



Museu e curadoria

Museu e curadoria

Maria Izabel Branco Ribeiro

Daniela Delgado

Sandra Christina Labate Tucci

Heloisa Margarido Sales

© 2017 por Editora e Distribuidora Educacional S.A.
Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida ou transmitida de qualquer modo ou por qualquer outro meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia, gravação ou qualquer outro tipo de sistema de armazenamento e transmissão de informação, sem prévia autorização, por escrito, da Editora e Distribuidora Educacional S.A.

Presidente

Rodrigo Galindo

Vice-Presidente Acadêmico de Graduação

Mário Ghio Júnior

Conselho Acadêmico

Alberto S. Santana
Ana Lucia Jankovic Barduchi
Camila Cardoso Rotella
Cristiane Lisandra Danna
Danielly Nunes Andrade Noé
Emanuel Santana
Grasiele Aparecida Lourenço
Lidiane Cristina Vivaldini Olo
Paulo Heraldo Costa do Valle
Thatiane Cristina dos Santos de Carvalho Ribeiro

Revisão Técnica

Daniela Delgado

Editoração

Adilson Braga Fontes
André Augusto de Andrade Ramos
Cristiane Lisandra Danna
Diogo Ribeiro Garcia
Emanuel Santana
Erick Silva Griep
Lidiane Cristina Vivaldini Olo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ribeiro, Maria Izabel Branco
R484m Museu e curadoria / Maria Izabel Branco Ribeiro,
Daniela Delgado, Sandra Christina Labate Tucci, Heloisa
Margarido Sales. – Londrina : Editora e Distribuidora
Educacional S.A., 2017.
216 p.

ISBN 978-85-8482-842-5

1. Museus. I. Delgado, Daniela. II. Tucci, Sandra
Christina Labate. III. Sales, Heloisa Margarido. IV. Título.

CDD 069.1098165

2017

Editora e Distribuidora Educacional S.A.
Avenida Paris, 675 – Parque Residencial João Piza
CEP: 86041-100 – Londrina – PR
e-mail: editora.educacional@kroton.com.br
Homepage: <http://www.kroton.com.br/>

Sumário

| | |
|---|------------|
| Unidade 1 Museus | 7 |
| Seção 1.1 - Conceituação de museus | 9 |
| Seção 1.2 - Museologia | 25 |
| Seção 1.3 - Departamentos do museu | 39 |
| Unidade 2 Exposições e o museu | 57 |
| Seção 2.1 - Características das exposições | 59 |
| Seção 2.2 - Visitação | 75 |
| Seção 2.3 - Espaço expositivo | 91 |
| Unidade 3 Práticas expositivas | 111 |
| Seção 3.1 - Planejamento de exposições | 113 |
| Seção 3.2 - Produção de exposição | 135 |
| Seção 3.3 - Montagem de exposição | 149 |
| Unidade 4 Planejamento de exposições | 169 |
| Seção 4.1 - Curadoria | 171 |
| Seção 4.2 - O curador e suas funções | 185 |
| Seção 4.3 - Público de exposição | 199 |

Palavras do autor

Certamente você conhece museus o suficiente para saber que gosta mais de alguns do que de outros. O mesmo acontece com as exposições que visitou. Pode ser o tema, a abordagem, a qualidade das informações ou o conforto do local. Talvez já tenha percebido que nas últimas décadas os museus estão diferentes, têm suas funções tradicionais valorizadas e assumiram outras que a sociedade vem demandando. São diversos os motivos para isso!

A museologia compreende os estudos relacionados aos museus, que abrangem desde as questões conceituais até os aspectos práticos do cuidado com os objetos e recorre às diversas ciências em busca das melhores soluções. Museografia é o nome dado aos muitos procedimentos usados para buscar a maneira mais adequada de apresentar ao público um objeto. Além disso, os profissionais em atividade nos museus estão se especializando, e o resultado positivo você pode constatar.

A curadoria é a atividade que propõe o conceito de uma exposição e determina os elementos e teorias para o projeto se realizar, já que as exposições são obras coletivas, sua concretização depende de diversos especialistas. Assim, o curador, ou a equipe de curadoria, é o responsável para que a ideia se manifeste. Será ele quem escolherá os objetos mais adequados, providenciará textos apropriados e demais itens que achar conveniente para que o público compreenda sua proposta. Nem sempre o curador é quem tem a ideia do projeto e, por vezes, ele recebe a tarefa de desenvolver uma exposição sobre determinado tema.

Esses itens serão analisados com atenção ao longo da disciplina Museu e Curadoria, quando estudarmos os princípios básicos de museologia, as questões relacionadas à exposição e seu público e ao conceito de curadoria.

Veremos que um único museu requer muitas habilidades e as suas coleções reúnem muitas informações. Para melhor aproveitamento desta disciplina, seja constante com suas leituras e atividades extraclasse; visite com assiduidade museus e exposições, para conhecer a realidade do que estuda. Atualmente, a maioria dos museus mantém sites na web de excelente qualidade, trazendo material que pode complementar seus estudos. Faça visitas virtuais aos grandes museus e, principalmente, compartilhe essas experiências em classe com seus colegas. As exposições e os objetos dos museus trazem rico material informativo, que irão acrescentar muitas informações a serem utilizadas como referências visuais. Essas

visitas enriquecerão os conteúdos trabalhados nas quatro unidades da disciplina, tornarão significativos os conceitos de museu, de museologia e das funções dos diversos setores dos museus, aumentarão seu repertório sobre a linguagem das exposições, fornecerão exemplos sobre os aspectos práticos da produção de uma exposição e evidenciarão a função do curador e demais membros da equipe. Nos museus, há sempre algo a ser descoberto! Lá, a novidade sempre acontece, até mesmo em meio a muitos objetos antigos.

Comece sua jornada pelos museus e exposições, agora, visitando também seus bastidores.

Museus

Convite ao estudo

Você já conhece museus como visitante e já percebeu que eles mudaram bastante nos últimos tempos. Para melhor avaliar essas mudanças e seu significado, esta unidade será dedicada ao estudo de conceitos importantes relacionados aos museus: sua definição, características e funções.

A base para a discussão dos conteúdos apresentados é a definição de museus aprovada pelo conselho internacional de museus (ICOM) em 2007, propondo o conceito de museu, os vários tipos, compromissos, objetivos e ações.

Ao atualizar o conceito de museu, abre-se espaço para reflexões sobre suas origens e sobre as alterações sofridas em suas funções e relações com a sociedade. A apresentação da tipologia dos museus, baseada nas características de seus acervos, instalações, na maneira como se relacionam com o público e sua gestão, com base em um código de ética, estabelecem direções fundamentais a serem estudadas.

Dessa forma, o conceito de museu propõe objetivos básicos: coleta, preservação, pesquisa e divulgação; eixos fundamentais para o seu trabalho: a coleção, o conhecimento, a exposição e o público; e reforça seus compromissos com o patrimônio cultural e com a sociedade.

Um museu vivo e atuante é aquele que preserva seu acervo, produz conhecimento e o divulga. Ainda, é o local que se abre para a sociedade para o encontro com a arte e a ciência, com as tradições culturais, com o novo e com o lazer.

Para que essas ações aconteçam, é fundamental o trabalho de equipe. Para cumprir seus objetivos, o museu requer departamentos específicos e a

atuação de profissionais com diferentes habilitações.

A maioria dos museus atualmente desenvolve programas para atualização e manutenção de suas coleções. Também estão empenhados em programar exposições instigantes, a apresentar espaços confortáveis e bom atendimento. Porém enfrentam algumas dificuldades que atrapalham suas ações. Um desses empecilhos está no fato de que muitas pessoas ainda têm uma ideia negativa de museu. A desinformação é a principal causa dessa ideia, e o resultado é a baixa frequência a muitos museus e seu declínio, por isso, torna-se importante conhecer o trabalho existente nos museus e reverter esse conceito para que os frequentadores percebam o lado prazeroso que há em sua visita.

Seção 1.1

Conceituação de museus

Diálogo aberto

Cultura Urbana é o nome de uma agência de turismo especializada em promover o acesso à programação cultural e vai divulgar os museus de diversas cidades brasileiras. Considera que os museus guardam a herança do passado, nos conectam com o presente e ajudam na construção do futuro. Apresentam programação de interesse para visitantes de todas as idades e não é por acaso que os viajantes os incluem em seus roteiros. Um de seus projetos é valorizar as tradições das culturas locais. Outro prevê a divulgação dos diversos museus brasileiros com a criação de pacotes turístico promocionais.

