museus de arte contemporânea, os quais foram concebidos, muitas vezes, de certo modo, de maneira utilitarista, tornando-os *peças motoras* para a realização de outros tipos de projeto:

[...] o *boom* de museus de arte contemporânea diz respeito, para além do extraordinário crescimento do número de instituições dessa natureza, à presença de tais instituições em cidades de qualquer tamanho, deixando de serem privilégios apenas das grandes metrópoles. Diz respeito a um certo valor utilitarista que considera os museus de arte contemporânea *peças motoras* dos projetos urbanísticos de reabilitação de áreas históricas ou degradadas, atribuindo a tais instituições a capacidade de reestruturação do tecido urbano, socioeconómico e simbólico; e que as torna, por um lado, excelentes instrumentos para a projeção de uma imagem monumental e expressiva do poder das cidades e seus governantes e, por outro, objetos de intenso escrutínio: académico, empresarial, governamental, jornalístico (NASCIMENTO, 2014, p. 4)

A análise de Nascimento (2014) permite-nos perceber que os museus de arte teriam adquirido novo papel neste contexto: socialmente caracterizados como agentes de agregação de valor, seriam utilizados como ferramenta ou pretexto a projetos que não se relacionariam diretamente com a arte, concedendo-lhes *status* diferenciado no tecido urbano, legitimando-os como boas iniciativas.

Gonçalves (2004, p. 66) é autora que também contribui para este debate, afirmando que a partir da década de 1970, diversos governos passaram a empreender investimentos na construção ou remodelação de museus, sobretudo aqueles devotados a acervos considerados artísticos. Estas instituições passaram a ser enfatizadas como monumentos das cidades, símbolos de modernização, “emblemas da identidade cultural urbana, lugar obrigatório para a frequência turística e de lazer e diversão para o cidadão. Os museus tornam-se pontos de referência centrais para a cultura” (GONÇALVES, 2004, p. 66). Para a autora, os chamados museus pós-modernos destacar-se-iam por seu potencial para atrair públicos não

familiarizados com o universo da arte, tendo a sua *arquitetura espetacular* como chamariz capaz de despertar a sensibilidade estética antes mesmo do início da visita às exposições:

Tais museus, tornando-se atração para as massas, procedem à divulgação da arte em meio a um público nem sempre com grande bagagem de informação. É preciso comunicar a arte do passado ou contemporânea sem truncamentos, com o fim de atrair o público. É neste contexto que uma nova dimensão para a apresentação da exposição de arte vai aparecer. Acontece uma estetização da apresentação das exposições de arte, ao mesmo tempo que se dá a estetização da arquitetura. [...] A época que é chamada de ‘pós-moderna’ vai, portanto, apresentar o museu como lugar diferenciado, um edifício urbano espetacular, destinado a apresentações ‘espetaculares’ da arte. Caracterizando-se, antes de tudo, pelo arrojo dos seus projetos arquitetônicos, o museu pós-moderno tem um relevante valor, em si mesmo, enquanto edifício, tornando-se um marco na cidade onde está, um impacto para a sensibilidade do visitante e ponto de referência na vida cultural. (GONÇALVES, 2004, p. 66, 67)

Alves (2010) é outra autora que atribui destaque aos novos contornos que os museus vêm tomando no mundo contemporâneo, trazendo à tona sua incorporação e adesão ao *modus operandi* capitalista. Segundo esta autora, além de engrenagens do sistema da arte, os museus teriam se tornado, também, motores econômicos, influenciando o consumo relacionado à cultura:

[...] devido à grande visibilidade que a cultura foi adquirindo na sociedade capitalista, os espaços museais “conquistaram” o status de engrenagem econômica, o que os obrigou a incorporar algumas características que atendessem ao novo apelo consumista que se esperava desses novos edifícios. Dentro desta nova condição, o museu começou a ser visto com um prestador de serviços e naturalmente passou a suprir uma série de outras necessidades, através dos seus restaurantes, cafés, livrarias, lojas de souvenirs etc. Além disso, como variações dos espaços tradicionais, começaram a surgir os Centros Culturais, locais que, com pouco ou nenhum acervo, passaram a focar as exposições temporárias e festivais, apostando no efêmero como principal mola propulsora. Assim, o que era antes reduto de uma camada estreita e privilegiada da sociedade voltou-se no sentido de atingir um número maior de pessoas, em uma lógica de valorização do turismo urbano, através de um sistema evidentemente mercadológico. Antes um direito, agora um dever político administrativo, a cultura tornou-se item fundamental na máquina reprodutiva do capitalismo, adquirindo contornos de local de entretenimento. (ALVES, 2010)

O fenômeno descrito pela autora pode ser observável em diferentes tipologias de museus, porém ganha destaque no caso dos museus de arte, especialmente arte moderna e contemporânea, tão sujeitos à abertura e incorporação da dinâmica e dos fluxos do mundo contemporâneo. Este fenômeno integra processo que de um lado gerou “uma certa

banalização da arte e das atividades culturais”, mas, por outro lado, afirma Alves, contribuiu para sua popularização:

Se hoje podemos ter acesso aos acervos dos maiores museus do mundo, se podemos apreciar diferentes mostras de altíssima qualidade, se podemos adentrar um museu sem antes avaliarmos nossa competência para o desfrute de “tão elevado grau de conhecimento”, é, em parte, devido a essa política mercadológica que tomou conta do sistema da arte contemporânea. Tal política, apesar dos objetivos claramente capitalistas, acabou, positivamente, estendendo a uma camada muito maior de pessoas, a possibilidade do contato com a arte e a cultura.(ALVES, 2010)

As questões trazidas por Gonçalves (2004) e Alves (2010) nos conduzem a possíveis alternativas que se conformam no bojo das problemáticas que giram em torno da divulgação artística. Além disso, remetem, também a discussões que serão abordadas no próximo item, debruçadas sobre aquilo que Alves trata como *competência para o desfrute de tão elevado grau de conhecimento*, referindo-se à capacidade dos diferentes sujeitos de envolverem-se no jogo comunicacional que tem como elemento detonador de suas operações a obra de arte disposta à fruição.

Antes de adentrar ao debate da próxima seção, contudo, não poderíamos deixar de ressaltar que a história dos museus de arte está em fluxo, construção. Permanece-se, assim, a cada dia, o processo de configuração de uma ou de múltiplas identidade(s) relacionada(s) ao papel contemporâneo desta tipologia de instituição, na disputa empreendida cotidianamente pelos grupos que produzem, pensam, apreciam, fruem, criam os padrões de distinção, lucram, reinventam, preservam, comunicam etc. a arte, dentro e fora dos museus. Estas instituições, por sua vez, pelo menos por ora, parecem ainda manter-se, mesmo que talvez não exclusivamente, como referências para a conformação do patrimônio artístico compartilhado social e culturalmente.

6.2- MUSEUS DE ARTE, COMPETÊNCIA ARTÍSTICA E “POESIA DAS COISAS”

Considerando os debates trazidos à tona nesta pesquisa, podemos caracterizar a musealização como processo que busca reconhecer, potencializar, desvelar, compartilhar, problematizar, recriar, ressignificar cultural e socialmente a “poesia das coisas” distinguidas como patrimônio por um dado grupo, num momento e contexto específico. Constitui-se,

assim, de acordo com referenciais e valores construídos, disputados e partilhados social e culturalmente, e não sobre critérios individuais e/ou pessoais.

É por meio desta operação que não se restringe ao aspecto material dos objetos, mas que se expressa, também, discursivamente, a partir das dimensões informacional, comunicacional e educativa que ensejam, que o museu se reinventa e se constitui, como bem assinala Nascimento (2014). E, se consideramos que a musealização é processo que se realiza não apenas conforme práticas e fundamentos técnicos, mas também ancorado em relações sociais, culturais, políticas e simbólicas, então podemos admitir que conceitualmente a integralização da operação se dá mediante o acesso por parte de diferentes segmentos de público à poesia simbolicamente impressa sobre as coisas determinadas como *museália* e a sua ressignificação. Isto implica dizer que a musealização se realiza como tal, quando o conjunto de suas ações é capaz de sensibilizar o visitante a adotar atitude interrogativa e imaginativa, proporcionando mudança em seu comportamento diante das coisas e, para além delas, ajudando-o a ressignificar as experiências de seu cotidiano e o patrimônio comum.

Esta premissa requer que notemos, ainda, que a mudança de comportamento do visitante não se dá exclusiva, mecânica e homogeneamente pelo contato com informações ou a mera visualização de objetos dispostos de maneira organizada. Tais informações e objetos precisam ser interpretados e ressignificados pelos visitantes nos contextos pessoal e social de suas vidas, produzir sentidos na conexão com a cultura, permitir que estabeleçam consciente ou inconscientemente articulações com experiências anteriores e posteriores à visita, no museu ou fora dele. Nesta perspectiva, vale retomar que para Falk, Dierking e Addams (2006, p. 328), aquilo que os visitantes aprendem nas exposições não depende unicamente das informações disponíveis, mas também de seus conhecimentos prévios, experiências e interesses, daquilo que lhes desperta atenção, do que olham, fazem, falam e pensam durante o momento em que visitam o museu e depois, quando permanecem aprendendo informalmente em seu cotidiano, promovendo, de forma mais ou menos consciente, conexões com a experiência da visita.

Deste modo, os museus enfrentam complexo desafio no que tange ao processo de musealização: orientar suas ações de forma a garantir o acesso físico aos bens musealizados, mas acima de tudo instigar visitantes de diferentes segmentos de público, em seu tempo e conforme sua vivência, a formar e exercitar sua sensibilidade e atitude crítica, imaginativa, criativa, investigativa diante do que há de simbólico e é partilhado cultural e socialmente, para

além do aspecto material dos objetos preservados como memória coletiva. Assim, a dimensão educativa, informacional e comunicacional dos museus reside em sua capacidade de motivar os visitantes a atribuírem sentido àquilo que leem por meio das coisas, estimulando a formação e o exercício de atitude sensível, crítica e imaginativa em relação às coisas e para além delas. Neste ponto, destacamos a importância dos museus se compreenderem como espaços para aquilo que Falk, Dierking e Addams (2006) definem como aprendizado de livre escolha (*free choice learning*), sem, contudo, deixar de reconhecer que apresentam limitações e estas fazem parte da realidade.

As reflexões feitas até aqui nos inspiram a problematizar a comunicação da informação nos museus de arte com vistas à fruição, entendendo-a como parte do processo que integra a musealização e admitindo que o fortalecimento da dimensão informacional pode ampliar o potencial comunicacional e educativo desses espaços. Assumimos que o processo de desvelamento da “poesia das coisas” é capaz de promover mudanças nos visitantes, contribuindo para sua formação permanente como sujeitos críticos e criativos, motivados pela dinâmica de aprendizado de livre escolha (*free choice learning*), mas, para isso, é fundamental que os museus invistam em estratégias plurais para construir seus dispositivos técnicos, sociais e semióticos (exposições, tal como definido por Davallon, 2010) considerando a diversidade de visitantes e suas diferentes necessidades informacionais. Isto pode implicar, inclusive, na revisão de práticas e modelos de produção, gestão e difusão de informações nos museus de arte, com o objetivo de ampliar as possibilidades de interação dos visitantes com as exposições e o acervo, corroborando para a apropriação simbólica. É, portanto, neste contexto que inserimos a relevância da discussão em torno da divulgação artística.

Para o desenvolvimento de nossas ponderações, neste tópico, nos apoiaremos especialmente no estudo desenvolvido por Bourdieu, Darbel e grande equipe, a respeito dos museus de arte e seu público, o qual deu origem ao clássico livro *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*, publicado originalmente em 1966. Utilizamos como fonte a versão traduzida para o português, publicada muitos anos depois, em 2003, num claro reconhecimento da relevância desta obra. Embora a pesquisa tenha se desenvolvido na década de 1960, boa parte de suas conclusões ainda hoje serve de referência para o debate em torno da apreciação da arte no contexto dos museus. De acordo com Afrânio Catani, autor que redigiu prefácio da versão brasileira do livro, a pesquisa de Bourdieu e Darbel teve caráter

pioneiro ao evidenciar “[...] a dimensão eminentemente social dos meios de apropriação dos bens culturais existentes em museus – dimensão essa que se constitui em privilégio apenas daqueles dotados da faculdade de se apropriarem das obras” (CATANI, 2003, p. 11).

Bourdieu e Darbel (2003) identificaram que, embora possam ser abertos a todos, os museus costumam ser interditados a grande maioria dos visitantes. Isto porque, conforme apontam os autores, a maneira como tais instituições se apresentam ao público, frequentemente, favorece a vivência de experiências muito distintas ao considerarmos o conjunto de visitantes familiarizados com a cultura artística e aqueles que não o são.

Para os autores, existem condições sociais e culturais que interferem no processo de leitura e apropriação simbólica das obras de arte, havendo indivíduos culturalmente educados a identificar pistas nos museus que os permitem interpretá-las, enquanto outros não o são e por isso encontram certa dificuldade e acabam por desenvolver sentimento de inadequação aos rituais reiterados durante as exposições. Assim, segundo os autores (2003, p. 168), os museus constantemente criariam e fortaleceriam sentimentos distintos, conforme o segmento de público e o nível de familiaridade com o universo da arte: filiação, por parte daqueles que compartilham valores e códigos, e exclusão, por parte dos visitantes que não são familiarizados com os rituais e códigos utilizados pela instituição.