Por isso, a agência encomendou de especialistas uma pesquisa para saber a opinião das pessoas sobre os museus, seus hábitos de visitação e a opinião sobre a vida cultural de sua cidade. Embora muitos já tenham o hábito de frequentar exposições e as escolas incluam visitas em seus calendários, ainda há quem afirme que museu é velharia e desconheça os de sua cidade.

Cultura Urbana quer acabar com essas ideias. Para isso, contratou profissionais em diversos locais do Brasil para coletarem as informações. Você faz parte da equipe de Cultura Urbana em sua cidade e vai enfrentar os três maiores dos obstáculos para o sucesso do projeto.

A agência concluiu que muitas pessoas relacionam museus a “lugares escuros e empoeirados” e desinteressantes. Além de serem resultado de falta de informação, essas ideias não motivam a visita. Para desfazer essa imagem, a agência organizará um guia sobre os museus de sua cidade. Você deve pensar: como o guia pode motivar as pessoas a visitarem os museus? Como o conceito de museu pode ajudar? Entre as funções dos museus, quais são as atividades desenvolvidas a serem valorizadas a fim de despertar a atenção do público para os museus regionais? Quais tradições regionais (aspectos relacionados ao patrimônio imaterial) poderiam ser associadas ao acervo do museu para interessar o visitante?

Não pode faltar

Em 1946, logo após a II Guerra Mundial, a UNESCO criou em Paris o conselho internacional de museus (ICOM) com o objetivo de proteger o patrimônio cultural, promover a capacitação profissional, estabelecer os padrões para a prática museológica e fomentar a pesquisa. Nos dias de hoje, a definição de museu mais aceita é a que está nos estatutos do ICOM de 2007, segundo a qual:



[...] o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite. (DESVAILLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64)

O museu tem a prerrogativa de decidir o enfoque dado ao tema que aborda e, assim, reunir, completar e apresentar sua coleção. É sua responsabilidade definir a entrada das peças em seu acervo, por compra ou aquisição, levando em consideração se é significativa para o conjunto, se tem legitimidade e se a instituição tem condições de promover sua segurança e manutenção.

O ICOM desenvolveu o *Código de ética do profissional de museus*, em que estabelece parâmetros para a aquisição, uso e conservação das peças de coleções (ICOM, 2009). Nele fica determinada a obrigatoriedade da entrada no acervo apenas de peças com origem lícita e com documentação legítima e do tratamento respeitoso aos objetos, aos seus autores, ao público visitante e às gerações futuras. Disso resulta a necessidade de ter cuidado no modo de guardar - de acordo com as condições ambientais (luz, temperatura e umidade relativa) condizentes com seu material e em local protegido - conservar, apresentar e não divulgar informações incorretas e interpretações tendenciosas. Embora a maioria das peças seja insubstituível, é desejável que esteja segura contra roubo e acidentes.

O museu que mantém um inventário atualizado, com registro e catalogação adequada das peças, conhece melhor seu acervo e trabalha com mais segurança. Informações sobre seu histórico, origens, material, intervenções, características físicas e estilísticas, fragilidades, referências bibliográficas e fotografias serão de utilidade para os diversos setores do museu e de interesse para diversos especialistas.

Em caso de pedido de empréstimo de algum objeto, cabe ao museu zelar para que a decisão seja tomada após a verificação das condições de seguro e segurança oferecidas pelo solicitante (ficha de empréstimo) e concordância de um conservador

sobre o estado do objeto. São vários os documentos necessários para a autorização e efetivação segura desse empréstimo. Todas as manipulações e transportes devem ser acompanhados por pessoal técnico autorizado.

O foco das ações de um museu é o acervo, muitas vezes constituído por várias coleções. Essas coleções são compostas por itens com afinidades entre si. São objetos reunidos por serem considerados significativos por motivos diversos, entre eles: sua beleza, valor histórico, caráter documental, porte de informações específicas, raridade ou composição de uma série. Podem estar relacionados às artes, à história, a uma época, às ciências, à literatura, a um personagem ou a uma tradição. Com frequência, é a coleção (ou o conjunto delas) que define o tema do museu. Já suas necessidades materiais e de comunicação determinam as características físicas e técnicas do museu.

Há casos em que uma edificação é parte da coleção. Esse é o caso dos museus de arquitetura, ou das casas-museus, como o Museu Casa de Portinari (Brodósqui, SP). Em outros casos, a coleção reúne itens imateriais, como depoimentos (Museu da Pessoa, Museu Virtual), ou aspectos da linguagem, como o Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo. Um grande incêndio destruiu grande parte da Estação da Luz, onde estava localizado o Museu da Língua Portuguesa, no dia 21 de dezembro de 2012. Embora tenha perdido todo seu equipamento e a restauração do edifício levará alguns anos, o museu continua em atividade. Seu acervo é imaterial e permite que sejam organizadas exposições itinerantes e projetos externos.

A palavra musealização refere-se ao processo de entrada de um objeto no museu, às providências práticas e à mudança de estatuto ocorrida. Ao ser integrado a um acervo, o objeto é afastado do "mundo comum", passa a ter novos significados, assume funções simbólicas e torna-se um documento da realidade do mundo. Essa capacidade que o objeto de museu tem de significar é sua musealidade, que se torna mais efetiva se o processo de musealização é feito segundo métodos propostos para que o objeto não seja dissociado de alguns de seus dados. O objeto a partir de sua entrada no acervo estará sob a responsabilidade do museu: será registrado, catalogado, receberá cuidados especiais, será guardado em ambiente apropriado, estudado e, quando requisitado, será exposto.

Há vários modos para definir as tipologias de museus. O mais comum divide os museus em categorias de acordo com a natureza de seus acervos. São museus com características tradicionais, que organizam exposições com foco nos objetos, e muitos deles usam também recursos eletrônicos e propostas interativas com o público. Outro critério é o arquitetônico: há museus em construções projetadas para essa finalidade, há os que ocupam edifícios tombados por sua importância e adaptados para a função museológica e outros instalados em edifícios somente adaptados para aquela finalidade. Os museus podem ser classificados pelo território que ocupam. Cidades-museus, parques nacionais e jardins botânicos são grandes áreas que apresentam características e importância que determinam que recebam proteção especial, enquanto os museus

virtuais ocupam o território da web. Os museus também podem ser divididos de acordo com o tipo de gestão e com a origem dos recursos que recebem. Um mesmo museu pode ser classificado em várias categorias ao mesmo tempo. Um exemplo interessante é Inhotim (Brumadinho, MG). O Instituto Inhotim é uma organização da sociedade civil de interesse público (OSCIP), mantido com verba de diversos patrocinadores. Atualmente, é um museu de arte contemporânea de prestígio internacional e, também, um belo parque e jardim botânico com coleção de espécies raras.

Embora os museus como conhecemos (ou próximos a eles) tenham surgidos só no século XVII, o hábito de colecionar objetos interessantes parece ser inerente ao ser humano e o termo que os identifica tem sua origem da Antiguidade.

Na Grécia antiga, *Museion* era o templo dedicado às Musas, nove entidades mitológicas filhas de Zeus e Mnemosine (a Memória), que presidiam as artes e as ciências, cantando o passado, o presente e o futuro. Na Antiguidade, esse termo era reservado a locais destinados a discussões filosóficas, como o Museu de Alexandria, fundado no século III a.C., por Ptolomeu I Sóter: um edifício com uma grande biblioteca, onde filósofos e professores se reuniam e ensinavam. O termo ressurgiu na Florença do século XV para descrever a coleção de Lorenzo de Médici e, no século XVII, já era comum chamar de museus os gabinetes de curiosidades.

Algumas das coleções mais famosas da Antiguidade que chegaram até nós foram as reunidas pelos faraós, que os acompanhavam após sua morte. Na Babilônia, por volta de 530 a.C., a princesa Ennigaldi colecionou peças de séculos anteriores, vindas de regiões do sul da Mesopotâmia. Eram identificadas com inscrições feitas em cilindros de barro, como as etiquetas de museus, e usadas como material didático em sua escola para discutir os feitos de sua dinastia.

Os tesouros dos templos gregos continham esculturas e outros bens oferecidos aos deuses, e o geógrafo Pausânias (c. 110 – c.180), em sua *Descrição da Grécia*, citava a existência de uma pinacoteca na Acrópole de Atenas. Na Roma antiga, era comum que imperadores e cidadãos ricos reunissem livros, pinturas, esculturas e belos objetos. Exemplo desses colecionadores era o patrono das artes Caio Mecenas, cujo nome hoje é associado ao financiamento da cultura. O político e general romano Marcus Agripa defendia que as coleções particulares deveriam ser expostas ao público.

Na Idade Média, as catedrais reuniam peças artísticas e belos objetos com a finalidade de atender às práticas litúrgicas. Houve momentos em que as coleções de relíquias distinguiam as igrejas para torná-las locais de peregrinação concorridos.

Colecionar belos objetos sempre foi sinal de prestígio, riqueza e poder. No Renascimento, em razão do ideal humanista da busca pelo conhecimento, colecionar também foi identificado com cultura e educação. São famosas as coleções de arte com antiguidades clássicas, obras de artistas mais contemporâneos e livros, além de exemplares das ciências naturais pertencentes aos príncipes e grandes senhores de

então, que também eram patronos de artistas e escritores. É também daquela época a popularização dos gabinetes de curiosidades, conjuntos enciclopédicos com o objetivo de organizar o saber de seu proprietário. Reuniam conchas, minerais, pedras, espécimes vegetais e animais, antiguidades, livros, obras de arte, mas também anomalias, relíquias fabulosas e animais fantásticos, como dentes de dragão (na verdade, de tubarão). Com o correr do tempo, essas coleções se especializaram por temas, e alguns se tornaram museus, como o caso da coleção Sloane de Londres que, em 1753, deu origem ao Museu Britânico.

A partir do século XVII, a maioria das cortes europeias tinham artistas a seu serviço e especialistas para reunir coleções de arte, objetos preciosos, coleções científicas e bibliotecas. A prática de colecionar não se restringiu aos palácios reais e nem à aristocracia. Nos Países Baixos, era comum a posse de obras de arte, coleções de livros, mapas e de objetos relacionados às ciências naturais.

Em 1789, a Revolução Francesa levou a uma mudança de legislação que propôs a transferência de bens da Coroa, do clero e de estrangeiros para a nação. O Regime de Terror, a partir de 1792, determinava a destruição de parte daqueles bens por identificá-los ao Antigo Regime. Porém muitos consideravam aqueles objetos como patrimônio da nação e, para protegê-los, criaram sistemas de catalogação para reuni-los em grandes depósitos que denominaram museus. As obras de arte foram enviadas ao Palácio do Louvre, que foi aberto ao público como museu de arte em 1793 e logo se tornou modelo para outros países.

A vitória de Napoleão no Egito, em 1798, e as peças que levou à França deram novo impulso ao crescimento de coleções de antiguidades na Europa. A ampliação das coleções do Louvre estabeleceu os padrões para a criação dos grandes museus europeus, formados no século XIX a partir de coleções reais. Os Países Baixos decidiram seguir os passos dos franceses no mesmo ano de 1798 e, dois anos mais tarde, abriram ao público a Galeria Nacional de Arte, hoje Rijksmuseum. O Museu do Prado surgiu em 1819, com as coleções que os reis da Espanha começaram a formar no século XVI. A ideia de criar um museu público em Berlim surgiu em 1797, e uma comissão chefiada por Wilhelm von Humboldt foi encarregada da organização do museu, inaugurado em 1852 e hoje conhecido como Altes Museum. Catarina, a Grande, da Rússia, instalou sua coleção de arte no palácio do Hermitage, em São Petersburgo, em 1764; seus descendentes ampliaram a coleção e as construções do palácio; seu bisneto, Nicolau I, criou o Museu Hermitage em 1852.

Esses museus nacionais assumiram como missão educar e formar cidadãos. Eram os guardiões da herança da humanidade e da cultura. Davam prestígio e legitimidade aos respectivos estados nacionais.

O ano de 1816 marcou a origem do primeiro museu brasileiro. Foi a data em que o príncipe regente D. João obteve de aquisição da coleção de pinturas francesas para

a futura academia de Belas Artes, trazidas pelos artistas da Missão Artística Francesa. A expansão daquela coleção resultou em 1937 na criação do Museu Nacional de Belas Artes.

As novas propostas apresentadas pelos arquitetos modernos em princípios do século XX alteraram os rumos dados ao modo como os espaços de museus eram entendidos. O postulado fundamental da arquitetura moderna pregava ser a função determinante da forma e a supressão do ornamento sua palavra de ordem. As vanguardas artísticas do século XX, por sua vez, clamavam seu descompromisso com a representação fiel do mundo visível, reforçavam a ideia da autonomia da linguagem da arte e requeriam a criação de um espaço de apreciação em que as obras de arte pudessem ser vistas sem excesso de interferências. Esses dois aspectos favoreceram a criação de espaços museológicos mais amplos e museografia objetiva para melhor comunicação.

Já na segunda década do século XX, museus, não apenas os de arte, buscavam apresentar suas coleções ao público de modo objetivo.

O Museu de Arte Moderna de Nova York apresentou, em 1938, a exposição *Bauhaus: 1919-1928*. Fotografias da exposição mostram a concepção do espaço expositivo, privilegiando espaços amplos de circulação, despojamento do ambiente, economia de meios, uso de ritmo para dinamização dos elementos visuais e iluminação artificial uniforme, aspectos que serão refinados e usados de modo definitivo, após a instalação do museu em 1939 em sua nova sede.

A partir do pós-guerra, Nova York substituiu Paris como centro irradiador de propostas artísticas, com grande ênfase dada às tendências da arte abstrata, e os museus americanos de arte moderna foram modelo para a criação de museus de arte moderna em várias outras cidades.

Para o Brasil, foi o período da fundação do MASP (1947), MAM-SP (1948), MAM-RJ (1948) e MAM-BAHIA (1959). Nas últimas décadas do século XX, o surgimento de novos museus e a atualização de outros tinham por objetivo atender às especificidades dos acervos, às demandas de novas funções do museu e a maior participação do público.

O gosto pelo conhecimento sempre foi uma das razões para a reunião de coleções, e o desejo de organização do saber era um dos motivos para a existência dos gabinetes de curiosidade do século XVI.

O Museu Britânico surgiu em 1759 a partir dos 71.000 itens colecionados pelo médico e naturalista Sir Hans Sloane, tendo sido o primeiro museu público e gratuito. Em 1802, a coleção acolheu a Pedra de Rosetta e, em 1816, as esculturas do Parthenon. A partir de 1840, o museu começou a organizar escavações arqueológicas no Oriente Médio. As coleções medievais, etnográficas e as escavações para estudo da pré-história na Europa ganharam impulso a partir de 1851. Em 1880, o museu começou suas coleções de história natural ampliadas. Os pesquisadores do museu realizam expedições de estudo

e escavações e, em todos os departamentos do museu, há equipes com projetos em andamento para estudo da coleção e, ainda hoje, pesquisam objetos da antiga coleção Sloane. Além da produção acadêmica, as investigações realizadas pelos especialistas do museu resultam em palestras e cursos, livros, publicações nas revistas, sites e blogs do museu, curadoria de exposições e organização de atividades desenvolvidas com escolares, famílias e outros grupos.

O Smithsonian Institution é um exemplo norte-americano do vínculo estreito estabelecido entre museu e pesquisa já no século XIX. Criado em 1846, em Washington, é composto por dezenove museus que desenvolvem pesquisas e realizam mostras sobre: arte, ciências, tecnologia, história, design, meio ambiente, tecnologia, astrofísica, antropologia e arquitetura. Além do vasto campo de pesquisa que as coleções oferecem, os estudos sobre a conservação e a manutenção dos acervos surgiram da necessidade apresentada pelas coleções, tornaram-se uma área específica do conhecimento, com a colaboração de diversas ciências e especialistas, e têm encontrado, dentro dos museus, o local onde muitos avanços vêm sendo feitos.