De acordo com Bourdieu e Darbel (2003, p. 71), “a obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la” e nem todos que visitam os museus seriam familiarizados com esses meios. Tal afirmativa não implica dizer que, diante de uma obra de arte exposta num museu, um visitante não familiarizado com o universo da arte deixará de identificá-la ou reconhece-la como tal (ainda que isso também possa acontecer, especialmente em museus de arte contemporânea), mas sugere que o prazer por usufruir de uma obra de arte, saboreá-la, seja resultado da ativação de esquemas interpretativos do sujeito, os quais variam conforme as experiências vividas e a educação recebida ao longo da vida, incluindo aquela relacionada a família e ao ensino formal. Assim, segundo Bourdieu e Darbel (2003, p. 105), a fruição da arte não é espontânea, mas é uma operação que pressupõe o controle de instrumentos que possibilitem o indivíduo a decifrar os elementos internos e externos a obra e que vai se desenvolvendo mediante a frequência de práticas similares. Como acreditam os autores:

(...) à semelhança do que ocorre com o ensino da língua materna, a educação literária ou artística (ou seja, ‘as humanidades’ do ensino tradicional) pressupõe

necessariamente – sem nunca, ou quase, se organizar em função dessa condição prévia – indivíduos dotados de uma competência previamente adquirida e de um verdadeiro capital de experiências (visitas de museus ou de monumentos, audições de concertos, leituras etc.) que se encontram distribuídas, de forma bastante desigual, entre os diferentes meios sociais. (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 106)

Coli (2006) é outro autor que defende que a apreciação da obra de arte é, na verdade, um processo que reúne e articula uma série de aprendizagens e vivências anteriores que serão evocadas durante o ato da fruição, quase sempre de maneira inconsciente. Segundo este autor (2006, p. 117), “a fruição da arte não é espontânea, um dom, uma graça. Pressupõe um esforço diante da cultura”. Assim, acredita que “ver um quadro, ler um livro, é utilizar instrumentos culturais para apreendê-los” (COLI, 2006, p. 120). A partir disso, Coli cita alguns exemplos que mostram como a leitura e a interpretação que fazemos, sejam de obras artísticas ou outras expressões que criamos para nos manifestar – e , neste contexto, destacamos inclusive a informação, tal como discutido no capítulo anterior -, são mediadas por aquilo que já conhecemos e pelo que vivenciamos e como interagimos com nosso cotidiano. Tendo em vista a lucidez e clareza dos exemplos apresentados pelo autor, nós aqui os reproduzimos:

[...] Se o quadro representa um homem na cruz, sabemos que se trata da crucificação do Cristo; se reproduz uma montanha e um rio, reconhecemos o que nossa cultura denomina ‘paisagem’; se o livro começa por ‘uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei num trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu’, nós compreendemos a frase porque está escrita numa linguagem familiar e dominamos os elementos culturais aos quais faz referência. [...] A frase que citamos acima, aparentemente simples, é assim tão clara? Todos os leitores brasileiros ou mesmo estrangeiros, caso o livro seja traduzido – saberão o que é o Engenho Novo?, trem da Central, que hoje associamos a um meio de transporte proletário, insuficiente e malconservado, terá a mesma significação na frase? Além disso, quantos de nós compreendemos sem confusão o que é o ‘conhece de chapéu’. (COLI, 2006, p. 120-121)

O que os exemplos de Coli mostram, especialmente no caso do livro, é a existência de um sistema de códigos, construído, articulado, negociado e compartilhado cultural e socialmente, que permite ao sujeito não somente ler um enunciado literalmente, reconhecer a existência de informações, mas, essencialmente, atribuir sentido àquilo que lê/ identifica como informativo, produzindo significados. Ser capaz de usufruir e compartilhar deste sistema de códigos requer algum nível de familiaridade, treino, esforço. Por esta razão, Coli (2006, p. 127) acredita que a “frequentação a obra de arte” é o melhor recurso à sua

apreciação autônoma, pois “pela frequência evitamos delegar a outrem a nossa relação com a obra”.

Residiria, pois, aí a importância da formulação de exposições voltadas à divulgação artística: construir estratégias infocomunicacionais com vista a motivar os diferentes sujeitos a se familiarizarem com referenciais, critérios, linguagens e princípios que conformam a informação artística e, como tal, favoreceriam a frequência autônoma da arte. Neste sentido, Coli (2006, p. 127) adverte que ao familiarizarmo-nos com os instrumentos necessários para a leitura de uma obra de arte, nos tornamos mais capazes de interpretá-la sem que fiquemos dependentes de leituras efetuadas por outras pessoas, portanto, a partir de parâmetros que podem ser muito distintos dos nossos, correndo-se o risco de absolutizarmos tais interpretações e nos sentirmos desqualificados diante das complexas relações que podem indicar.

Esta capacidade de ter autonomia para efetuar a leitura de uma obra de arte relaciona-se com o conceito de *competência artística* de Bourdieu e Darbel (2003, p. 77): “produto da interiorização de um código social, tão profundamente inscrito nos hábitos e memórias que funciona no plano inconsciente”. Conforme os autores, a competência artística define-se como:

[...] conhecimento prévio dos princípios de divisão, propriamente artísticos, que permitem situar uma representação, pela classificação das indicações estilísticas que ela contém, entre as possibilidades de representação que constituem o universo artístico. Esse modo de classificação opõe-se ao modo que consistiria em classificar uma obra entre as possibilidades de representação que constituem o universo dos objetos cotidianos (ou, mais precisamente, dos utensílios) ou o universo dos signos, o que equivaleria a tratá-la com um simples monumento, ou seja, como um simples meio de comunicação, encarregado de transmitir uma significação transcendente. (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 73)

Como notamos, os autores chamam atenção para a importância de se efetuar leituras sobre as obras que se baseiem em referenciais e valores próprios do universo da arte e não dos objetos do cotidiano ou, ainda, de outras categorias. Assinala-se, assim, conforme já mencionado anteriormente, que o processo de familiarização com esses referenciais e critérios é lento e exige certo esforço diante da cultura. Deste modo, ninguém nasce apto a efetuar a leitura de uma obra de arte ou exposição, mas vai adquirindo habilidades para tal mediante ao constante estímulo e contato com estas linguagens, daí a pertinência do desenvolvimento de ações relacionadas à divulgação artística. Em vista disso, tendo em conta a função social dos

museus e sua dimensão educativa, é fundamental que essas instituições atuem na perspectiva do reconhecimento de que o domínio sobre os códigos de leitura da informação artística é algo construído ao longo da vivência dos indivíduos e que seus visitantes encontram-se em diferentes momentos e níveis deste processo de familiarização, apresentando, portanto, diferentes necessidades informacionais. Estas, por sua vez, precisam ser permanentemente averiguadas e pautar a tônica de formulação do discurso expositivo, constituído a partir do *Discurso da Arte* e do *Discurso sobre Arte*, tal como destacado no capítulo anterior, mas também de outros saberes, especialmente aqueles concernentes às técnicas e métodos voltados à construção de experiências de aprendizagem e produção de conhecimento, daí a importância de equipes interdisciplinares.

Ainda com relação ao conceito de competência artística, os autores assumem que:

O grau de competência artística de um agente é avaliado pelo grau de seu controle relativo ao conjunto dos instrumentos da apropriação da obra de arte, disponíveis em determinado momento do tempo, ou seja, os esquemas de interpretação que são a condição da apropriação do capital artístico, ou, em outros termos, a condição da decifração das obras de arte oferecidas a determinada sociedades, em determinado momento do tempo (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 71)

A competência artística, quando desenvolvida em alto grau, tende a ser internalizada, naturalizada de tal maneira que o indivíduo nem chega a se dar conta de que esta seja uma competência construída ao longo do tempo e de suas experiências. Diante disso, passa a deter certo controle sobre um determinado tipo de código que o favorece a perceber aspectos de uma obra e de informações relacionadas sobre os quais muitos outros poderão não se ater, perceber e a partir desses realizar sua leitura e operar ressignificações. Conforme apontam Bourdieu e Darbel:

O código artístico, como sistema dos princípios de divisões possíveis em classes complementares do universo das representações oferecidas a determinada sociedade em determinado momento do tempo, assume o caráter de uma instituição social. Sistema historicamente constituído e baseado na realidade social, este conjunto de instrumentos de percepção que constitui o modo de apropriação dos bens artísticos (e, de forma mais geral, dos bens culturais) em determinada sociedade, em determinado momento do tempo, não depende das vontades, nem das consciências individuais, além de impor-se aos indivíduos singulares, quase sempre sem seu conhecimento, definindo as distinções que eles podem operar e as que lhes escapam. (BOURDIEU; DARBEL; 2003, p. 75)

Ser detentor da competência artística permite mais facilmente, portanto, que o sujeito tenha internalizada uma atitude interrogativa diante da obra e da exposição, tornando-o mais sensível frente a evidências que funcionam como pistas simbólicas mais ou menos perceptíveis. Isto o permitirá identificar, por meio da materialidade das coisas e de sua associação com eventuais recursos adicionais, mais ou menos relevantes como complementação, tais como legendas com informações referenciais, textos curatoriais, folderes, elementos capazes de se mostrarem significantes para a fruição/apreciação e o desvelamento da “poesia das coisas”.

De acordo com Bourdieu e Darbel (2003, p. 80), os sujeitos que não são familiarizados com o universo e os códigos da arte acabam por “[...] apreender as obras de arte em sua pura materialidade fenomenal, ou seja, à maneira de simples objetos do mundo”. Em virtude desta condição, tal como já mencionado anteriormente, os autores acreditam que os visitantes tendem a lançar mão de categorias de percepção que não são as mais adequadas ao universo específico em questão, com isso deixando de vivenciar a experiência estética em sua maior potência. A esta inabilidade de aplicar os códigos de percepção apropriados ao fenômeno observado, os autores (2003, p. 81) chamam de *cegueira cultural*. É o que favorece que num grupo heterogêneo de pessoas numa exposição, algumas identifiquem elementos significantes que ensejarão múltiplas conexões, suscitando interação e alteração de estado cognitivo, e outras, apesar de terem contato com a mesma realidade circunstancial, não a apreendam de maneira sensível, tornando-se indiferentes à possibilidade de que altere significativamente sua experiência.

Os conceitos de *competência artística* e *cegueira cultural*, como definidos por Bourdieu e Darbel (2003), ao serem aplicados no contexto de exposições em museus de arte, mostram-se oportunos para a reflexão em torno dos desafios que envolvem a formulação de discursos expositivos que evitem criar ou reforçar barreiras que dificultem ou impeçam a leitura da arte por visitantes que não são familiarizados com códigos artísticos e que, também, precisam ter resguardo seu direito ao acesso a essas instituições e ao patrimônio. Sendo assim, é importante que as equipes dos museus se esforcem em formular narrativas que motivem diferentes categorias de público a adotar atitude investigativa e criativa diante dos códigos de leitura da arte, proporcionando-lhes condições para tal.

Tal disposição ganha relevância ainda maior ao nos atermos à advertência de Boudieu e Darbel (2003, p. 89) de que “o sentimento profundo de indignidade (e de incompetência)

que assombra os visitantes menos cultos, como que esmagados pelo respeito diante do universo sagrado da cultura legítima, contribui consideravelmente para mantê-los afastados dos museus”. Neste sentido, cumpre também destacar que para Coli (2006, p.131), a frequência deve ser vista como direito social, assim, acredita “as pessoas que, em nossa sociedade, têm consciência do papel fundamental desempenhado pela arte no seio da cultura, são forçosamente obrigadas a colocar o problema do acesso à obra. É necessário exigir os meios da frequência”. Entendemos que a divulgação artística em museus pode se constituir como estratégia infocomunicacional para tal. Além disso, destacamos o valor da arte não apenas como linguagem autônoma, mas, também, meio pelo qual se torna possível educar os sujeitos para a Realidade, conforme afirmam diversos autores ligados à Educação pela Arte, em diferentes tempos, como Herbert Read e Ana Mae Barbosa.

O acesso à arte se constitui, assim, como problema que precisa ser encarado pelos museus. Sendo assim, deve ser tratado de modo ancorado na musealização, ensejando o debate em torno da divulgação artística como iniciativa de construção de alternativas para a familiarização de diferentes segmentos de público, com os códigos que permitem identificar informações que contribuam para a leitura da arte e para a transformação cognitiva e afetiva do visitante. Ter domínio sobre estes códigos não significa, de modo algum, produzir interpretações que sejam iguais aquelas dos demais visitantes, dos criadores da exposição ou do artista, uniformizando o significado das obras, pois, como foi observado, a expressão maior da arte está em sua capacidade de suscitar diferentes leituras mediadas pelo contexto sócio-cultural e não produzir significados absolutos. No entanto, o processo de familiarização com os códigos da arte pode contribuir para o desenvolvimento da autonomia dos sujeitos, propiciando a equiparação das condições de identificação das informações capazes de subsidiar a apreciação, interação e articulações, desmistificando a soberania da leitura realizada por críticos/teóricos de arte, curadores e outros profissionais, e potencializando a relação dos diferentes visitantes com a arte a partir de suas múltiplas ressignificações.

Diante deste complexo desafio, é preciso que as equipes dos museus invistam no azeitamento do processo de musealização e, como consequência, na formulação de discursos expositivos inteligíveis, baseados em diferentes saberes. Esses precisam ser subsidiados por informações que levem em conta diversos graus de familiaridade com o universo da arte, sendo reconhecida a heterogeneidade do público e a condição interpretativa histórico-socialmente datada das narrativas. Assim, os museus podem atuar na perspectiva de fomentar

a atitude investigativa e imaginativa de seus visitantes, afastando a possibilidade de absolutização de leituras.

Para tal, é fundamental o desenvolvimento de ações integradas na musealização e a criação de exposições que tenham como princípio motor a articulação de possibilidades diversas para fruição da arte, podendo isto ser facilitado por recursos especiais que vêm ganhando destaque nos últimos anos, como: integração de ferramentas pautadas em novas tecnologias de informação e comunicação – TIC à experiência de visitação, conforme assinalado por Roque (2010) ao descrever a comunicação segmentada; adoção de ferramentas de mediação que integrem diferentes sentidos humanos (visão, audição, paladar, tato e olfato), permitindo que os visitantes experimentem a fruição estética por meio de mais de um sentido³⁸; desenvolvimento de exposições que politizem a arte, seu universo e as comunidades que orbitam em torno dele; entre outras alternativas.

Neste ponto, vale destacar que para formular um discurso expositivo inteligível, conforme apontam as ponderações de Bourdieu e Darbel (2003), é necessário que os códigos da exposição estejam em sintonia com os códigos de recepção/leitura dos visitantes - capital adquirido graças a uma prática de frequentação de uso, contato e reprodução. Na ausência de uma sintonia, o visitante tende a não identificar e processar informações e modificar seu comportamento cognitivo, o que torna a exposição desprovida de sentido e “poesia”, fragilizando seu potencial como instância comunicacional, informacional e educativa. Deste modo, a interação do visitante com o conjunto expositivo não se realiza de maneira a promover leituras e articulações que propiciem ressignificações mediadas por seu cotidiano e uma verdadeira apropriação simbólica. Nos termos de Bourdieu e Darbel:

[...] a legibilidade de uma obra de arte para um indivíduo particular depende da diferença entre o código, mais ou menos complexo e requintado, exigido pela obra e a competência individual, definida pelo grau de controle atingido por cada sujeito relativamente ao código social que, por sua vez, é mais ou menos complexo e requintado. Pelo fato de que as obras que constituem o capital artístico de determinada sociedade, em determinado momento do tempo, exigem códigos desigualmente complexos e requintados, portanto, suscetíveis de serem adquiridos, com maior ou menor facilidade e rapidez, por uma aprendizagem institucionalizada ou não, elas caracterizam-se por diferentes níveis de emissão, de modo que a legibilidade de uma obra de arte para um indivíduo particular depende da diferença entre o nível de emissão, definido como o grau de complexidade e de sutileza intrínsecas do código exigido pela obra, e o nível de recepção, definido como o grau

³⁸ As discussões geradas pela implementação de inúmeras iniciativas voltadas à acessibilidade de deficientes visuais a museus de arte nos últimos anos podem inspirar a concepção de exposições orientadas por política de inclusão.

de controle atingido por esse indivíduo relativamente ao código social que pode ser mais ou menos adequado ao código exigido pela obra. Ao ser superado em sutileza em complexidade pelo código da obra, o código do espectador já não consegue controlar uma mensagem que lhe parece desprovida de qualquer utilidade. (BOURDIEU; DARBEL, 2003, 76-77)

Em seu prefácio, Catani (2003, p. 11) esclarece de maneira bastante ilustrativa estas ideias de Bourdieu e Darbel, nos dizendo que é inútil aumentar o tom de voz a um estrangeiro para se fazer compreender, se este não for familiarizado com os códigos de nossa língua. Restará a nós explorar outro sistema de códigos, que não o idioma, que possibilite a comunicação: desenhos, linguagem corporal etc. Aplicando a lógica da ideia do autor ao contexto dos museus, nos damos conta de que seria inútil cobrir os painéis das exposições ou sobrecarregar os visitantes de folderes, guias, placas com textos que disponibilizam inúmeras informações, se estes não forem capazes de atribuir sentido àquilo que leem. É preciso mudar os pilares sobre os quais são assentadas as práticas de formulação de narrativas expositivas.