D. João VI criou o Museu Real no Rio de Janeiro, em 1818, dedicado às ciências naturais, com a dupla função de reunir uma coleção e realizar pesquisa científica. Mais tarde, passou a ser denominado Museu Nacional e, em 1946, foi anexado à Universidade do Brasil (hoje UFRJ). As linhas de pesquisa do museu abrangem antropologia, arqueologia, etnologia, geologia, paleontologia e zoologia e estão voltadas para o estudo de mais de 20 milhões de peças da coleção e para a realização de expedições externas para escavações arqueológicas e pesquisa em etnologia. O museu apresenta exposições de média duração de obras do acervo, organizadas por suas equipes.

Os museus citados são eloquentes no sentido de estudar seus acervos e promover pesquisas, muitas das quais resultam em exposições voltadas ao grande público com vistas à divulgação do conhecimento.

A palavra estudo aparece duas vezes na definição de museu proposta pelo ICOM. O desenvolvimento de pesquisas e produção de conhecimento são algumas das atribuições do museu. E, ao propor que o trabalho desenvolvido deve ser compartilhado, a palavra estudo passa a associar-se à educação e lazer, sendo esse compartilhamento realizado por meio de exposições. As exposições são apresentações de narrativas feitas com base em um tema escolhido, por meio de objetos, textos, imagens, meios audiovisuais, recursos interativos e configurações no espaço. Sempre implicam em estudo do tema para determinação de coerência em relação às escolhas dos aspectos que serão mostrados. Sua meta pode ser desde a organização de uma mostra que traga a visão abrangente, com o objetivo de divulgar o assunto para leigos, ou tratar de questões específicas, porém sem esquecer que também deve ser acessível ao público em geral. O estudo das coleções é a base para toda a atividade que lá acontece. Cabe ressaltar que a pesquisa faz parte do cotidiano do museu e está ligada às suas demais atividades.

Nas últimas décadas, os museus vêm sendo reconhecidos como instituições culturais ativas em seus ambientes, não só devido à pesquisa. A visitação às exposições tem sido considerada um meio efetivo de educação informal continuada e lazer de qualidade. Toda exposição é uma narrativa, em que é proposto um aspecto ou leitura do tema em questão. Nela, são estabelecidas relações, comparações, sequências. Para tanto, é necessário que o tema escolhido seja estudado em profundidade, para que conceitos sejam formulados e, depois, traduzidos para a linguagem das exposições, isto é: objetos bem escolhidos, textos, circuitos de visitação, mobiliário expositivo, comunicação visual e iluminação.

Uma vez que os itens da linguagem expositiva foram escolhidos com adequação ao tema e ao público-alvo, as exposições são eficazes como processos para comunicação de conceitos. Mesmo se não forem usados recursos interativos, estabelecem com o visitante contato direto.

Uma exposição demanda confronto direto com objetos reais, requer deslocamentos espaciais e estabelece muitos estímulos perceptivos, de maneira a captar a atenção do visitante. A experiência da visita a uma exposição não é só visual ou auditiva, é também sinestésica. A apresentação dos objetos, textos, imagens e demais situações se constituem em vivências sensoriais e intelectuais, que se relacionam para a compreensão de conceitos, o reconhecimento de emoções e o encontro com realidades.

A preservação dos bens culturais, na verdade, é uma postura assumida, que implica em técnicas, estabelecimento de políticas, informação e educação. Em relação aos museus, o primeiro passo a ser dado para preservação do patrimônio é a adoção de uma política para aquisição de acervo. Ela estabelece qual peça dará entrada no museu e terá maior possibilidade de preservação. Por aquisição não se entende apenas compra, mas qualquer processo de entrada: compra, doação, comodato, troca, escavação arqueológica e coleta. Deve-se aqui fazer forte condenação ao acolhimento no acervo a qualquer objeto com aspectos ilícitos em seu passado.

Outras medidas importantes são as de gestão: registro; catalogação; no caso de museus públicos, tombamento no cadastro de bens inalienáveis; e acondicionamento em reserva técnica em condições seguras. Dessa forma, o mobiliário deve ser estável, firme e adequado às características do acervo. As reservas técnicas devem ter sistema de câmara ligado a uma central a distância, alarmes e detentores contra invasão, incêndio e inundação, assim como equipamento de combate a incêndio. É necessário que exista brigada de incêndio, que o pessoal técnico esteja a par de programas de emergência e desenvolva plano de salvamento para as obras com estabelecimento de rotas e prioridades.

Nos museus, é realizada a conservação preventiva, que são as providências para assegurar a integridade física dos objetos da coleção e mantê-los em condições que retardem o máximo possível seu processo de deterioração. Seu objetivo é protelar ou

evitar intervenções conhecidas como conservação curativa, ou seja, restauração. Caso seja inevitável, deve ser feita por especialista e sempre com materiais e procedimentos reversíveis, porque, no futuro, é possível que novos materiais e técnicas tragam melhores resultados e que as peças não se percam ao longo dos anos, já que esse é um dos grandes objetivos de um museu.



Assimile

A definição de museu oficializada pelo ICOM, em 2007, é:

[...] o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite. (DESVAILLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64)



Reflita sobre como os objetos dos museus se relacionam com as tradições locais. Pense um pouco sobre o que são tradições imateriais e se há alguma que pode ser relacionada com um museu de sua cidade. Como seria despertar o interesse das diferentes faixas de público para o museu, buscando temas e atividades que chamassem a atenção a partir de atividades relacionadas aos seus aspectos. Procure relacionar os objetos e as tradições com propostas de atividades a serem desenvolvidas no museu. Pense em como objetos se relacionam para se configurarem exposições.



Reflita

Nos últimos anos, especialistas em museus têm discutido sobre “coleccionar o presente”. São questões relacionadas à formação de coleções sobre nosso tempo para museus do futuro. A dúvida está em selecionar objetos como testemunho de nossa época, antes que a passagem do tempo comprove sua real importância, principalmente porque o espaço para essas coleções não é irrestrito. Em tempos de mudanças rápidas, como saber o que de fato é significativo, quais necessidades poderão ocorrer para requisitar determinado objeto?

Qual é a sua opinião sobre o assunto? Quais seriam seus critérios?



Exemplificando

Quando surgiu em 2004, Inhotim apresentou ao público um museu de arte contemporânea capaz de atrair a atenção mesmo daqueles que não gostam da arte feita nos dias de hoje. Situado em Brumadinho, a 60 km de Belo Horizonte, o museu ocupa uma área de 110 hectares. Seu idealizador foi o empresário Bernardo Paz, que, na década de 1990, decidiu deixar de colecionar arte moderna brasileira para reunir um acervo de arte contemporânea. O museu foi aberto ao público em 2006, já com o perfil que tem hoje: pavilhões/galerias dedicados a artistas espalhados em um parque ajardinado.

O Instituto Inhotim é composto pelo centro de arte contemporânea, com mais de 500 obras de autoria de artistas brasileiros e estrangeiros. A maioria dessas obras é *site specific*, isto é, foram projetadas e realizadas especialmente para aquele local. O Jardim Botânico que integra o conjunto é composto por uma reserva de mata nativa, um viveiro, dedicado à pesquisa, criação das plantas para manutenção do jardim e atividades educacionais. Há nos jardins de Inhotim mais de 4.200 espécies vegetais vivas.

Desde sua abertura, Inhotim vem estabelecendo programas importantes com a comunidade de Brumadinho, cidade de 30.000 habitantes. São programas de valorização da cultura, resgate de tradições populares, educação ambiental, formação artística, capacitação profissional e oportunidades de trabalho. Entre as atividades oferecidas pelo museu está um calendário com visitas temáticas, abordando aspectos diversos do parque.



Pesquise mais

O conselho internacional de museus (ICOM) tem em seu *Código de ética para museus* os preceitos que considera mínimos para o correto exercício do trabalho em museu. Estabelece diretrizes sobre procedimentos para aquisição de acervos, conduta de profissionais e outros aspectos. Suas pesquisas sobre a ética em museus trarão bons temas para discussão:

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS BRASIL - ICOM. **Código de ética para museus**. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2016.

Sem medo de errar

Para analisar a situação dos museus locais e organizarmos um guia de modo a motivar o público a visitá-los, é necessário entendermos os dois lados dessa equação: o público e os museus.

Em primeiro lugar, o público. Precisamos examinar se já existe setores do público que visitam o museu e o quanto estão satisfeitos. Por exemplo: um museu que organiza boas exposições, tem bom atendimento para escolas e recebe número significativo de crianças, mas deseja também receber mais jovens e adultos. Para começar, pensemos: será que as crianças estão bem atendidas? Será que elas gostam realmente da visita e se entusiasmam com a proposta de ir ao museu. Como a notícia é dada a elas? O que o museu pode oferecer para que as crianças se envolvam mais com o local, a ponto de desejarem voltar com os pais e irmãos outro dia para ver algo diferente? Ou para fazer outra atividade?

Vamos imaginar que esse pequeno visitante gostou muito de sua visita, lá passou horas muito divertidas e aprendeu coisas novas. Como não desestimular seu interesse cultural e incentivá-lo a participar de outras atividades?

Agora, como despertar o mesmo entusiasmo em um adulto? O que desperta o interesse da criança nesse museu e poderia interessar também aos seus pais?

Para que o visitante frequente um lugar, é preciso que tenha afinidade com ele. Se ele não conhece esse lugar, deverá ter meios para saber se lá há algo que se relacione com seus interesses. Para tanto, é fundamental que esse possível visitante receba informações corretas, apresentadas de forma positiva e com indicações que facilitem o acesso.

Outro ponto a decidir é se o objetivo é fazer uma divulgação geral, sem se dirigir a nenhum segmento do público em particular, ou se há algum tipo de visitante em especial que deseja chamar a atenção: turistas em férias? Pessoas em viagens de negócios? Aposentados? Profissionais locais? Participantes de um congresso? Estudantes? A vizinhança?

Cada uma dessas opções irá ter uma disponibilidade de tempo própria. Alguns só poderão fazer uma visita de poucas horas, outros poderão retornar outro dia, alguns terão tempo para participar de atividades ou fazer um curso. Outros, talvez, só passem para ver se há algo novo, para conversar com um amigo no café do museu, dar uma olhada em sua pintura favorita. Qual é o horário disponível desses possíveis visitantes? Como é o horário de funcionamento do museu? Vale a pena sugerir à administração do museu que o horário de funcionamento seja estendido? Ou um horário alternativo para alguma atividade especial?

Vamos analisar, também, alguns aspectos relacionados ao museu. Para tanto, recorreremos mais uma vez à definição de museus.

O museu é uma instituição permanente, apresenta exposições de média ou longa duração (de 2 a 5 anos), de curta duração (2 ou 3 meses) e eventos (tais como cursos, festivais, palestras, apresentações etc.). Se o museu tem a programação fechada com antecedência e divulgada em tempo suficiente, há mais possibilidade que o público se organize para comparecer. Qualquer programa de formação de público não acontece rapidamente, vindo a depender de constância, de boa programação, boa divulgação, envolvimento e participação do público.

Os museus são definidos como instituições sem fins lucrativos. Muitos museus cobram ingressos e está claro que o valor cobrado representa porcentagem muito pequena da quantia necessária para sua manutenção. Os museus sempre têm o dia gratuito e ele é sempre um grande estímulo para visitação, valendo a pena ressaltar sua existência e, quando há, a gratuidade para grupos de escolares.

O museu está a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, com um compromisso  tico no que diz respeito a sua produ o e em suas rela es com o público. Além disso, em muitas situa es, sua proximidade geográfica com a comunidade gera vínculos que envolvem atividades museológicas, culturais, educacionais e sociais. A comunidade próxima, moradores da vizinhança, pessoas que trabalham em locais próximos e grupos que têm afinidades culturais com temas do acervo podem estabelecer vínculos com o museu.   válido pensar nesse público, nos temas que o acervo do museu apresenta que possam ser de interesse e nas atividades a serem exploradas.

Os acervos dos museus, na grande maioria dos casos, são constituídos por objetos materiais, adquiridos, conservados, estudados, expostos e transmitidos. Apontar as características gerais do acervo e verificar quais as peças mais importantes pode gerar curiosidade no público. Olhe a cole o de maneira diversa da usual, busque interesses e verifique se há algo diferente para contar. E o edifício do museu? Tem aspectos históricos, arquitetônicos ou est ticos importantes? Oferece comodidades ao visitante? O museu é local que expõe e transmite informa es: há exposi es em cartaz? O que mostram? Há algo que a equipe do museu descobriu em suas pesquisas? Oferecem atividades paralelas?

  também fun o do museu estudar, expor e transmitir o patrimônio imaterial da humanidade. Há aspectos do patrimônio imaterial relevantes em sua região? Música? Gastronomia? Alguma técnica artesanal? Uma festa? Alguma lenda? Há alguma peça no acervo que esteja relacionada com esse patrimônio imaterial?   possível fazer um evento sobre isso?

Lembre-se que o público deve se sentir motivado para visitar o museu. Essas questões irão ajudá-lo a pensar em maneiras de organizar seu guia de modo que

apresente os museus de sua cidade com informações precisas, valorizando as atividades e a cultura local, para que o visitante sinta que lá tenha algo que o interesse e que valha a pena o passeio.

Faça valer a pena

1. Nas últimas décadas, os museus vêm sendo reconhecidos como instituições culturais ativas em seus ambientes. A visita às exposições tem sido considerada como meio efetivo de educação informal continuada e lazer de qualidade (...). A experiência da visita a uma exposição não é só visual ou auditiva, é também sinestésica. A apresentação dos objetos, textos, imagens e demais situações se constituem em vivências sensoriais e intelectuais, que se relacionam para a compreensão de conceitos, o reconhecimento de emoções e o encontro com realidades (...), demanda o confronto direto com objetos reais e requerendo deslocamentos espaciais que venham a estabelecer muitos estímulos perceptivos de maneira a captar a atenção do visitante.

Toda exposição é uma narrativa onde é proposto um aspecto ou leitura de um tema em questão. Nela, são estabelecidas relações, comparações e sequências. Considerando tais relações, comparações e experiências por parte dos visitantes de um museu, em quais aspectos deve se adequar a escolha dos itens expositivos para uma mostra eficaz na comunicação de conceitos?

- a) Tema e público-alvo.
- b) Valor monetário e origens.
- c) Beleza e caráter documental.
- d) Raridade e série.
- e) Época e conservação.

2. A palavra musealização refere-se ao processo de entrada de um objeto no museu, às providências práticas e à mudança de estatuto ocorrida. Ao ser integrado a um acervo, o objeto é afastado do "mundo comum", passa a ter novos significados, assume funções simbólicas e torna-se um documento da realidade do mundo. O objeto, a partir de sua entrada no acervo, estará sob a responsabilidade do museu: será registrado, catalogado, receberá cuidados especiais, será guardado em ambiente apropriado, estudado e, quando requisitado, será exposto.

De acordo com essa definição, como pode-se classificar a capacidade que o objeto tem de significar quando da sua entrada ao acervo de um museu?

- a) Musealidade.
- b) Significação.
- c) Curadoria.
- d) Museologia.
- e) Musealização.

3. Há vários modos e critérios para a definição das tipologias dos museus. O mais comum divide os museus em categorias de acordo com a natureza de seus acervos, pelo espaço que ocupam ou por sua forma de gestão e recebimento de recursos. Os museus podem abrigar uma única atividade ou compartilhar de atividades distintas e complementares, assim como podem estar em espaços físicos ou virtuais. Podem, também, ter um acervo material (obras construídas) ou imateriais (como a língua dos povos, por exemplo).

Com base nessas informações, correlacione a tipologia com a sua conceituação, de acordo com as colunas apresentadas a seguir.

I - Tradicionais.

II – Arquitetônicos.

III – Territoriais.

IV – Virtuais.

V – De gestão e recursos.

A - Podem ser classificados em várias categorias ao mesmo tempo.

B - Ocupam o território da web.

C - Podem ser projetados ou ocuparem espaços tombados por sua importância e adaptados para a função museológica ou, até mesmo, ser instalados em edifícios somente adaptados para aquela finalidade.

D - Apresentados de acordo com a natureza de seus acervos, organizam exposições com foco nos objetos, e muitos deles usam também recursos eletrônicos e propostas interativas com o público.

E - Instalados em cidades-museus, parques nacionais e jardins botânicos, apresentando características e importância que determinam que recebam proteção especial.

Para a relação apresentada, qual das alternativas é a correta?