Entretanto Bourdieu e Darbel (2003) chamam atenção para um aspecto curioso relacionado aos recursos auxiliares à mediação nas exposições. Segundo os autores, eles contribuem para “minimizar o sentimento de inacessibilidade da obra e de indignidade do espectador” (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 84), ganhando neste contexto função simbólica fundamental: eles atestam que para fruir a obra pode ser necessário o conhecimento de códigos que a conformam e valorizam e que não conhece-los não é nenhuma falta de virtude. Ocorre que, como mostra a pesquisa dos autores, a utilização de tais recursos em exposições é frequentemente criticada por visitantes detentores da competência artística, os quais orgulham-se de sua condição distintiva:

Enquanto os membros das classes cultas sentem a repugnância pelas formas mais escolares de ajuda, preferindo o amigo competente ao conferencista e o conferencista ao guia que se ri da ironia distinta, os visitantes oriundos das classes populares não têm receio do aspecto, evidentemente escolar, de um eventual enquadramento. [...] A questão não é tanto de saber se todos os esclarecimentos fornecerão ‘olhos’ a quem não ‘vê’, tampouco se as tabuletas explicativas serão lidas e lidas corretamente; mesmo que não fossem lidas ou, como é provável, somente por quem sente menos necessidade de tais esclarecimentos, nem por isso deixariam de desempenhar sua função simbólica (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 88)

Coli (2006) também faz considerações a respeito da importância dos textos em exposições para subsidiar a leitura das obras. O autor analisa que é preciso atentar que esses “[...] iluminam certos aspectos, chamam atenção para outros, constroem relações ligando as obras entre si, ou à história, à sociologia, à psicologia, à filosofia; mas tais análises são

sempre parciais, porque a obra acaba sempre escapando ao desvendamento total.” (COLI, 2006, p. 122). Isto, para o autor, significa que “qualquer método de análise pode ser eficiente, trazer informações úteis, mas não esgota, nem traduz a ‘verdade’ da obra. [...] [O texto] não esgota o objeto artístico – pode eventualmente enriquecê-lo.” (COLI, p. 122). Neste sentido, Coli (2006, p. 123) acredita que os textos são instrumentos complementares e não tradutores ou explicadores absolutos da obra.

Também Carol Duncan (2008, p. 129) comenta a respeito dos recursos adicionais em exposições de arte. De acordo com a estudiosa, quanto mais estética as instalações – o que a autora caracteriza como: poucos objetos e paredes circundantes mais vazias -, maior a tendência do museu ser entendido como espaço sacralizado. Para Duncan (2008, p. 129), ao adotarem a prática de isolamento de objetos naquilo que chama de “capelas estéticas” ou “nichos estéticos” sem, contudo, apontar um dado histórico a respeito, os museus acabam por enfraquecer o seu próprio esforço em prol da educação. Como consequência, tendem a privilegiar o potencial sacralizador da instituição, que não estimula a motivação para o aprendizado, mas a experiência de enculcação de uma verdade estética, passível de ser compreendida e contestada somente por alguns poucos. Isto, então, reforça, de acordo com a autora (2008), a imagem do visitante familiarizado com as categorias de percepção da arte e do curador como seres inquestionáveis e dos leigos como sujeitos indignos à renovação espiritual que a experiência estética pode proporcionar.

Nota-se, assim, a partir das ponderações de Boudieu e Darbel (2003), Coli (2006) e Duncan (2008), que textos e outras ferramentas de mediação têm um papel muito mais simbólico do que propriamente de revelação da “poesia das coisas”, o que nos leva a atribuir relativa importância a sua presença. A problemática que se coloca, contudo, é: ao se formular discursos expositivos que sejam pautados na associação entre obras musealizadas e diferentes ferramentas de mediação, tais como textos, legendas explicativas, recursos digitais e sonoros, protótipos, instalação de reproduções de ateliês, entre outros, intensifica-se a responsabilidade da instituição no que se refere ao tipo de informação artística que poderá subsidiar tal processo. Reafirma-se, sob este horizonte, o papel estruturante da musealização como operação integrada, a qual precisa incidir sobre a materialidade e as camadas de sentidos dos acervos.

Tal constatação nos conduz ao debate em torno da pressuposição de que o receptor identifica que algo é informação quando consciente ou inconscientemente o considera

potencialmente informativo, ou seja, quando é capaz de promover alguma alteração em seu estado cognitivo, conforme apontam os conceitos de informação abordados no capítulo anterior. Assim, é conveniente que tragamos à tona novamente a definição de Capurro e Hjørland (2007, p. 187) de que aquilo que se constitui como informação depende da questão a que se pretende responder. Isto implica em reconhecer que, numa exposição, algo pode ser informativo para um grupo de visitantes e não ser para outro, a depender do tipo de pergunta que mobiliza a fruição de ambos.

Admitindo, então, a definição de competência artística de Bourdieu e Darbel (2003) e especialmente a noção de informação tal como Capurro e Hjørland (2007), somos instigados a considerar a possibilidade de que os grupos familiarizados com os referenciais e valores da cultura artística realizem suas leituras sobre a exposição mobilizados por questões/perguntas distintas daquelas que sugestionam os segmentos que não são familiarizados com o universo da arte. Enquanto uns podem trazer consigo disposições que os favorecem a fruir a arte sem auxílio de ferramentas de mediação, os não familiarizados podem precisar contar com contextualização que contribua para tornar o discurso expositivo mais acessível e inteligível. Isto para que se sintam motivados a identificar as pistas simbólicas que evidenciam a que tipo de perguntas as informações disponíveis pretendem responder.

A partir daí, vemos despontar a discussão em torno da existência de distintas necessidades informacionais, as quais precisam receber atenção dos museus. Neste ponto, pode ser conveniente a adoção de ferramentas de mediação em exposições que encorajem a interação dos diferentes grupos, conforme códigos que melhor se adequem ao seu modo de leitura, tendo em vista que a familiarização com o universo da arte não se faz de uma hora para outra. Trata-se de um exercício que parte de referenciais, critérios, valores e princípios construídos social e culturalmente e os museus são espaços privilegiados não somente para a familiarização com estes códigos, mas, também, para as disputas e os enfrentamentos que os legitimam e consagram como mais ou menos adequados.

Assim, entendemos que é preciso que os museus, supostamente destinados a diferentes segmentos de público, atentem para a operacionalização articulada da musealização e revejam suas estratégias de mediação, a fim de priorizar a formulação de exposições que encorajem à interação, tanto por parte do público leigo, quanto daquele mais ou menos conhecedor dos rituais e *modus operandi* relacionados ao campo artístico. Tal iniciativa voltada ao público não familiarizado com o campo artístico pode ser caracterizada como proposta de divulgação

artística, intentando desenvolver meios que estimulem atitudes críticas, investigativas e imaginativas com o propósito de desmistificar a fruição da arte como experiência inata, passível de ser vivenciada somente por alguns.

Entretanto, Conduru (2008, p. 75), ao discorrer sobre a curadoria de exposições de arte, chama atenção para o risco de, ao se promover ações voltadas à legibilidade das obras, dar-se origem à simplificação ou a subvalorização da arte e da informação artística. Para o autor, é preciso muita cautela para não converter a arte em simples passatempo, uma modalidade do lazer, diminuindo sua capacidade de produzir reflexões e mudanças individuais e coletivas que levam a pensar o cotidiano. O autor argumenta que

Longe dos palácios e templos, a arte não visa mais configurar aparatos físicos e simbólicos de governos e religiões e engendrar os rituais das instâncias de poder. Essas não deixam de prever novas funções para a arte, querendo domesticá-la de modo a controlar as massas por meio da formação dirigida e do entretenimento, cujas metas resvalam não raro para a alienação e o controle social. Em permanente conflito com as instancias de poder, a arte tem procurado diferenciar-se das manobras para instituí-la como simples lição ou espetáculo, vem tentando escapar aos pólos redutivos da pedagogia e do divertimento. Se a qualidade formativa da arte pode participar do processo rumo à sociedade ideal por meio da transformação dos indivíduos em cidadãos críticos e sensíveis, também pode ser distorcida com a arte restringida ser mera ferramenta educacional. (CONDURU, 2008, p. 75)

Tal preocupação do autor aponta para os riscos de, ao se empreender práticas em prol da divulgação artística, privilegiar-se o caráter de entretenimento, do espetáculo, abrindo-se espaço e promovendo estímulo à alienação, de forma a arregimentar o controle social, conferindo à arte o mesmo valor e propósito de outras atrações que visam ao entretenimento e exclusivamente isto.

De fato, não há como negar que este seja um risco. Por outro lado, a apatia e os sentimentos de incapacidade e impropriedade também se constituem como devastadoras ameaças aos museus, entendidos em seu papel público e sua função social, ainda mais se considerarmos seu papel na contemporaneidade. Conforme foi inúmeras vezes destacado ao longo desta pesquisa, a musealização se justifica como operação que visa possibilitar o acesso de diferentes segmentos de público à “poesia das coisas”. Esta, por sua vez, não é fixa, não está depositada sobre as coisas, mas é construída permanentemente, no contexto social e cultural, pelas múltiplas ressignificações que têm origem a partir da apropriação simbólica dessas coisas.

Se, conforme afirmam Bourdieu e Darbel (2003, p. 71), a obra de arte somente é considerada como bem simbólico quando é possível dela apropriar-se assim, as ações do

processo de musealização devem ser orientadas no sentido de construir as condições necessárias para que isso aconteça. Para tal, conforme discutido ao longo de toda a tese, é fundamental a disposição do museu em potencializar sua dimensão informacional, comunicacional e educativa, desenvolvendo ações integradas e complementares. Quando isto não ocorre, contudo, os museus se arriscam a tornar-se instituições auto-centradas, desenvolvendo ações técnicas e administrativas estanques, aproximando-se do arquétipo de museu autoritário (o especialista define o legítimo significado das obras), informativo (informações são homogeneamente apreendidas por todos os visitantes) e auto-centrado (administra suas ações de maneira que aconteçam com fim nelas próprias) analisado por Hooper-Greenhill (2000). De acordo com esta autora, embora este arquétipo revele expressões profundamente anacrônicas e problemáticas no que diz respeito ao papel dos museus, é facilmente encontrado e extensamente consagrado como modelo a ser perseguido.

Diante disso, no próximo item apresentaremos pesquisa empírica baseada em relato acerca do processo de musealização em um museu de arte, procurando demonstrar como a estanqueidade de ações que visam desenvolver a dimensão informacional da instituição podem tolher iniciativas de divulgação artística e produzir obstáculos para o desenvolvimento da dimensão comunicacional e educativa do museu e o cumprimento de sua função social.

6.3- MUSEALIZAÇÃO, DIMENSÃO INFORMACIONAL E DESAFIOS À DIVULGAÇÃO ARTÍSTICA EM MUSEUS: O MUSEU VICTOR MEIRELLES, A COLEÇÃO XX E XXI, O CASO “O LIVRO VELÁZQUEZ” E A “POESIA DAS COISAS”

Esta seção é dedicada à pesquisa empírica desenvolvida a partir do relato acerca do processo que convergiu para a musealização da obra “O livro Velázquez”, de autoria de Waltercio Caldas, no âmbito da coleção XX e XXI, do Museu Victor Meirelles. Com base nos fundamentos teóricos estudados ao longo da pesquisa, realizamos análise crítica a respeito das circunstâncias e dos procedimentos que envolveram a aquisição de uma obra específica pela Instituição, a qual fez parte da exposição citada na introdução desse trabalho e, anos depois, nos motivou a elaborar esta tese.

O Museu Victor Meirelles tem sede em Florianópolis e é reconhecido como uma das instituições culturais mais importantes do Estado de Santa Catarina, sendo admitida sua atualização e equiparação em relação a diversas organizações brasileiras e estrangeiras

renomadas, resguardadas as devidas proporções, servindo de referência a muitos museus de pequeno ou médio porte. As questões suscitadas por meio deste relato visam problematizar o processo de musealização de uma coleção do Museu e especialmente de uma obra específica, inspirando-nos a promover reflexão acerca das implicações que apresentam a possíveis iniciativas voltadas à divulgação artística e ao desvelamento da “poesia das coisas” por parte de segmentos de público não familiarizados com o universo da arte. Enfatiza-se, assim que este relato nos ajuda a pensar sobre as complexidades que envolvem a divulgação artística em museus, entendendo-a como prática que contribui para potencializar a dimensão comunicacional e educativa dessas instituições.

Esta autora ocupou o cargo de museóloga no Museu Victor Meirelles, entre dezembro de 2006 e novembro de 2009, sendo a única profissional com formação na área de Museologia na Instituição, naquela ocasião. Os demais profissionais tinham, em sua expressiva maioria, formação na área das Artes Visuais (Bacharelado ou Licenciatura), cumprindo atribuições conforme contratações temporárias, vinculadas a projetos específicos. Um profissional da área de biblioteconomia também desempenhava atribuições temporárias. Dois educadores eram cedidos pela Prefeitura de Florianópolis para atender ao setor educativo da instituição, a qual contava apenas com duas servidoras em seu quadro permanente, incluindo a autora desta tese. Diante disso, verifica-se a quantidade reduzida de técnicos na instituição e a iminência do risco de ações descontínuas, em virtude do caráter temporário de grande parte de seus profissionais, e não integradas, em razão de serem realizadas por meio de projetos individuais, quase sempre desarticulados entre si.

Na ocasião do relato, o Museu Victor Meirelles era unidade vinculada ao Departamento de Museus e Centros Culturais – DEMU, do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – IPHAN, do Ministério da Cultura³⁹. Instalado na casa onde nasceu o artista Victor Meirelles de Lima, em 1832, o imóvel foi tombado como Patrimônio histórico e artístico nacional em 1950, passando a abrigar o Museu a partir de 1952, como forma de preservar, valorizar e divulgar o artista. Sobrado tipicamente luso-brasileiro do final do século XVIII e início do XIX, a casa apresenta características básicas da arquitetura comercial mais frequente na Desterro (atual Florianópolis), em que o andar superior destinava-se à moradia e o térreo ao comércio, no caso, o armazém de secos e molhados do pai do artista. Hoje, o andar

³⁹ Desde janeiro de 2009, o Museu passou a integrar o conjunto de unidades geridas pelo Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, MINC.

superior abriga o espaço dedicado à exposição de longa duração e o piso térreo às exposições temporárias. Cada um desses espaços conta com pouco mais de 40 m².

Além da casa tombada, onde acontecem as exposições, a Instituição conta, ainda, com um andar do prédio vizinho como espaço anexo e o Largo Victor Meirelles, que fica na rua Victor Meirelles, fechada ao trânsito de veículos e transformada em largo cultural para que o Museu possa realizar atividades externas. Na ocasião contemplada pelo relato, funcionavam no edifício anexo: laboratório, reserva técnica, espaço técnico e administrativo, sanitário, e, ocupando o mesmo espaço, sala de Direção e arquivo, e sala multiuso e biblioteca.

Victor Meirelles de Lima nasceu na antiga Desterro e aos 14 anos mudou-se para o Rio de Janeiro, não voltando nunca mais a residir em Santa Catarina. Quando menino, recebeu bolsa de estudos e seguiu para a cidade carioca para estudar na Academia Imperial de Belas Artes, logo ganhando prêmios que o permitiram estudar na Itália e França. Em seu retorno ao Brasil, adotou o Rio de Janeiro como residência, aí lecionando no Liceu de Artes e Ofícios e tornando-se professor honorário da antiga Academia que o formou. Foi afastado de suas funções, após 28 anos de dedicação, em razão da implantação de mudanças ocasionadas pela instauração da República. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1903.

A valorização das obras de Victor Meirelles passa pela compreensão das questões e técnicas relacionadas ao estilo neoclássico. Sua passagem pela Academia reforçou esta filiação, possibilitando, também, uma aproximação com o Romantismo. O artista é frequentemente associado a pinturas que conformam o imaginário acerca da História do País, sendo autor de obras, tais como *Primeira Missa no Brasil*, de 1860, anos depois reproduzida em cadernos escolares, selos, cédulas monetárias, livros de arte, catálogos e revistas, *Moema*, 1866, *Combate Naval de Riachuelo*, 1872, *Passagem de Humaitá*, 1872, entre outras. Embora nenhuma dessas integre o acervo do Museu Victor Meirelles⁴⁰, nele é possível encontrar inúmeros estudos e esboços que o artista desenvolveu para a realização final dessas grandes obras que figuram no imaginário nacional coletivo. Além de pinturas históricas, Victor Meirelles foi autor de inúmeros retratos e panoramas de paisagens urbanas, alguns dos quais integrantes do acervo da Instituição. Grande parte das obras que constituem a coleção *Victor Meirelles* do Museu foi oriunda de doações e cessões do Museu Nacional de Belas Artes, sendo também encontradas nesta coleção obras de alguns discípulos e mestres do artista. Até

⁴⁰ As obras mais conhecidas de Victor Meirelles integram o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

novembro de 2009, 66 obras integravam a Coleção Victor Meirelles do Museu dedicado ao artista.

A exposição de longa duração *Victor Meirelles – Construção* foi inaugurada em 2005, com curadoria externa ao Museu, apresentando ao público as obras do acervo da Instituição, explorando a noção de construção no conceito de brasilidade e do desenho na formação do artista. Conta com dois módulos especiais que preveem intervenções temporárias na exposição: *Diálogos com a Desterro*, no qual a cada quatro meses, o Museu propõe um embate entre a pintura de Victor Meirelles, *Vista do Desterro, Atual Florianópolis*, 1851, e a produção de um outro artista convidado, tendo como eixo de discussão as abordagens da paisagem urbana na arte contemporânea e em diferentes contextos históricos; e *Obra em Perspectiva*, no qual propõe-se o desenvolvimento de ensaios e textos críticos por pesquisadores convidados, abordando uma das obras que integram a exposição.

Os módulos especiais da exposição de longa duração denotam a preocupação do Museu em atuar de maneira atenta e sensível às conexões e leituras contemporâneas sobre a produção de Victor Meirelles. Destaca-se que, ao desenvolver *Diálogos com a Desterro*, o Museu propõe o estabelecimento de conversas artísticas que ensejam debates de ordem social, cultural, econômica, comportamental que giram em torno da paisagem urbana, contrapondo uma pintura de meados do século XIX e a produção de artistas contemporâneos, que utilizam diferentes linguagens para tal. Isto favorece a ressignificação da obra de Meirelles no contexto contemporâneo. De outro lado, *Obra em Perspectiva* parte da convicção de que uma única obra pode ser lida a partir de múltiplos pontos de vista, podendo ser ressignificada a cada nova perspectiva, despertando novos e criativos olhares que enriquecem o seu sentido como patrimônio social e culturalmente compartilhado.

Isto posto, evidencia-se a intenção e o esforço do Museu Victor Meirelles em assumir identidade de museu que não se restrinja a atuar como espaço dedicado à celebração e exaltação acríticas da produção e relevância de um artista. A instituição se imputa o papel de museu contemporâneo de arte, que se dedica à produção, difusão e estímulo de leituras contemporâneas da arte, desenvolvendo parte expressiva de suas propostas por intermédio do conjunto de obras que integram a Coleção Victor Meirelles. Para isso, procura realizar atividades de musealização em torno dessas obras significativamente integradas, relacionadas à: aquisição, higienização e conservação preventiva, registro, documentação, pesquisa, exposição, diversas ações educativas e culturais, produção de catálogos, livros, folders, site,

site para crianças e professores, entre outras atividades que produzem, gerem e difundem informações com vistas ao alcance de segmentos de público mais ou menos familiarizados com o universo da arte.

Dito isto, para consecução de nossa discussão, somos levados a retroagir no tempo e nos concentrarmos na década de 1990, quando o Museu foi fechado ao público para restauração e acabou passando por transformações muito mais profundas que aquelas intervenções sofridas pelo edifício. Até então, dedicava-se unicamente aos aspectos de vida, obra e legado de Victor Meirelles, contando com exposições que propunham a exibição do acervo museológico. Na ocasião, fechado, foi alvo de um complexo projeto de revitalização que envolveu a reflexão em torno de seu papel e missão, dando origem a algo que podemos considerar como a reinvenção da identidade do Museu, permitindo que este viesse assumir nova vocação, a qual manifesta-se na Atualidade. Neste ponto, vale retomar a ideia de Nascimento (2014) de que a musealização é o processo pelo qual o museu se reinventa, se constitui e ressignifica seu papel. Foi no bojo desse movimento de auto-avaliação e reflexão que o Museu passou a ocupar o andar no prédio anexo, assim como conseguiu a aprovação de Decreto-Lei municipal que criou o Largo Victor Meirelles, possibilitando ampliar e dinamizar sua atuação. Foi neste contexto também que o Museu Victor Meirelles decidiu dar início à nova coleção, propondo-se a musealizar obras de artistas sem qualquer relação com Victor Meirelles.

Destarte, é a partir das questões que envolvem a musealização desta nova coleção, debruçando-nos sobre o caso específico de uma de suas obras, que promoveremos reflexões em torno de aspectos que indicam a dificuldade deste Museu se reconhecer e atuar como sistema de informação integrado, restringindo eventuais possibilidades de iniciativas de divulgação artística, o desenvolvimento de seu potencial educativo e, conseqüentemente sua função social. É importante destacar que diversas instituições de arte hoje realizam processos de musealização de maneira muito próxima a observada no Museu Victor Meirelles, motivo pelo qual seu relato e problematização ganham relevância. Vale mencionar que este Museu se inspira em museus nacionais e internacionais de arte, assim como também serve de inspiração a outras instituições.

Criada na década de 1990, a nova coleção do Museu Victor Meirelles passou a ser intitulada *Coleção XX e XXI* na segunda metade dos anos 2000, na ocasião de elaboração do Plano Museológico da instituição, atendendo ao estabelecido em Portaria Interna do IPHAN

de 2006. É composta por obras que não têm qualquer relação entre si a não ser o fato de terem sido produzidas no século XX ou XXI (daí o título) e doadas à instituição, seja por seus próprios autores ou pela Associação de Amigos do Museu. Nela é possível encontrar produções de renomados artistas, tais como Burle Marx, Amílcar de Castro, Marcelo Grassmann, Waltercio Caldas, entre outros, até trabalhos de autores não tão consagrados assim, estejam no início ou final de carreira. No que tange aos suportes e linguagens das obras que integram a Coleção XX e XXI, é possível identificar desde pinturas sobre tela ou papel, até desenhos, gravuras, CD, fotografias, técnicas mistas. É possível dizer, ainda, que não há uma identidade de estilos ou momentos artísticos, tampouco temáticas em comum. Algumas das obras foram doadas à Coleção após integrarem exposições temporárias na instituição; outras foram doadas por artistas que participaram de exposições temporárias nas quais foi exibido outro conjunto de obras; outras por artistas que frequentam assiduamente as atividades do Museu, mas nunca expuseram lá; outras por artistas que nunca expuseram no Museu e tampouco o frequentam; entre outras circunstâncias.

Tudo isso nos leva a constatar, no que tange à Coleção XX e XXI, a fragilidade ou mesmo inexistência de uma política de aquisição para acervo da instituição, fundamental para garantir sua gestão e potencializar a dimensão informacional, comunicacional e educativa do Museu. Neste sentido, podemos reconhecer aquilo que Mairesse (2011) chama de musealização passiva, em contraposição à musealização ativa, tal como abordado no capítulo 4: enquanto a musealização ativa “se apresenta como um método ativo de investigação científica da realidade, se baseia em um processo de coleta ativo, voluntário, e não passivo ou baseado somente no recolhimento aleatório de doações ou a conservação de antigas coleções” integrando as funções de preservação, pesquisa e comunicação (MAIRESSE, 2011, p. 259); a musealização passiva constitui-se a partir da gestão de objetos reunidos a partir de critérios individuais ou aleatórios, oferecendo grandes dificuldades para uma ação integrada do museu e, conseqüentemente, para a realização de um trabalho que vá além de procedimentos técnicos sobre os aspectos físicos dos objetos.

Sublinha-se, assim, que tal como definido por Mairesse (2011), a musealização da Coleção XX e XXI não se constitui de maneira a integrar as ações e funções do Museu, abrindo margem para que a coleção seja encarada como de categoria menos relevante à instituição, no contexto de sua comparação com a Coleção que leva o nome do Museu. Assim, a aquisição de obras para esta coleção acontece sem que tenham sido previamente estudados,

discutidos e avaliados critérios para tal, possibilitando o desenvolvimento de ações estanques em torno de sua musealização, corroborando para originar dificuldades à integralização do processo e ao trabalho integrado a partir da “poesia das coisas”. Ao serem adquiridas, uma a uma, sem que haja visão de conjunto, as obras costumam ser submetidas a apenas alguns dos procedimentos característicos da operação distintiva dos museus, tão fundamental ao reconhecimento e fortalecimento de suas dimensões informacional, comunicacional e educativa. São os seguintes: formalização da doação por meio de Termo de Doação, higienização, recebimento de número de inventário, fotografia em câmera digital não profissional, preenchimento de ficha-inventário e guarda em reserva técnica.

No que diz respeito à documentação das obras desta coleção, o Museu costuma contar com: ficha-inventário, termo de doação e, quando oriunda da realização de exposição temporária na instituição, legenda, convite, texto da mostra e release divulgado à imprensa. Vale destacar que o modelo de ficha-inventário adotado foi elaborado por profissional de Museologia externo à instituição, inspirado no Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes – SIMBA. Elaborado inicialmente para atender à catalogação da Coleção Victor Meirelles, também foi adotado para Coleção XX e XXI. Além de número de inventário e imagem da obra, o modelo conta com os seguintes campos para preenchimento:

1- Objeto:

Tema:

2- Título da obra:

3- Autor:

4- Local:

5- Data:

6- Técnica:

7- Dimensões:

8- Modo de aquisição: - Procedência

8.1- Doação:

8.2- Compra:

8.3 – Transferência:

8.4 – Permuta:

8.5 – Outros:

9- Valor para seguro:

- 10- Estado de conservação:
- 11- Conservação / restauração:
- 12- Outros números:
- 13- Descrição formal:
- 14- Descrição de conteúdo:
- 15- Fotografias pxb mvm / In neg. slides mvm / In
- 16- Exposições:
- 17- Observações:
- Data:
- Registrado por:
- 18- Inscrição:
- 19- Biografia do artista:
- 20- Cópia:
- 21- Bibliografia:

Importante mencionar que nem todos os campos das fichas-inventário da Coleção XX e XXI costumam ser preenchidos, em razão declarada da ausência de equipe que reúna profissionais com capacitação e dedicação integral para tal, além da ausência de fontes que possibilitem o acesso a informações necessárias para isso. Assim, os campos de mais frequente preenchimento são: 2- Título da obra, 3- Autor, 5- Data, 6- Técnica, 7- Dimensões, 8- Modo de aquisição / procedência e 10 – Estado de conservação. Todas as fichas-inventário contêm imagem da obra e número de inventário, o qual é atribuído conforme a ordem cronológica da aquisição.

Se atentarmos para os campos da ficha-inventário e especialmente aqueles que frequentemente deixam de ser preenchidos, podemos notar a inexistência de disposição para investir na produção, gestão e difusão de informações que permitam identificar e pesquisar o Discurso da Arte e o Discurso sobre Arte. Isto aponta para lacunas institucionais no que se refere ao desenvolvimento da função museológica de pesquisa relacionada a esta coleção, o que podemos dizer que não acontece em relação à *Coleção Victor Meirelles*, compreendida institucionalmente como diferente. Assim, ao tomarmos como referência o *Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas*, de Lima (2000), observamos que as informações registradas na ficha-inventário das obras formam conjunto evidentemente incipiente para documentação da coleção, empobrecendo as dimensões estética e documental das obras e

restringindo as possibilidades em torno do trabalho em prol do desvelamento da “poesia das coisas”. Tal condição é agravada pela ausência de uma política de levantamento de fontes documentais e contextuais, que permitam reunir documentos tais como aqueles citados por Lima (2000) em seu Modelo.