- a) IIC; IA; IIIB; IVE; VD.
- b) IID; IB; IIIC; IVA; VE.

- c) IB; IIC; IIIE; IVA; VD.
- d) ID; IIC; IIIE; IVB; VA.
- e) ID; IIE; IIIA; IVB; VC.

Seção 1.2

Museologia

Diálogo aberto

O projeto atual da agência de turismo Cultura Urbana é divulgar os museus de sua cidade. Para estimular o turismo regional, o primeiro passo que darão é propor uma aproximação maior entre os habitantes e os museus locais. Uma pesquisa revelou que há pessoas que nunca visitaram os museus de suas próprias cidades, muitos porque associam os museus a locais cheios de poeira, com muita coisa antiga e desinteressantes. Essa ideia não anima ninguém a visitar um museu. A expressão “cheios de poeira” também associa os museus à falta de cuidado e abandono. Além disso, demonstra desconhecimento de suas várias funções, da importância da preservação do patrimônio material e de como isso é feito.

Como parte de seu projeto de divulgação, a agência irá produzir um folheto com informações para o público sobre o museu, suas funções e procedimentos.

O foco será apresentar o museu como um dos locais de preservação do patrimônio cultural e divulgação.

Você foi incumbido dessa tarefa. Para isso, você precisa pensar: de que modo demonstrar ao público a importância da preservação do patrimônio cultural? Como sensibilizar o público sobre o papel do museu nesse processo? Como utilizar os conceitos de preservação de modo atraente para despertar o interesse das pessoas pelos museus? Quais são os procedimentos museológicos que apresentaria ao público para favorecer a compreensão do papel dos museus? Que recursos seriam eficientes para banir a imagem do museu como local empoeirado e desmazelado?

Não pode faltar

Se considerarmos a museologia como uma reflexão sobre os museus, ela é anterior ao surgimento dos museus como conhecemos hoje. O médico belga Samuel Quiccheberg (1529-1567) publicou seu tratado *Inscriptiones* (Inscrições) em 1565, considerado o primeiro tratado sobre museus. Discutia as funções de uma coleção,

estabelecia diretrizes para a reunião de um conjunto de objetos e, por meio deles, organizava o saber de seu tempo. O texto tinha como referência a coleção do príncipe Alberto V, Duque da Baviera (Munique, 1528–1579), e a ênfase que dava aos objetos da região deixava entrever o objetivo político do colecionador. Para o autor, aquela coleção deveria instruir os visitantes sobre a natureza e a história do local em que viviam. A disposição dos objetos estabelecia narrativas relacionadas com os valores da corte do príncipe e os validava (KAKIARDOS, 2013, p. 44).

O termo museologia foi empregado pela primeira vez em 1869, no livro de Phillip Leopold Martin (1815–1885), *Praxis der Naturgeschichte* (Prática de História Natural), para definir que a preservação de coleções de espécimes da natureza seria a base da ação museológica. Na publicação *Die Museologie als Fachwissenschaft* (Museologia como ciência profissional), de 1883, J. G. Th von Graesse propôs pela primeira vez uma ciência dos museus, com caráter interdisciplinar e relacionada ao ato de colecionar.

Dessa forma, pode-se perceber que o sentido de museologia é amplo. Pode ser sinônimo de museal, entendido como relacionado a museu. É também o estudo do museu, das suas relações com o patrimônio cultural, com a sociedade, sua história, suas funções, seus princípios para coleta, catalogação, guarda, conservação, descarte, propostas, organização, tipologia, ética e exposição. Os estudiosos do assunto apontam que sua abrangência pode ser ainda maior, já que engloba as relações da sociedade com a memória e do ser humano com os objetos.

Sua sistematização é recente e, dependendo do contexto, há diferenças na maneira como a palavra museologia é utilizada e nomeada em diferentes países. Durante algum tempo, as palavras museologia e museografia foram usadas como sinônimas, mas as diferenças existem. A museologia se dedica aos questionamentos teóricos, ao conhecimento (logos = narrativa, conhecimento). Em uma definição clássica, museologia é uma disciplina que examina a relação específica do homem com a realidade, consiste na coleção e na conservação, consciente e sistemática, de objetos inanimados, materiais e móveis e na sua utilização científica, cultural e educativa, com o objetivo de documentar o desenvolvimento da natureza e da sociedade. Muitos rejeitam considerar a museologia como uma ciência em razão de ser seu objeto de estudo e seus procedimentos diversos dos critérios científicos (ICOM, 2013, p. 62).

Já a palavra museografia foi usada pelo alemão Caspar Friederich Neickel pela primeira vez em 1727, em seu livro *Museographia*, onde descrevia diversos gabinetes de curiosidades para dar elementos ao seu leitor para montar sua própria coleção. Descrevia sistemas de classificação, de conservação e disposição das peças. Chamava os gabinetes de museus e, em razão de descrevê-los, acrescentou "grafia". É a aplicação prática dos conceitos museológicos, em muitos casos, usados como sinônimos de "expografia" - os procedimentos usados para a realização de uma exposição. Os países de língua inglesa adotam outra terminologia, em que a diferença é mais evidente.

Usam *museum studies* para as discussões teóricas e *museum works* ou *museum practices* para a atividade cotidiana.

Essas duas disciplinas são vias de dupla mão: as alterações em conceitos museológicos alteram os museográficos e os museus. Novas demandas dos museus geram questionamentos museológicos e ajustes museográficos. Isso é evidente quando se observa o processo dos museus nos últimos 150 anos. A partir da última década do século XIX, os museus tomaram um novo rumo, buscaram se atualizar, desenvolver atitudes e métodos. Como consequência desse movimento, surgiu a Museums Association na Grã Bretanha, e a publicação de seu porta-voz, o *Museum Journal*, em 1901, difundiu seus pontos de vista. A criação das associações nacionais de museus no princípio do século XX sinalizava a busca pela profissionalização das atividades museológicas, que culminou na criação do primeiro curso de museologia, em 1908, nos Estados Unidos.

O impacto que a II Guerra Mundial causou ao patrimônio cultural reacendeu antigas preocupações sobre a preservação desse patrimônio. A criação do ICOM (*international council of museums* - conselho internacional de museus) e seus diversos comitês profissionais, nacionais e associações afiliadas trouxeram ímpeto novo às discussões internacionais sobre herança cultural, preservação, pesquisa, arquitetura, ética, segurança. Também promoveu pesquisas que avançaram o conhecimento em diversas áreas e promoveu a formação e a atualização profissional em diversos países. O ICOFOM (*international committee for museology* – comitê internacional de museologia) é o comitê do ICOM criado em 1977 para a museologia. A análise de seus estudos, apesar de seu objetivo mais próximo ser os museus (funções, atividades e o papel na sociedade), em última instância, propõe abordagens teóricas sobre a memória coletiva e sobre as atividades humanas que envolvem a preservação, a salvaguarda, a interpretação e a difusão do legado cultural e natural, relacionadas ao ambiente social onde acontece o encontro entre o ser humano e o objeto.

Os movimentos sociais da década de 1960 também atingiram os museus. Por vê-los como símbolos da cultura tradicional e distante do cotidiano, os estudantes franceses, em 1968, gritavam nas ruas de Paris palavras de ordem, como “A Gioconda no metrô!” (DUARTE, 2013, p. 100), querendo dizer que o conteúdo dos museus deveria ser popularizado e acessível a todos.

Das várias respostas a essa insatisfação, cabe destacar um primeiro eixo, com duas posturas museológicas distintas. Alguns dirigentes de museus seguiram o pensamento do museólogo francês G. H. Rivière e realizaram alterações na museografia para tornar as exposições mais atraentes e inteligíveis para o maior número possível de pessoas. Acreditavam que o sucesso do evento era medido não pelo número de visitantes, mas pelo grau de compreensão obtido. Usavam recursos como o uso de cenários realistas, contextualizações e descrição de processos de produção e operação, textos

explicativos com diversos graus de compreensão, meios audiovisuais e lúdicos, com exposições móveis em ônibus e caminhões adaptados que se deslocavam até locais distantes. Outros dirigentes de museus optavam por propostas curatoriais com vistas à conscientização do público e a defesa de princípios.