Ponto que não deve passar despercebido é que grande parte dos autores de obras que integram a Coleção XX e XXI está viva. Porém, até novembro de 2009, data em que a presente autora desvinculou-se do Museu, nenhuma iniciativa voltada à realização de depoimentos ou entrevistas, ou, ainda, recolhimento de fontes, havia sido concretizada. Ao tomarmos novamente como parâmetro o Modelo de Lima, verificamos que tais iniciativas seriam fundamentais para a produção, gestão e difusão de categorias de informações relacionadas a: I) artista plástico como Homem, II) trajetória profissional do artista, III) interpretação do artista e V) declaração do artista.

Percebe-se a partir daí que a Coleção XX e XXI carece do investimento em torno da função museológica de pesquisa, desenvolvida de forma integrada pela instituição, contemplando o conjunto de obras desta coleção, mas também da Coleção Victor Meirelles e especialmente a casa-sede do Museu, elemento chave e distintivo do papel desempenhado pela instituição. É por meio de pesquisas integradas envolvendo todo o acervo da instituição (incluindo a casa) que o Museu poderá ser capaz de justificar o valor simbólico, a “poesia das coisas”, daquilo que salvaguarda como patrimônio compartilhado social e culturalmente, estimulando sua apropriação simbólica e ensejando ressignificações.

Sob esta perspectiva, admite-se que tal como opera, o Museu tende a funcionar como espaço institucionalizado de reunião e armazenamento de obras para a Coleção XX e XXI, ou, como fala Hooper-Greenhill (2000), de gestão auto-centrada, afastando-se da perspectiva de laboratório, tal como compreendem Desvallées e Mairesse (D.E.M, 2011).

Para complementar, considerando as circunstâncias como acontece o processo de musealização da Coleção XX e XXI, não deve causar surpresa o fato das obras não terem sido objeto de ações relacionadas à função museológica de comunicação. Assim, até novembro de 2009, nenhuma iniciativa de exposição, ação educativa e cultural, publicação etc. havia sido concretamente realizada. Cumpre lembrar que a coleção foi iniciada na década de 1990.

Dado relevante a se apresentar, ainda, é que, até 2009, o número de obras que integravam a Coleção XX e XXI era aproximadamente o mesmo da Coleção Victor Meirelles, pouco mais de 60 itens. Tudo isto nos faz constatar lacunas do Museu como conjunto

integrado, ainda que a Coleção Victor Meirelles seja objeto de ações permanentes, porém, de maneira desarticulada com o todo da instituição, empobrecendo a dimensão informacional, comunicacional e educativa como um todo.

Considerando, assim, que a musealização da Coleção XX e XXI é empreendida a partir de ações centradas sobre as obras individualmente e não sobre seu conjunto, o relato dos procedimentos adotados em torno de uma das obras especificamente pode incrementar nossa análise. Por esta razão, a partir daqui nos concentraremos sobre uma das obras doadas à instituição em 2008, por meio da Associação de Amigos do Museu.

A obra “O livro Velázquez”, de autoria de Waltercio Caldas, foi doada ao Museu Victor Meirelles no contexto de realização da exposição temporária “Estados de Imagem: Livros de Waltercio Caldas”, ocorrida entre dezembro de 2007 e fevereiro de 2008. Formalmente, se apresenta como um livro de capa dura que traz imagens e textos esmaecidos, praticamente inviabilizando sua leitura. Além desta obra, a mostra temporária contou com duas outras, também livros.

Para procedermos a análise do contexto de musealização de “O livro Velázquez”, no cenário do Museu Victor Meirelles, é fundamental que tomemos como ponto de partida a exposição da qual fez parte. O processo de concepção, instalação e abertura ao público da mostra é capaz de nos revelar muito da “poesia da obra”, assim como indicar aspectos fundamentais para as ações de documentação e pesquisa. Deste modo, na sequência contextualizaremos a exposição e os procedimentos que envolveram sua concepção e instalação.

A exposição “Estados de Imagem: Livros de Waltercio Caldas” foi instalada no piso térreo do Museu Victor Meirelles, espaço dedicado as mostras temporárias, sendo concebida a partir de lógica próxima a do *cubo branco*, análogo aos modelos comunicacional condutivista, exposto por Cury (2005a, 2005b), e intramuseal, por Roque (2010): painéis inteiramente brancos; obras dispostas com fartos espaçamentos entre si; suportes de mobiliário branco, havendo duas obras dentro de vitrines; legendas sucintas constando informações de nome do autor, título e ano; iluminação difusa e homogênea; texto em linguagem pouco acessível dos curadores sobre um dos painéis. Ponto dissonante da exposição em relação ao modelo é o lugar de sua instalação: enquanto tradicionalmente mostras pautadas na ideologia do *cubo branco* procuram neutralizar os traços arquitetônicos do espaço, transformando-o em câmara

estética única e universal, no caso do Museu Victor Meirelles os traços arquitetônicos da casa evidenciam seu caráter histórico datado e influenciam na fruição.

Vale destacar que a proposta da exposição foi concebida por dois profissionais sem qualquer vinculação com a Instituição, os chamados “curadores independentes”, sendo articulada, no que tange as questões técnicas e administrativas, junto ao setor dedicado ao desenvolvimento de atividades de dinâmica cultural (exposições e ações culturais, como palestras, exibição de filmes, debates com artistas etc.) e a Direção do Museu. Os curadores independentes ficaram responsáveis pela formulação do conceito da exposição, seleção de obras, planejamento de sua disposição no espaço, elaboração dos textos da mostra e do convite e o contato com o artista, que acompanhou o processo. Coube à equipe do Museu receber as obras e atestar seu bom estado, instalar a exposição conforme planejamento feito pelos curadores e organizar campanha de divulgação do evento em mídias variadas. Como se pode perceber, a produção criativa da exposição ficou a cargo dos curadores independentes, ficando a equipe do Museu responsável apenas por dar suporte técnico e administrativo, não exercendo protagonismo sobre o processo de formulação do discurso expositivo.

A proposta expositiva foi centrada na exibição das obras, sendo sua interpretação mediada pelas informações das legendas (sucintas) e o texto curatorial. Formalmente, o que se apresentava ao visitante, sobre suportes brancos, era: no interior de uma vitrine, livro aberto com talco sobre suas páginas, restringindo-se quase que totalmente a visualização da imagem que continha; no interior de outra vitrine, estrutura em metal e quatro cartões com imagens iguais presos nos quatro vértices da armação; e livro de capa dura com imagens e textos esmaecidos, praticamente inviabilizando sua leitura, este último fora de vitrine e ao lado de par de luvas.

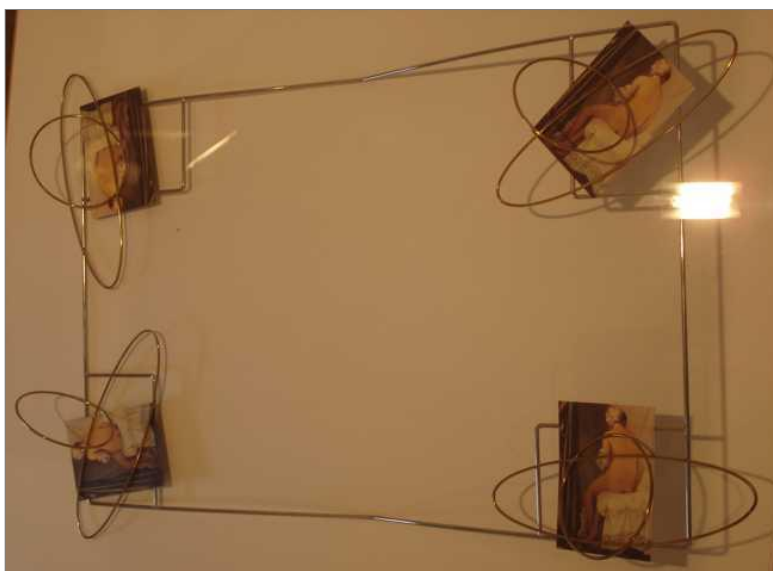
Ao entrarem na exposição, ou seja, conforme Davallon (2010) descreve a comunicação cultural, se pré-disporem a vivenciar uma situação de comunicação, os visitantes eram desafiados a atribuir sentido àquilo que viam (obras dispostas à fruição em espaço com características históricas), liam (em legendas, texto curatorial e convite) e sentiam, apropriando-se simbolicamente daquelas obras de arte expostas na casa onde nasceu Victor Meirelles e hoje constitui-se como sede do Museu que leva o nome do artista. Ponto a ser destacado é que a leitura dos textos da exposição era entendida como condicionante a sua interpretação como proposta narrativa que integrava as três obras e as resignificava no contexto de instalação no Museu. Isto porque as informações disponibilizadas pelos textos

serviam como chave à fruição, conforme expectativa da curadoria. Assim, tomando como base as noções de informação e o debate em torno da informação artística, desdobrados no capítulo 5, e a discussão que envolve o conceito de competência artística de Bourdieu e Darbel (2003) abordado no item 6.2, podemos questionar quais conhecimentos prévios seriam necessários para que os visitantes fossem capazes de identificar informações que alterassem seu estado cognitivo, contribuindo para o acesso a “poesia das coisas”. Neste momento, já tendo feito a descrição formal da exposição e dos objetos artísticos, faz-se então necessário apresentarmos imagens das obras expostas acompanhadas de suas legendas e o texto curatorial disposto sobre painel:

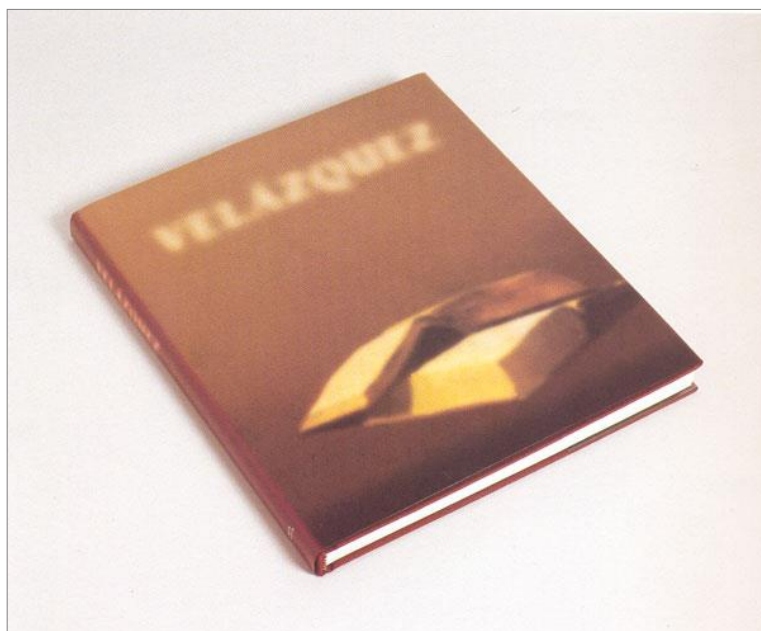


Legenda:
Waltercio Caldas
“Matisse, Talco”
1978

Figura 1: “Matisse, Talco”, obra exposta no interior de vitrine



Legenda:
Waltercio Caldas
“O livro para Ingres”
1998



Legenda:
Waltercio Caldas
“O Livro Velázquez”
1996

Figura 3: “O Livro Velázquez”, capa, obra exposta junto ao par de luvas



Figura 4: “O Livro Velázquez”, interior 1



Figura 5: “O Livro Velázquez”, interior 2

Verifica-se a quantidade reduzida de informações presentes nas etiquetas, típica da lógica do *cubo branco*. Contudo, aqueles detentores da competência artística muito provavelmente seriam capazes de identificar os títulos das obras como pistas simbólicas para o desvelamento da “poesia” que confere dimensão estética a essas expressões artísticas. Assim, pode-se dizer que o reconhecimento do título como informação e estrutura significativa seria fundamental à fruição da obra, no que diz respeito aquilo que há de social e culturalmente compartilhado em torno de seu sentido. Os títulos das obras fazem referência a nomes de pintores consagrados pela História da Arte que emprestam imagens de suas obras aos objetos artísticos de Waltercio Caldas.

O texto curatorial impresso sobre um dos painéis, próximo à grande porta de entrada da instituição, foi compilação daquele do convite - oferecido a todos os visitantes pela recepção do Museu -, trazendo a assinatura dos curadores independentes. Considerando seu papel como ferramenta de mediação, aqui reproduzimos a versão compilada exposta.

Estados de imagem: livros de Waltercio Caldas Matisse com talco (1978), Velázquez (1996) e O livro para INGRES (1998) trazem em comum imagens da arte e a memória de pintura que elas evocam como matéria poética. Difícil esquivar-se da vontade de relacionar a visualidade da arte de Waltercio à arte que ela sugere. Para essas obras em exposição é preciso pensar nos gestos significativos – colocar o talco sobre a reprodução de Matisse, retirar os personagens da pintura de Velázquez e marcar uma página em branco ladeada pelos postais de Ingres – que silenciam as imagens das pinturas através da obliteração de sua eloquência discursiva. A produção de Waltercio Caldas, ao considerar o lugar da arte na contemporaneidade, realiza uma reflexão sobre a ocupação e a existência do trabalho de arte dada no próprio trabalho; subjacente, há um pensamento sobre o museu, o evento de exposição, o catálogo, o livro, o design, a publicidade, a história, a cidade e o espectador. Na relação entre imagens e coisas, entre arte e história da arte, constroem-se esses objetos especiais, livros para um espectador atento.

Constata-se que o texto disponibiliza grande quantidade de informações, relevantes à interpretação das obras e da proposta expositiva. Observa-se, contudo, que parte da premissa

de conhecimento prévio acerca da importância de Matisse, Ingres e Velázquez como artistas consagrados pela História da Arte mundial e de Victor Meirelles (afinal, é o Museu Victor Meirelles, sediado na casa onde nasceu o artista), em âmbito nacional, além dos rituais comumente vividos e de ferramentas frequentemente utilizadas em museus.

Ademais, ao observamos a linguagem utilizada no decorrer do texto, nos damos conta da possibilidade de que alguns visitantes sequer atribuam sentido a algumas das expressões, haja visto a adoção de termos de linguagem culta e refinamento de construções frasais, tais como: evocar como matéria poética, “[...] esquivar-se da vontade de relacionar a visualidade da arte”, “[...] silenciar as imagens das pinturas através da obliteração de sua eloquência discursiva”. Embora isto não signifique a necessária incompreensão do texto por parte de alguns visitantes, pode ser capaz de identificar o público-alvo da exposição, desencorajando aqueles que não integram tal grupo a interagir.

Verifica-se, ainda, que a última frase do texto é sustentada a partir da ideia de que aqueles espectadores atentos serão capazes de atribuir sentido à relação entre imagens e coisas, entre arte e história da arte que possibilitam a construção dos objetos vistos em exposição. Questiona-se, assim: e os visitantes que não desvelarem a “poesia das coisas”, atribuírem-lhes sentido, poderão ser qualificados, em oposição, como desatentos? Sob este horizonte, retomamos a ponderação de Bourdieu e Darbel (2003, p. 89) de que o “sentimento profundo da indignidade (e da incompetência) que assombra os visitantes menos cultos, como que esmagados pelo respeito diante do universo sagrado da cultura legítima, contribui consideravelmente para mantê-los afastados dos museus”.

Pela natureza poética dos objetos em exposição, assim como do debate que a proposição narrativa dos curadores pretendia suscitar, sobre as obras de Waltercio Caldas, sobre os museus, sobre a história da arte, sobre leituras etc., constata-se a possibilidade e pertinência de um trabalho interdisciplinar que a instituição poderia desenvolver em prol da divulgação artística que, no entanto, não aconteceu.

Isto posto, vale relatar, ainda, outros aspectos relevantes à compreensão do contexto que deu origem à musealização de uma das obras desta exposição e que contribuem para configurar o Discurso da Arte e o Discurso sobre Arte, incrementando nossa possibilidade de análise e reflexão acerca do processo. O que podemos perceber até aqui é que a dificuldade para gerir os museus como sistemas de informação pode comprometer o desenvolvimento de

ações integradas e interdisciplinares que contribuam para o desempenho de sua função social e, de maneira especial, para a realização da divulgação artística.

Conforme já mencionado anteriormente, os curadores da mostra foram responsáveis pela formulação criativa da exposição e o contato com o artista e a instituição encarregou-se do suporte técnico e administrativo às ações necessárias. O momento em que as obras foram recebidas pela instituição e quando foram instaladas em exposição podem igualmente nos fornecer material para considerações. Assim, a seguir, nos ateremos nesses momentos.

A obra “Matisse, Talco” foi remetida ao Museu dentro de uma caixa de madeira, na qual constavam dois corpos: um livro que, ao se folhear, observava-se várias reproduções de obras de Matisse, e uma lata de talco. Destaca-se, assim, que a obra chegou ao Museu *inacabada*, sendo necessário, durante a sua instalação no espaço de exposição, sua finalização como objeto artístico material: o ato de derramar o talco sobre as folhas do livro (sinalizado no texto curatorial), conforme dosagem recomendada pelo autor, é parte constitutiva da obra. No caso específico dessa exposição, o próprio artista esteve presente durante o processo de montagem e ele próprio foi o responsável por derramar a substância branca, no espaço em que ocorreu a mostra.

A partir disso, verifica-se que, materialmente, a obra consiste em um livro com reproduções de imagens de obras de Henri Matisse, cujas páginas abertas (mais ou menos na metade da brochura) são cobertas por camada de talco. O ato de derramamento da substância branca é ritualizado de maneira cuidadosa a fim de criar camada que ofusca a imagem do livro, porém, de maneira sutil, não a faz desaparecer por completo. Após o ritual, a vitrine foi fechada, somente sendo aberta novamente ao final da exposição, quando o talco foi descartado e o livro higienizado. A percepção de que a imagem sob a camada de talco é do consagrado artista Henri Matisse é possibilitada graças às informações da legenda, em especial o título da obra, o qual funciona como pista simbólica.

A obra “O livro para Ingres” também foi remetida ao Museu “inacabada” do ponto de vista material. Em sua embalagem constavam uma armação de metal e quatro cartões postais com a reprodução de uma mesma obra, “A banhista de Valpinçon”, de Jean-Auguste Dominique Ingres, consagrado artista da História da Arte. A obra também foi instalada pelo próprio artista na sala de exposição, sendo envolta sob vitrine. Pela imagem mostrada anteriormente, observa-se que, ao contrário das outras que eram facilmente reconhecidas como livros, esta obra exigia certa capacidade de abstração para que o visitante identificasse

que a armação de metal representava as arestas de um livro sem volume preenchido, uma “página em branco”, tal como sinalizado pelo texto curatorial. As quatro imagens ficavam fixas a duas formas elípticas do mesmo metal sobrepostas nos vértices da estrutura, como se fizessem marcações nas orelhas do livro (igualmente sinalizado pelo texto). Cada uma das imagens foi disposta em posições distintas em relação ao espectador.

Vale mencionar, ainda, que a estrutura metal-livro tinha um ponto de equilíbrio, o qual era perseguido pelo artista e pelos curadores na ocasião de sua instalação no interior da vitrine. Entretanto, tendo em vista a trepidação das estruturas do museu, em razão de sua proximidade com a rua em que transitavam automóveis, esta condição acabou por alterar o elemento *ponto de equilíbrio* da obra, já que a estrutura em metal pendia sempre para um lado ou outro.

Finalmente, a obra “O livro Velázquez”, diferentemente das demais, não foi exposta sob vitrine, mas, ao contrário, o que se pretendia produzir era o convite ao visitante para que folheasse o livro, portanto, tivesse contato físico com o acervo, descobrindo-o conforme seu tempo, interesse e disposição. No contexto de sua instalação no Museu Victor Meirelles, pode-se dizer que a obra, assim como as demais, teve entrada como inacabada. Ressaltamos que isto se deu em razão de, na instituição, a obra ser exposta acompanhada de par de luvas de algodão, o que pode não acontecer em outros espaços em que tal trabalho, com tiragem de 1.500 exemplares, seja exposto. Assim, a obra foi colocada sobre pedestal branco, sendo acompanhada por par de luvas. Importante mencionar que a disposição desta obra era bem próxima da mesa onde se sentava a recepcionista do Museu, que indicava a todos os visitantes que folhear o livro somente seria permitido mediante ao uso do par de luvas. Nota-se que tais rituais são frequentemente vividos no contexto de experiências em exposições de diversos museus.

Ao aceitar o convite e a condição de usar luvas para folhear o livro e ter oportunidade de acessar seu conteúdo, o visitante se deparava com imagens e, ao lado, textos com efeito gráfico que os tornava embaçados, inviabilizando a leitura sem que houvesse recursos técnicos adicionais. A imagem da capa dura do livro apresentava o mesmo efeito nebuloso sobre a imagem e o título impresso na parte central superior. Como em todas as outras, o título na legenda e, neste caso, impresso sobre a capa do livro, indicava pistas àqueles que os curadores chamavam de “expectadores atentos”. Todas as imagens constantes no livro eram reproduções de obras de Diego Velázquez, consagrado pintor da História da Arte, sem que

estivessem presentes, no entanto, seus personagens (conforme sinalizado no texto curatorial), os quais são notabilizados por dar alma a essas pinturas. Fazemos destaque especial à obra do pintor espanhol “As meninas”, de 1656, integrante do acervo do Museu do Prado, em Madri, Espanha, presente como uma das imagens do livro de Waltercio Caldas, que é considerada emblemática não somente na História da Arte, como também em outros campos disciplinares e saberes. Entre os estudos desenvolvidos inspirados por esta obra está o clássico livro “As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas”, do filósofo Michel Foucault, que aborda questões relacionadas à representação. Como pode-se observar na figura 5, os personagens da pintura foram retirados da reprodução da imagem, restando apenas o cenário.

Diante destas descrições, é possível verificar que muitas leituras poderiam ser produzidas pelos visitantes, mediadas por seus conhecimentos prévios, a experiência vivenciada no museu e sua capacidade de desvelar a “poesia das coisas” e, a partir daí promover articulações com seu cotidiano, ressignificando-as. Para que tal fosse possível, era preciso não somente interagir física e sensorialmente com os elementos constituintes da exposição, mas, especialmente, com base em códigos social e culturalmente compartilhados, atribuir sentido à experiência e interpretar suas múltiplas e complexas camadas, nuances. Um “visitante atento”, para citarmos a expressão utilizada pelos curadores em seu texto, certamente seria capaz de construir o seu próprio caminho, em seu próprio tempo, rumo à “poesia das coisas” e à poesia desta experiência, ressignificando-a em seu cotidiano.

Destaca-se, no caso dessa exposição, o papel fundamental das informações como chaves ao processo interpretativo. De igual modo, evidencia-se que os visitantes não familiarizados com o universo da arte, muito possivelmente seriam alijados do acesso ao complexo eixo estruturante da proposição narrativa da exposição e das obras de Waltercio Caldas. Neste ponto, mais uma vez, devemos salientar a pertinência de, por meio da proposta inicial dessa exposição, ser formulado o conceito narrativo mais inclusivo que envolvesse a divulgação artística e não se adotasse modelo de comunicação condutivista e intramuseal.

Ao nos atermos sobre o eixo estruturante da exposição e sua instalação no espaço, precisamos destacar que não houve qualquer alteração na exposição *Victor Meirelles – construção*, que objetivasse promover integração com a mostra temporária realizada no piso térreo da instituição. Neste sentido, vale sublinhar que o texto do convite sinalizava para a compreensão do fato significativo que era realizar uma exposição como “Estados de imagem: livros de Waltercio Caldas”, no Museu dedicado à obra de Meirelles.

Por fim, encerrando-se, assim, este relato, não poderíamos deixar de nos debruçar sobre aspectos específicos em torno da musealização da obra “O livro Velázquez”. Conforme já mencionado anteriormente, a obra foi doada pela Associação de Amigos do Museu Victor Meirelles, num total de quatro (4) exemplares. Deste modo, considerando-se o procedimento padrão adotado pela Instituição, a indicação para a musealização desses quatro exemplares da obra seria de: formalização da doação por meio de Termo de Doação, higienização, recebimento de número de inventário (um para cada exemplar), fotografia em câmera digital não profissional, preenchimento de ficha-inventário (ao menos os campos: 2- Título da obra, 3- Autor, 5- Data, 6- Técnica, 7- Dimensões, 8- Modo de aquisição / procedência e 10 – Estado de conservação) e guarda em reserva técnica. Além disso, integrando a documentação de arquivo de exposições temporárias realizadas na Instituição, também seriam coletados: legenda, convite da mostra, texto curatorial e release divulgado à imprensa.

Ocorre que tal procedimento padrão não foi o que aconteceu. Ao menos não com dois dos quatro exemplares.

Entendendo que a obra “O livro Velázquez” é um livro e que a instituição dispunha de quatro exemplares, foi decidido que dois seriam inventariados como acervo museológico, sendo submetido ao procedimento descrito anteriormente, e outros dois como acervo bibliográfico, ficando à disposição de leitores na Biblioteca do Museu, passando por procedimentos distintos, próprios para esse tipo de acervo. A justificativa para tal era que, em reserva técnica (adquirindo a identidade de acervo museológico), o acesso à obra seria restrito a pesquisadores, sob permissão especial concedida, enquanto que integrando o acervo bibliográfico e estando disponível na Biblioteca, seu acesso seria ampliado, já que a consulta local seria permitida a todos que assim o desejassem. Lembramos que, assim como descrito antes, os textos do livro foram submetidos a efeito gráfico que os torna embaçados, inviabilizando a leitura sem que haja recursos técnicos adicionais.

Isto nos leva a perceber que, neste caso, a ideia de musealização é assumida como processo de registro e salvaguarda física do patrimônio compartilhado, sendo sua dimensão informacional, comunicacional e educativa reduzida. A operação é entendida como centrada sobre os aspectos materiais do objeto artístico, não incidindo sobre sua dimensão estética e documental. Neste ponto, é possível dizer que a musealização acontece para atender a objetivos de gestão administrativa interna e não com foco na construção do encontro entre visitantes e “poesia das coisas”.

Ponto ainda a se destacar sobre tal processo diz respeito aos rituais que foram vivenciados pela equipe do Museu, curadores e o artista, na ocasião de instalação das obras no espaço de exposição. Conforme foi evidenciado, eles fazem parte da obra. Constituem, conferem e ressignificam sua “poesia”. No caso da obra “O livro Velázquez”, no contexto de exposição que deu origem ao seu processo de musealização, o par de luvas, a ausência de vitrine em contraposição com a exibição dos demais trabalhos, a proximidade do suporte sobre o qual foi exposto com a mesa de recepção do Museu, a indicação da recepcionista e o cenário da casa onde nasceu Victor Meirelles e hoje funciona o Museu que leva o nome do artista são fundamentais; integram a dimensão estética da obra, o Discurso da Arte e são imprescindíveis ao Discurso sobre Arte. Entretanto, apesar disso, é premente assinalar que na documentação dos dois exemplares da obra nada disso é constante, ficando estas informações restritas à memória dos profissionais que participaram deste processo tão rico à reflexão e problematização.

Realizar o movimento de olhar criticamente sobre este processo, procurando realçar nuances que hoje nos parecem tão clarividentes - como que “pistas simbólicas”, informações capazes de nos facilitar o acesso à “poesia das coisas”, alterando nosso estado cognitivo e motivando-nos a desejar ir além -, permite-nos enxergar com clareza muitos dos conceitos trabalhados ao longo desta tese. A possibilidade do desenvolvimento de iniciativas voltadas à divulgação artística nos museus precisa ser ancorada na compreensão da musealização como processo integrado de produção, gestão e difusão de informações com vista ao cumprimento da função social desses espaços potencialmente educativos, a serviço de públicos familiarizados ou não com os referenciais, critérios, valores e princípios do universo da arte.

7- CONSIDERAÇÕES PARA A CONSTRUÇÃO DE NOVAS REFLEXÕES

A ideia central desta tese, tal como apresentada na introdução, teve origem em uma série de reflexões suscitadas a partir de nossa experiência pessoal. Ao nos sentimos provocadas a enxergar além das coisas que integrariam exposição no Museu de arte onde trabalhávamos, tivemos a oportunidade de exercitar nossa sensibilidade, imaginação, crítica e capacidade de articulação e, no decorrer do percurso, revelar inúmeras poesias e ressignificá-las em nosso cotidiano. A partir dessa experiência e das ponderações decorrentes, nos sentimos instigadas a buscar imaginar e estudar estratégias infocomunicacionais que os museus de arte poderiam lançar mão como alternativa para promover o encontro entre

visitantes não familiarizados com o universo artístico e a “poesia das coisas”, tal como foi explorado ao longo desta pesquisa.

A disciplina Comunicação Científica, cursada no primeiro ano do Doutorado, permitiu identificar que o conceito e as práticas de divulgação científica, especialmente quando aplicados nos museus, trazem à tona debates e problemáticas que podem contribuir para as análises e reflexões que a autora gostaria de promover. Era preciso, no entanto, ter em mente que, embora informação científica e informação artística sejam ambas relacionadas com saberes especializados, estas são marcadas por singularidades que dialogam com o universo específico do qual fazem parte. Para realizar uma analogia entre divulgação científica e divulgação artística, seria necessário, portanto, mergulhar no campo da Informação em Arte para apreender as especificidades da informação artística.