Na década de 1970, as correntes museológicas em voga mantinham os ideais de divulgação da cultura e avaliavam a impossibilidade dos museus tradicionais de cumprirem o novo papel social que lhes era solicitado. Consideravam que deviam estreitar suas relações com as pessoas, ser agentes motivadores de aprendizado e se tornar referências sociais e culturais. A consequência dessa demanda foi o surgimento de novos tipos de museus, com projetos definidos pelas necessidades e participação de seu público. É o caso dos museus de comunidade e ecomuseus (conceito que surge na França, em 1971, que valoriza a participação da comunidade dentro do espaço expositivo, seja dentro dos museus ou outras localidades), instituições que, simultaneamente, respondem aos anseios da comunidade e provocam ações em seu ambiente (DUARTE, 2013).

O segundo eixo museológico que propõe transformações para os museus surgiu no final dos anos 1960 a partir de pressupostos teóricos bem definidos. Sua base era uma nova abordagem epistemológica, segundo a qual o conhecimento depende de seu momento histórico e social, comprometido com interesses definidos e nem sempre evidentes. Logo, o conhecimento produzido pelas diversas disciplinas não é absoluto e desinteressado, mas vinculado aos interesses de seu tempo e passível de ser analisado e questionado.

Por volta de 1970, o pensamento museológico aproximou-se da antropologia e adotou alguns de seus conceitos. Entre eles, destacamos a teoria do antropólogo norte-americano Clifford Geertz, a antropologia interpretativa, que vê os fenômenos sociais como processos de produção de significados. De acordo com esse autor, a cultura resulta das muitas redes de significados estabelecidas pela interação dos seres sociais (DUARTE, 2013, p. 106).

Segundo essa visão, os objetos e testemunhos materiais resultantes de práticas culturais estão plenos de significados que, por sua vez, remetem aos fenômenos sociais. A cultura material compreende esses elementos concretos utilizados por uma sociedade para estabelecer relações, sobreviver, interagir com seu meio, manifestar valores e outros aspectos de seu saber (MENEZES, 1985). Esses objetos são portadores de significados da vida social e, quando musealizados, têm seu caráter simbólico evidenciado. Ao serem articulados com outros objetos, também portadores de significado, estabelecem narrativas sobre a sociedade que os produziu, de modo a permitir novos olhares e discussões. Assim sendo, a seriação desses objetos – uma exposição – recompõe um fato cultural, resultado de interações de seres sociais.

Os debates sobre a criação de museus com maior comprometimento com a sociedade deram origem, em 1984, ao movimento Nova Museologia, quando um grupo de membros do ICOM reiterou a necessidade de expansão dos museus para a real integração da sociedade em seus programas e se limitaram à prestação de serviços à comunidade. Essa corrente museológica, no ano seguinte, ganhou corpo com o surgimento do MINON (*Mouvement Internationale pour une Nouvelle Museologie*), tendo, logo, projeção e o reconhecimento internacional para as novas tipologias de museus, como os ecomuseus. O MINON é uma instituição filiada ao ICOM e defende ser o público o cerne do museu, e não a coleção, como acontece nos museus tradicionais. Sua proposta é a utilização do patrimônio como meio para mobilizar a sociedade.

Qualquer que seja a opção feita, esses dois eixos de pensamento museológico apresentados foram fundamentais para a criação de novos museus e as posturas assumidas pelos já existentes para viver os novos tempos.

Um exemplo é o Victoria and Albert Museum, em Londres. Criado em 1852 com o nome de South Kensington Museum, logo após a Exposição Universal de Londres, como museu de artes decorativas, passou a ser conhecido pelo nome atual em 1899. Seu acervo hoje reúne mais de 4,5 milhões de objetos de design e artes decorativas. São peças de todos os lugares do mundo, algumas com milhares de anos, entre as quais: coleções de fotografias, livros, obras de arte, moda, têxteis, artes gráficas, mobiliário, joias, brinquedos, artes decorativas, arquivos de designers, artistas, empresas e fabricantes, departamentos de conservação e restauro para os diversos tipos de objetos e, além disso, desenvolvem pesquisas. É um museu tradicional que acompanha as mudanças trazidas pelos novos tempos e, desde as últimas décadas do século XX, vem desenvolvendo programas curatoriais e sociais com novos olhares.

Entre o segundo semestre de 2016 até fevereiro de 2017, além de exposições de suas coleções, o museu apresentou mostras temporárias, entre elas, uma com o título *You say you want a revolution? Records and rebels: 1966-1970*, e seu subtítulo questiona: "Como as revoluções do final dos anos 1960 mudaram o modo como vivemos hoje e pensamos sobre o futuro?". Para essa mostra, foram pesquisados objetos, vestimentas, peças gráficas, fotografias e documentários do acervo com olhar múltiplo: para a análise e a compreensão das causas de acontecimentos ocorridos há algumas décadas, como eram vistos por seus contemporâneos e para discutir como afetam nossos dias.

Ao se programar uma exposição como essa, surgem muitas questões a respeito do interesse que possa despertar, da pertinência da sua apresentação em determinado local, seu público-alvo, seu alcance e custos. Também, é necessário ter segurança quanto ao conteúdo que será apresentado, estudar os movimentos dos anos 1960, a música e a moda do período, os personagens envolvidos, o comportamento dos

jovens da época. O conhecimento desse conteúdo dará condições para relacionar seus aspectos e transformá-lo em projeto de exposição. Assim, será preciso conhecer bem a coleção do museu para saber como escolher os objetos a serem apresentados e relacioná-los ao conteúdo estudado. Se a comunicação dessas ideias não acontecer de modo adequado e atraente, o público não entenderá a proposta. A montagem do espaço deverá corresponder ao exigido pela segurança, para o entendimento da exposição e o conforto do público, e aos limites do orçamento.

Esses são alguns dos pontos que devem ser pensados ao se organizar uma exposição e que reforçam a afirmação de que o museu é atividade de equipe interdisciplinar. Indica, também, a importância dos estudos de museus, que não abordam só os aspectos teóricos, como a história, as diretrizes, os conceitos, as posturas e as funções. Há diversos tipos de estudos de museus. Podem abordar reflexões sobre: museus; acervos, com o objetivo de criação de coleções; investigação de temas e organização de exposições; necessidades práticas do museu (conservação, restauração, catalogação, montagem de exposição, curadoria, divulgação, relacionamentos com o público, gestão); desenvolvimento de políticas, objetivos, padrões e atitudes internas. São realizados por teóricos, pesquisadores e, em muitos casos, por aqueles cuja rotina pede soluções para suas questões: os próprios profissionais de museus.

Muitos museus divulgam em publicações especializadas e on-line as pesquisas realizadas por seus diversos departamentos sobre conservação, restauração, curadoria, técnicas de exposição, educação em museu e mediação, relacionados às suas coleções. Esses estudos também acontecem fora dos museus, nos departamentos de pesquisa das universidades.

Para atender à interdisciplinaridade que os museus demandam, são vários seus profissionais: arquitetos, educadores, designers, pesquisadores, bibliotecários, técnicos em montagem, relações públicas, restauradores, conservadores, administradores, seguranças, equipe de manutenção, equipe de atendimento ao público, técnicos em museologia e museólogos, aqueles com formação específica para atender às necessidades do museu e com visão de conjunto da instituição e da atividade para estabelecer vínculos entre as diversas funções.

Os cursos para a formação de museólogos surgiram quando o trabalho nos museus requisiou a admissão de profissionais com informações básicas sobre as ciências relacionadas às suas coleções, domínio sobre os métodos e procedimentos que garantissem que a guarda, a conservação e a exposição do patrimônio cultural fossem feitas adequadamente. À medida que as funções dos museus se tornaram mais complexas, os programas desses cursos foram ampliados. Em alguns países, a profissão de museólogo é reconhecida e regulada por lei, dessa forma, o termo se refere a vários tipos de profissionais que atuam nos museus.

Foram momentos importantes para o surgimento da profissão de museólogo quando o Museu da Pensilvânia, EUA, ofereceu o primeiro curso de capacitação profissional, em 1908, e a primeira turma do curso de museografia do Museu do Louvre se formou, em 1927. O Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, criou o primeiro curso de museus da América Latina em 1934, que foi transferido para a Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1979.