Paralelamente, estudar a divulgação de informações no contexto dos museus requer considerar que estas instituições têm finalidades e maneiras específicas de atuar junto à sociedade, apresentando características comuns qualquer que seja a tipologia de acervo e/ou tipo de informação com a qual lide. Neste sentido, o processo de musealização se constitui como traço distintivo dos museus, podendo ser compreendido como conjunto de ações integradas e interrelacionadas que visam a produzir, gerir e difundir informações, com vista à promoção do encontro entre diferentes segmentos de público e a “poesia das coisas”.

Neste horizonte, esta tese assumiu como desafio discutir fundamentos teóricos que orientam o processo de musealização e identificar pressupostos da divulgação científica para, a partir daí, propor um conceito de divulgação artística, tendo como perspectiva a construção de estratégias infocomunicacionais voltadas à promoção do encontro de visitantes não familiarizados com o universo artístico e a “poesia das coisas” nos museus de arte. Para tanto, admitindo que os museus têm função social e finalidades próprias, as quais os levam a operar de maneira diferente de outras organizações, procurou-se identificar e investigar as especificidades dos museus conforme o processo de musealização, tendo como foco a dimensão educativa e as dinâmicas infocomunicacionais propostas pelos museus de arte. Além disso, entendendo que a informação artística apresenta singularidades e que é por meio das ações integradas da musealização que as informações são produzidas, geridas e difundidas no contexto dos museus, buscou-se estudar os subsídios fornecidos pela documentação museológica e pela pesquisa em arte para a compreensão e análise de conceitos da Informação em Arte. Finalmente, reconhecendo a divulgação como alternativa para a promoção do

encontro entre visitantes e “poesia das coisas”, estudou-se os princípios em torno do conceito de divulgação científica para sua aplicação no processo de musealização de museus de arte, tomando como referência modelo de pesquisa em arte elaborado por Lima (2000).

Neste cenário, nos debruçamos sobre uma rede de conceitos e debates relacionados à musealização e à divulgação científica. As noções de informação e informação artística foram essenciais as nossas argumentações. As discussões em torno da educação em museus, dos modelos comunicacionais adotados nessas instituições, especialmente nas exposições de arte, da musealização como conjunto de ações integradas e interrelacionadas de produção, gestão e difusão de informações ajudaram a fundamentar nossas argumentações, permitindo-nos discorrer a respeito das dimensões educativa, comunicacional e informacional dos museus.

O Modelo Contextual de Aprendizagem e a noção de aprendizado de livre escolha (*free choice learning*), de Falk, Dierking e Addams (2006); a noção de musealização como processo de desvelamento da “poesia das coisas” tal como explorado por Cury (2005c); a caracterização de Mairesse (D.E.M, 2011) do que seja musealização ativa em contraposição a musealização passiva; a concepção de que, por meio da musealização o museu afasta-se da perspectiva de templo para inscrever-se num processo que o aproxima de laboratório, tal como reafirmado por Mairesse e Desvallées no D.E.M. (2011); o arquétipo de museu de arte criticado por Greenhill (2000); as definições e questões acerca do campo do saber Informação em Arte, apontadas por Pinheiro (1996; 2000; 2005; 2008; 2010) e Lima (2000; 2003); o Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas, criado por Lima (2000); e o conceito de competência artística, tal como definido por Bourdieu e Darbel (2003), também foram significativos ao desenvolvimento desta pesquisa.

Nossa pesquisa empírica buscou realizar análise crítica acerca do processo que convergiu para a musealização da obra “O livro Velázquez”, de autoria de Waltercio Caldas, no âmbito da Coleção XX e XXI, do Museu Victor Meirelles. Por meio dessa, foi possível aplicar alguns dos conceitos teóricos discutidos ao longo do texto e, a partir daí, atestar a relevância de se compreender a musealização como processo de ações integradas, com vista à promoção do encontro entre visitantes e “poesia das coisas”. Percebemos, ainda, que ao não empreenderem esforços para documentar e pesquisar o discurso sobre arte, limitando-se a registrar evidências materiais do discurso da arte, os museus podem acabar por reduzir suas alternativas para a construção de estratégias infocomunicacionais voltadas à divulgação artística. Vale mencionar que a descrição dos procedimentos para instalação das obras que

integraram a exposição no espaço do Museu Victor Meirelles demonstrou que estes são essenciais ao discurso da arte, levando-nos a constatar a complexidade e importância das atividades de documentação e pesquisa para o processo de concepção de exposições.

Assim, a pesquisa empírica possibilitou que confirmássemos a hipótese desta tese. Ao desenvolverem ações estanques no âmbito do processo de musealização, focadas privilegiadamente nas evidências materiais das obras de arte, os museus de arte abrem lacunas que podem comprometer seu potencial informacional, comunicacional e educativo, restringindo as alternativas para a realização de iniciativas voltadas à divulgação artística e a apropriação simbólica da arte. Neste ponto, admitimos a relevância de que os museus perspectivem suas ações de musealização em torno da informação artística compreendida a partir da relação entre discurso da arte e discurso sobre arte.

Assumindo que a informação artística pode ser objeto de interesse da Ciência da Informação e que, no âmbito de tal disciplina, a noção de divulgação costuma ser empregada para aludir às práticas de comunicação da informação especializada para público leigo, podendo abarcar diferentes especialidades do conhecimento, buscamos contribuições do debate em torno da divulgação científica para propormos um conceito de divulgação artística: comunicação da informação de/sobre arte a públicos não familiarizados com os referenciais, critérios, linguagens e princípios do campo artístico, com vista a sua instrumentalização no que se refere aos códigos mínimos necessários à fruição da arte.

Neste movimento, também identificamos princípios que ajudam a deslindar a identidade dos discursos de divulgação, independentemente da especialidade da informação, podendo, portanto, também ser aplicados ao contexto da informação artística. Assim, percebemos que os discursos de divulgação se constituem fundamentalmente por: linguagem estruturada a partir de códigos compartilhados com o público-alvo das ações, favorecendo a identificação de informações capazes de alterar o estado cognitivo dos sujeitos e a promoção de diálogos com seu cotidiano; articulação entre informação **de** especialidade (de ciência/arte) e informação **sobre** especialidade (sobre ciência/arte), a fim de que possam ser contextualizados e revelarem os critérios, valores, referenciais e princípios do campo em questão; valorização de ações processuais e não apenas os produtos finais dos processos, contemplando fatos, princípios, produtos e implicações em torno do conhecimento especializado; atenção às necessidades informacionais e motivações comuns do público-alvo, a fim de favorecer dinâmicas dialógicas voltadas à possibilidade de ressignificações na

realidade dos diferentes sujeitos; e, finalmente, compreendeu-se que tais discursos de divulgação costumam ser objetivados a contribuir para a formação e o exercício da sensibilidade dos sujeitos.

A literatura também nos permitiu vislumbrar que a divulgação científica enfrenta desafios que articulam diferentes problemáticas, as quais estão relacionadas especificamente com a natureza do campo em questão. Retomamos aqui algumas, pontuando-as: eficácia das iniciativas para estimular os sujeitos a tomarem decisões autônomas que possam influenciar positivamente seu cotidiano; discussão acerca do sujeito e objeto da divulgação, contemplando questionamentos sobre os critérios escolhidos para os objetos de divulgação e quem os decide; necessidade de investimento em discursos que propiciem visões críticas, histórico-contextualizadas e humanizadas da ciência, a fim de valorizar sua dinâmica processual e revelar os embates e idiossincrasias que lhe são próprias; complexidade da ciência e exigência de conhecimento cumulativo para sua compreensão, implicando na dificuldade de sintetizá-los em linguagem e formato acessíveis; processo de transformação do conhecimento científico a partir de sua recontextualização em discurso voltado a divulgação científica.

Tais desafios são baseados em problemáticas próprias do universo da ciência, refletindo a sua lógica específica. No entanto, como são referentes à transformação de conhecimentos especializados em discurso para divulgação, podem nos orientar a refletir sobre desafios à divulgação artística, pautados em problemáticas próprias do campo da arte. Neste horizonte, aqui também pontuamos possíveis desafios à divulgação artística, a partir de problemáticas próprias do jogo da arte: eficácia das iniciativas para fornecer os *meios para frequência da arte* e/ou sensibilizar os sujeitos de maneira a motivar-lhes a adquirir códigos e habilidades para decifração da informação artística, a fim de multiplicar as possibilidades de leitura e apropriação da arte; discussão acerca do sujeito e objeto da divulgação, contemplando questionamentos sobre os critérios escolhidos para os objetos de divulgação e quem os decide: artistas, curadores, críticos de arte, museólogos, educadores etc.

Além desses, podemos pensar, também, no investimento em iniciativas que revelem a dinâmica processual e histórico-contextualizada da produção artística e de sua análise, crítica e fruição, evidenciando esforços e habilidades necessários à fruição, e os critérios, valores e referenciais compartilhados social e culturalmente para a sua interpretação, contribuindo para o rompimento com a ideia de *sensibilidade inata*; condição inexaurível da obra de arte e a

intradutibilidade da dimensão estética da arte; existência e necessária convivência entre sujeitos detentores de diferentes níveis de competência artística; transformação do discurso da arte a partir do discurso sobre arte e a pertinência e legitimidade de modificações de materiais e suportes originais das obras para outros mais contemporâneos e/ou mais adequados às circunstâncias de exposição, procurando-se forjar condições para a atualização do sentido da obra, tal como atribuído pelo artista e/ou por especialistas, em momentos históricos e contextos distintos do original; etc.

Tal elenco de prováveis desafios à divulgação artística nos museus nos mostra que o tema estudado por nossa tese é complexo, sendo improvável o desenvolvimento de um modelo universal para tal. O que, entretanto, nos parece ser comum a toda e qualquer iniciativa neste sentido é a constatação de que a obra de arte, no contexto dos museus, precisa ser entendida como fonte de informação e, como tal, por meio do processo de musealização, aspectos do discurso da arte e do discurso sobre arte devem ser explorados, com vista à construção de estratégias para o desvelamento da “poesia das coisas”.

Assim, esta pesquisa procurou destacar que por meio do reconhecimento e valorização da obra de arte como fonte de informação e da divulgação artística como prática voltada à formação e o exercício da sensibilidade, os museus de arte podem conceber exposições a partir de lógicas inclusivas voltadas ao desvelamento e a ressignificação da “poesia das coisas”. Tais proposições expositivas precisam ser capazes de contribuir para a lenta familiarização com o universo da arte e estimular a mudança de estado de indiferença e/ou rejeição para a atitude aberta e ávida para o desenvolvimento de habilidades de leituras que multiplicam as possibilidades de apropriação simbólica da arte. As estratégias que as instituições irão utilizar para isso, no entanto, deverão ser compatíveis à realidade dos museus, suas propostas, acervos e público.

Ao longo de nossa pesquisa, procuramos citar alguns exemplos de iniciativas e/ou ferramentas já adotadas por exposições de museus de arte pelo mundo que demonstram relativa afinação com o conceito de divulgação artística aqui formulado. Tal amostra demonstra que o trabalho articulado durante a musealização entre o discurso da arte e o discurso sobre arte pode ensejar dinâmicas infocomunicacionais capazes de proporcionar experiências transformadoras aos sujeitos e, conseqüentemente, em seu meio social. Reconhecendo a relevância desses exemplos à proposta de nossa tese e sua disposição dispersa ao longo do texto, procuramos sistematizá-los aqui pela apresentação de itens:

- uso de recurso sonoro em sala de exposição para o diálogo entre a narração de trechos de textos redigidos (cartas, diários, etc.) pelos próprios artistas ou de seus mestres e/ou discípulos e/ou de outros personagens importantes na contextualização da vida do artista, que ajudam a compreender os conflitos, inspirações e preocupações artísticas manifestadas no conjunto de obras expostas, e o registro sonoro das percepções de outros visitantes acerca da exposição;
- instalação cenográfica de paisagens ou ambientes que influenciaram e/ou inspiraram a produção artística, com atenção aos mínimos detalhes de reprodução de perspectiva, proporções, ângulo de incidência de luz conforme a estação e o horário do dia, tonalidade das cores;
- instalação cenográfica de ateliês que propiciem a vivência dos desafios e características das técnicas utilizadas pelos artistas cujas obras estejam em exibição, independentemente de mediação pedagógica;
- instalação de laboratórios para análise de pigmentos e materiais utilizados nas obras e seu efeito na saúde do artista e/ou nos efeitos estéticos da visualidade de seu trabalho, evidenciando-se a complexidade do trabalho artístico;
- diálogos entre esboços e obras finais, podendo também contar com registros documentais que deram base aos estudos para o desenvolvimento da produção artística;
- uso associado de ferramentas de mediação, tais como textos, legendas, subtítulos, vídeos, aplicativos para *tablets* e celulares etc. para apresentar as interpretações das obras feitas por diferentes profissionais e indivíduos: artistas, curadores, críticos e historiadores da arte, filósofos, educadores, crianças, idosos, estudantes de arte;
- diálogo entre obras com interesse comum, produzidas a partir de diferentes técnicas, materiais, linguagens, paradigmas estilísticos;
- dialogo entre obras produzidas a partir dos mesmos materiais ou estilo artístico e inspiradas nas mesmas interrogações e questionamentos sociais, mas apresentam-se de maneiras consideravelmente diferentes e provocam experiências estéticas divergentes;
- diálogo, numa mesma instituição, de exposições e/ou módulos expositivos que se estruturam a partir da valorização de diferentes referenciais oriundos de saberes diversos, reforçando que exposições são proposições narrativas sustentadas sobre critérios identificáveis;
- narrativas pautadas no diálogo entre acervo físico e intervenções eletrônicas que ampliam o espaço expositivo para o universo virtual, por meio de *tablets* e/ou outros recursos tecnológicos; e

- experiência sensorial e criativa de percepção de obras de arte visuais a partir do estímulo à fruição pautada em exercícios de imaginação e de exploração dos outros sentidos humanos a partir da construção/realização de protótipos específicos para a valorização de determinados elementos.

Tais exemplos apontam para a possibilidade de construção de dinâmicas infocomunicacionais que valorizem o papel ativo e a atitude crítica e imaginativa dos visitantes, em sua interação com as obras de arte, as ferramentas de mediação, o espaço e os demais visitantes. Tais alternativas nos revelam rotas de voo, direções possíveis. Não podem, contudo, ser compreendidas como soluções passíveis de aplicação em todo e qualquer contexto, sob qualquer condição. Neste sentido, é fundamental sublinhar a necessidade de que as iniciativas de divulgação artística sejam condizentes com as potencialidades do acervo da instituição e seu público. Para tanto, os procedimentos empreendidos ao longo do processo de musealização são imprescindíveis, com notável destaque às atividades de documentação e pesquisa.

Refletir sobre o tema de nossa pesquisa nos desafiou a pensar sobre a forma como os museus, especialmente os de arte, podem ser capazes de efetivamente construir seu espaço de atuação a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, na busca pela (re)elaboração de pautas para permanentes reinvenções no mundo contemporâneo. Ao final deste percurso, algumas dúvidas foram esclarecidas, outras, nem tanto. É esta percepção que nos motiva a seguir em busca de novas respostas. E esperamos que, a partir dessas, desponham novas perguntas, as quais nos possibilitem experimentar novos encontros e desencontros. E, assim, seguirmos, enxergando novas nuances sobre as coisas, exercitando nossa sensibilidade e ressignificando a poesia das coisas, das experiências, do conhecimento, de mundo, da vida,...

REFERÊNCIAS

ALBAGLI, Sarita. Divulgação científica: informação para a cidadania? **Ciência da Informação**, v. 25, n. 3, 1996.

ALMEIDA, Adriana Mortara. O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte. **História, Ciências Saúde – Manguinhos**, 12, 2005.

ALMEIDA, Maria Christina Barbosa. A informação nas áreas de arte: um olhar além das práticas. In: LARA, Marilda Lopes Ginez; FUJINO, Asa; NORONHA, Daysi Pires (Org.) **Informação e contemporaneidade: perspectivas**. Recife: Néctar, 2007.

ALVES, Giovana. (2010). **O lugar da Arte – um breve panorama sobre a arquitetura dos museus e centros culturais**. Disponível em http://arquimuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_i/p1-artigo-giovana-cruz_formatado-27-11.pdf

ARAÚJO, Vania Maria Rodrigues Hermes; FREIRE, Isa Maria. A rede Internet como canal de comunicação, na perspectiva da Ciência da Informação. **Transinformação**, v. 8, n. 2, 1996.

BARBOSA, Cátia Rodrigues; PORTO, Renata Maria Abrantes Baracho; MARTIND, Cesar Eugenio Macedo de Almeida Martins. **Museus: Sistemas de Informação para uma realidade virtual**. XVIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação – XIII ENANCIB, 2012.

BARBUY, Heloisa. A comunicação em museus e exposições em perspectiva histórica. In: **Museu e comunicação: exposição como objeto de estudo**. BENCHETRIT, Sarah; ZAMORANO, Rafael Bezerra; MAGALHÃES, Aline Montenegro. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.

BELKIN, Nicholas J.; ROBERTSON, Stephen E. Information Science and the phenomena of information. **Journal of the American Society for Information Science - JASIS**, v.27, n. 4, p.197-204, July-August 1976.

BITTENCOURT, José Neves. A pesquisa como cultura institucional: objetos, política de aquisição e identidades nos museus brasileiros. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos (Org.). **Museus Instituição de Pesquisa**. Rio de Janeiro: Museu de astronomia e Ciências Afins, 2005.

BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. **O amor pela arte – os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: EDUSP, 2003.

BRANDÃO, Helena H. N. **Introdução à Análise do Discurso**. 7^a. ed., Campinas: Editora da UNICAMP, s.d.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 20 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, 21 de janeiro. 2009. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm . Acesso em 5 de setembro de 2012.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Informações em museus: alguns argumentos e muitos desafios. In: **I Seminário serviços de informação em museus**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. In: QUEIROZ, Rodrigo (Org.). **Arquitetura de museus: textos e projetos**. FAUUSP, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CAPURRO, Rafael. Epistemologia e Ciência da Informação. In: **Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, V ENANCIB, Belo Horizonte, 2003. Trad. Ana Maria Rezende Cabral, Eduardo Wense Dias, Isis Paim, Ligia Maria Moreira Dumont, Marta Pinheiro Aun e Mônica Erichsen Nassif Borges.

CAPURRO, Rafael; HJORLAND, Birger. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v.12, n.1, 2007.

CARVALHO, Rosane Maria Rocha. **Exposição em museus e público: o processo de comunicação e transferência da informação**. 1998. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - IBICT-ECO/UFRJ, Rio de Janeiro.

CATANI, Afrânio Mendes. Apresentação: a cultura não é um privilégio natural. In: BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte – os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CHAGAS, Mario. Museus de ciência: assim é se lhe parece. In: **Caderno do Museu da Vida: o formal e o não formal na dimensão educativa do museu**. 2001/2002. Disponível em: <http://www.museudavida.fiocruz.br/media/Cadernos-do-Museu-da-Vida-2001-2002.pdf>. Acesso em outubro de 2008.

_____. No museu com a turma do Charlie Brown. **Cadernos de Sociomuseologia**. 2 (2), 1994.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2006. Coleção Primeiros Passos

CONDURU, Roberto. Por uma translucidez crítica. In: **Cadernos de diretrizes museológicas 2: mediação e museus: curadorias, exposições, ação educativa**. JULIÃO, Leticia; BITTENCOURT, José Neves. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008.

COSTA, Andréa; VASCONCELLOS, Maria das Mercês Navarro. Museus: limites e possibilidades na promoção de uma educação emancipatória. In: **Sinais Sociais**, v. 4, n. 11, 2009.

COSTA, Robson Xavier da. Expografia moderna e contemporânea: diálogos entre arte e arquitetura. In: ASENSIO, M.; SABINO, P.R.; ASENJO, E.; CASTRO, E (Org.). **Series de Investigación Iberoamericana em Museología - SIAM**, v. 8, 2012.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CRUZ JUNIOR, Euripedes Gomes. **O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos**. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – UNIRIO-MAST, Rio de Janeiro.

CURY, Marília Xavier (a). Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v.12 (suplemento). 2005.

_____. (b). **Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção**. 2005. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – USP, São Paulo.

_____. (c). **Exposição – concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Educação em museus: panorama, dilemas e algumas ponderações. In: **Ensaio Em Revista**, v. 20, n.1, 2013.

_____. Museu, filho de Orfeu. In: **VIII Encontro Regional do ICOFOM LAM: Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe**. Coro, Venezuela, 1999.

DAVALLON, Jean. Comunicação e Sociedade: pensar a concepção da exposição. In: **Museu e comunicação: exposição como objeto de estudo**. BENCHETRIT, Sarah; ZAMORANO, Rafael Bezerra; MAGALHÃES, Aline Montenegro. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.

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

DOCUMENTO DE BASE DO PROGRAMA NACIONAL DE EDUCAÇÃO MUSEAL, 2012. Disponível em: <http://pnem.museus.gov.br/documento-base/> . Acesso em 01 de março de 2014.

DOCUMENTO PRELIMINAR DO PROGRAMA NACIONAL DE EDUCAÇÃO MUSEAL, 2014. Disponível em: <http://pnem.museus.gov.br/wp-content/uploads/2014/02/DOCUMENTO-PRELIMINAR.pdf>. Acesso em 01 de março de 2014.

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

FALK, John H.; DIERKING, Lynn D.; ADDAMS, Mariana. Living in a Learning Society: Museums and free choice learning. In: MACDONALD, Sharon (Org.). **A Companion to Museum Studies**. Blackwell Publishing, 2006.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **Estudos Museológicos**. IPHAN. Rio de Janeiro. 1994 (Cadernos de Ensaios)

GADOTTI, Moacir. **A questão da educação formal/não-formal**. 2005. Disponível em: http://www.virtual.ufc.br/solar/aula_link/llpt/A_a_H/estrutura_politica_gestao_organizacional/aula_01/imagens/01/Educacao_Formal_Nao_Formal_2005.pdf Acesso em 08 de janeiro de 2014.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo Gonçalves. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo, 2004.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélida. Escopo e abrangência da Ciência da Informação e a Pós-Graduação na área: anotações para uma reflexão. **Transinformação**, v.15, n.1, 2003.

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

HORTA, Maria de Lourdes Parreira. Lições das coisas: o enigma e o desafio da educação patrimonial. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Museus: antropofagia da memória e do patrimônio**, 2005.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

KIEFER, Flavio. **Arquitetura de Museus**. Arqtexto. 2000. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_Kiefer.pdf. Acesso em 06 de março de 2011.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos artísticos e informação: modelo estrutural para pesquisas em artes plásticas. PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GOMÉZ, Maria Nélida

González (Orgs). **Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem**. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000.

_____. **Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: informação em Arte, um novo campo do saber**. 2003. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – IBICT-ECO/UFRJ, Rio de Janeiro.

LOPES, Maria Margarete. A favor da desescolarização de museus. **Educação e Sociedade**, n. 40, 1991.

LORENTE, Jesús Pedro. El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos. **Museo y territorio**. v. 4, 2011.

LOUREIRO, José Mauro Matheus. **Representação e museu científico: o instrutivo aparelho de hegemonia (ou: uma profana liturgia hegemônica)**. 2000. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – IBICT-ECO/UFRJ, Rio de Janeiro.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. A obra de arte musealizada – de objeto de contemplação à fonte de informação. PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GOMÉZ, Maria Nélida González (Orgs). **Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem**. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000.

MARANDINO, Martha. A pesquisa e a produção de saberes nos museus de ciência. In: **História, Ciências, Saúde: Manguinhos**. v.1, n.1, 1994. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, 2005.

_____. **Educação em museus: a mediação em foco**. São Paulo: FEUSP, 2008.

_____. Transposição ou Recontextualização? Sobre a produção de saberes na educação em museus de ciências. **Revista Brasileira de Educação**, v. 26, 2004.

MEADOWS, Arthur Jack. **A comunicação científica**; Tradução de Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília: Briquet de Lemos Livros, 1999.

MENOU, Michel J. Trends in... a critical review. The impact of information – II. Concepts of information and its value. **Information Processing & Management**, v. 31, n.4, 1995.

MENSCH, Peter Van. Modelos conceituais de museus e sua relação com o patrimônio natural e cultural. In: **Boletim ICOFOM/LAM**. 1ª Reunião Anual do ICOFOM-LAM. Ano II, n. 4/5, 1992.

MOREIRA, Ildeu de Castro. A inclusão social e a popularização da ciência e tecnologia no Brasil. **Inclusão Social**, v.1, n.2, 2006.

NASCIMENTO, Elisa Noronha. A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu. **MIDAS**, v. 3, 2014.

NAVAS, Ana Maria; CONTIER, Djana; MARANDINO, Martha. Controvérsia científica, comunicação pública da ciência e museus no bojo do movimento CTS. **Ciência & Ensino**, v.1, 2007.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEREIRA, Sonia Gomes. Museologia e Arte. In: **ICOFOM Study Series**. 26. 1996. Rio de Janeiro.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. “Educação da sensibilidade”, informação em arte e tecnologias para inclusão social. **Inclusão Social**, v.1, n.1, 2005.

_____. Arte, objeto artístico, documento e informação em museus. In: **ICOFOM Study Series**. 26. 1996. Rio de Janeiro.

_____. Estudo da viabilidade da participação de unidades de informação em programas cooperativos de automação. **Relatório de pesquisa**. Rio de Janeiro, PADCT, 1989. p.3.

_____. Informação: esse obscuro objeto da Ciência da Informação. In: **MORPHEUS**, 2 (4), 2004

_____. Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da Informação em Arte no campo interdisciplinar da Museologia e da Ciência da Informação. **Revista Museologia e Patrimônio**, v.1, n.1, 2008.

_____. Prefácio. PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GOMÉZ, Maria Nélida González (Orgs). **Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem**. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000.

_____; VALERIO, Palmira Maria Caminha Moriconi; SILVA, Marcia Rocha. Marcos históricos e políticos da divulgação científica no Brasil. In: BRAGA, Gilda Maria; PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro (Org.). **Desafios do impresso ao digital: questões contemporâneas de informação e conhecimento**. Brasília: IBICT: UNESCO, 2009.

POLO, Maria Violeta. **Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistas do século XX**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – USP, São Paulo.

PRIMO, Judite Santos. Pensar contemporaneamente a museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**. v.16, 1999.

REIS, José. Ponto de vista: José Reis. In: MASSARANI, Luisa; MOREIRA, Ildeu de Castro; BRITO, Fátima. **Ciência e público: caminhos da divulgação científica no Brasil**. Rio de Janeiro: Casa da Ciência: UFRJ, 2002.

ROCHA, Luisa Maria Gomes de Mattos. **Museu, informação e comunicação: o processo de construção do discurso museográfico e suas estratégias**. 1999. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – IBICT-ECO/UFRJ, Rio de Janeiro

RODRIGUES, Bruno César; GRIPPA, Giulia. A Ciência da Informação e suas relações com arte e museu de arte. **Biblionline**, v.5, n. 1/2, 2009.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. Comunicação no museu. In: **Museu e comunicação: exposição como objeto de estudo**. BENCHETRIT, Sarah; ZAMORANO, Rafael Bezerra; MAGALHÃES, Aline Montenegro. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.

_____. O museu de arte perante o desafio da memória. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas**, v.7, n.1, 2012.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu**. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, 2008. Coleção Museu, memória e cidadania.

SARACEVIC, Tefko. Relevance: a review of and a framework for the thinking on the notion in Information Science. In: **Journal of the American Society for Information Science**, 1975.

_____. The concept of "relevance" in Information Science: a historical review. In: _____, ed. **Introduction to Information Science**. New York, R.R.Bowker Co., 1970.

SCHÄRER, Martin R. Things + ideas + musealization = Heritage : a museological approach. **Revista Museologia e Patrimônio**, v.2, n.1, 2009.

SCHEINER, Tereza Moletta. Comunicação, educação exposição: novos saberes, novos sentidos. **Semiosfera**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4-5, julho 2003. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/index.html>. Acesso em: 28/01/2003.

SICARD, Monique. Ce que fait le musée... Science et art, les chemins du regard. **Publics & Musées**, n. 16, 2001.

SILVA, Mariana Estellita Lins. A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea. **Museologia e Interdisciplinaridade**, v. 3, n.5, 2014.

SOUZA, Daniel Mauricio Viana. Ciência para todos? A divulgação científica em museus. **Ciência da Informação**, v. 40, n.2, 2011.

SOUZA, Elton Luiz Leite. Comunicação e mediação cultural. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 6, n.1, 2013.

VALENTE, Maria Esther Alvarez. Educação e museus: a dimensão educativa dos museus. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus (Org.). **Museu e Museologia: interfaces e perspectivas**. Rio de Janeiro: Museu de astronomia e Ciências Afins, 2009.

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

VICKERY, B. C., VICKERY, A. **Information Science in theory and practice**. London: Bee Herworth, 1987.

WAGENSBERG, Jorge. O museu “total”, uma ferramenta para a mudança social. In: **História, Ciências Saúde – Manguinhos**, v. 12, 2005. Disponível em: <http://www.museudavida.fiocruz.br/4scwc/Texto%20Provocativo%20-%20Jorge%20Wagensberg.pdf>. Acesso em 15 de julho de 2012.

ZAMBONI, L. M. S. **Cientistas, jornalistas e a divulgação científica: subjetividade e heterogeneidade no discurso de divulgação científica**. Campinas: Autores Associados, 2001.