No Brasil, a profissão de museólogo é reconhecida e regulamentada pela Lei nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984, e fiscalizada pelo Conselho Federal e pelos Conselhos Regionais de Museologia. De acordo com a legislação, o exercício da profissão é privativo dos diplomados em bacharelado e licenciatura plena em museologia, dos diplomados em mestrado e doutorado em museologia e aos diplomados em museologia no exterior com diploma reconhecido no Brasil.

Atualmente, há programas em universidades para habilitação em museologia no Brasil e existem diversos cursos técnicos de boa qualidade para o aperfeiçoamento de profissionais de museu, mas que não habilitam o exercício profissional como museólogo. Entre as disciplinas obrigatórias estão museologia, patrimônio, ciência da informação, preservação, documentação, metodologia de pesquisa científica. A grade curricular é bastante extensa, técnica e inclui diversas ciências humanas, exatas e especializações.

Um estudo que muito influenciou a prática museológica foi o realizado pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1930–2002) sobre o público dos museus que, em 1969, resultou no livro *O amor pela arte*. Essa publicação relata o resultado de sua pesquisa realizada em cinco países (Espanha, França, Grécia, Holanda e Polônia) e demonstra que, apesar de aberto a todos, os visitantes dos museus eram poucos e pertencentes a determinados segmentos da população. Suas conclusões apontam que o interesse pela arte não é inato, porém está relacionado com a educação. Não depende do grau de escolaridade, mas da proximidade com a arte e da compreensão da linguagem artística. É fruto de aprendizado no ambiente familiar, social ou escolar.



Assimile

Tradicionalmente, a museologia é definida como a ciência que estuda os museus. Muitos rejeitam a qualificação de museologia como ciência pelas características da atividade. Em uma reflexão mais precisa, a museologia é uma disciplina que examina a relação específica do homem com a realidade, estabelecida por meio de objetos, e determina procedimentos e métodos para que esses objetos sejam preservados. Abrange as discussões teóricas sobre história, conceitos e funções dos museus e investigações sobre as necessidades para que as práticas de coleta, documentação, guarda, preservação, exposição e divulgação, junto ao público, sejam efetivadas plenamente.

A museografia tem o sentido de aplicação prática dos princípios da museologia. Um de seus propósitos é a organização e a montagem de exposições, razão pela qual, em muitos locais, é usada como sinônimo de “expografia”.

No Brasil, a profissão de museólogo é reconhecida e regulamentada pela Lei no 7.287, de 18 de dezembro de 1984, e fiscalizada pelo Conselho Federal e pelos Conselhos Regionais de Museologia. Está autorizado a exercer a profissão de museólogo quem tiver diploma de licenciatura ou bacharelado em museologia por curso superior reconhecido pelo MEC, ter diploma de mestrado ou doutorado concedido por universidade reconhecida pelo MEC ou for graduado em museologia no exterior e tiver diploma reconhecido no Brasil, pelo MEC.



Refleta

Em 1947, o Prof. Pietro Maria Bardi (La Spezia, Itália, 1900 - São Paulo, SP, 1999) e sua esposa, a arquiteta Lina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 - São Paulo SP, 1992), chegaram ao Rio de Janeiro, acompanhando as obras da *Exposição de Arte Italiana* e, em um almoço, conheceram Assis Chateaubriand (Umbuzeiro, 1892 – São Paulo, 1968), proprietário dos Diários Associados, então o maior grupo jornalístico do país.

Quando aqui chegaram, já tinham sólida experiência profissional, já que Bardi era jornalista, crítico de arte, museólogo, marchand e galerista, e Achillina (Lina) Bo Bardi estudou desenho no Liceu Artístico e arquitetura na Universidade de Roma, dessa forma, Chateaubriand não hesitou em convidar Bardi para a criação de um museu de arte em São Paulo.

Bardi passou o período entre 1947 e 1953 em viagens pela Europa para a aquisição das obras para o acervo do futuro Museu de Arte de São Paulo.

O MASP foi inaugurado no dia 2 de outubro de 1947, com sede no mesmo edifício da Rua Sete de Abril, onde estavam os Diários Associados. A mostra inaugural apresentava obras do acervo (ainda poucas, mas, entre elas, uma pintura de Rembrandt e outra de Picasso), com uma exposição de Portinari e outra de Ernesto de Fiori. O espaço havia sido adaptado segundo o projeto de Lina.

A sede definitiva do MASP foi inaugurada na Av. Paulista, em 1968. O projeto museológico foi de autoria de Pietro Bardi e visava à constituição de um museu de arte de qualidade, em que acervo e atividades estivessem voltados para a educação. Já o projeto museográfico é de Lina, representativo de seus conceitos de arquitetura e sua experiência

com arte. Os cavaletes de cristal para suporte das obras que projetou para o novo prédio do museu foram representativos de sua proposta.

Refleta sobre o projeto de parceria realizado para a concepção do MASP, busque mais informações e estabeleça as relações existentes entre os dois, o museológico e o museográfico, para a realização de museus.



Exemplificando

A exposição apresentada em Londres, no Victoria and Albert Museum, no segundo semestre de 2016 e princípio de 2017, traz bons exemplos sobre a abordagem antropológica no trabalho dos museus e a influência dos estudos de cultura material na organização de uma exposição. Os questionamentos característicos desse procedimento chegam ao visitante já no título da mostra: *You say you want a revolution? Records and rebels: 1966-1970*. Continua a indagação, no subtítulo, lançando um possível paradoxo, que só será decifrado quando o visitante terminar o seu percurso no museu e puder responder plenamente à pergunta apresentada como subtítulo da mostra: "Como as revoluções do final dos anos 1960 mudaram o modo como vivemos hoje e como pensamos sobre o futuro?".

A proposta expositiva levou os curadores a pesquisar nas coleções pôsteres, obras de arte, moda, design, fotografias, músicas de época, significativos referenciais da sociedade da época, com o objetivo de analisar as mudanças iniciadas nos cinco últimos anos da década de 1960 e que se estenderam até 1970. Esses objetos deveriam refletir aspectos da sociedade que os produziram e estar relacionados com as mudanças, sendo eloquentes o suficiente para auxiliar o entendimento de quais foram elas, contra qual situação se opunham, como mudaram o mundo e de que modo, ainda hoje, alteram nossas vidas.

A exposição contou com as atividades de mediação usuais, com discussões adequadas para grupos com interesses diversos e atividades para professores e grupos de escolares de várias idades. Entre as atividades paralelas, foram organizadas: palestras sobre os movimentos, festivais de música e moda e oficinas de maquiagem de época para adolescentes (YOU SAY..., 2016).



Pesquise mais

Conheça mais o Museu Chácara do Céu e o Museu do Açude, no Rio de Janeiro, que constituem o conjunto conhecido como Museus Castro Maya, que têm seus projetos desenvolvidos por Raymundo Ottoni Castro

Maya, a coleção do Museu e a Viagem Pitoresca de Debret. Analise o projeto museográfico e as obras expostas. A partir do modo como a coleção está apresentada, você identifica outros objetivos do projeto museológico?

Sem medo de errar

Você já sabe a diferença entre museologia e museografia. Seria uma boa ideia usar esses conceitos em seu folheto da agência de turismo Cultura Urbana, imaginando que ele é uma pequena exposição sobre o museu que irá apresentar. É necessário que você lembre que o objetivo é fazer seu folheto de modo que desperte o interesse do leitor, a ponto de ele considerar fazer uma visita ao museu. Seu folheto deve ser condizente com o museu que você divulga, tanto no conteúdo como na forma.

Consideremos a museografia:

Lembre-se, também, de que deve ressaltar as características que gostaria de evidenciar no museu. Leve em consideração o uso de elementos visuais e de composição relacionados a isso. Deseja ressaltar organização? Privilegie esse aspecto. Quer banir a ideia de museu ser um lugar vetusto e tristonho. Cuide para que o design aponte para a alegria e o dinamismo. Deseja chamar o público infantil? Pense quais elementos plásticos e visuais caberão nesse projeto.

Você também quer eliminar a ideia de cansaço e sonolência no ambiente dos museus. Procure ser objetivo, não colocando informações em excesso e prestando atenção para que ideias, texto e imagens articulem e conduzam a atenção do leitor, como o percurso de um visitante na sala de exposição.

Vamos, agora, discutir um pouco a museologia da pequena exposição:

Qual será seu tema? Voltamos à questão do aspecto que você deseja ressaltar: Acervo? Dinamismo? Novas propostas? Comprometimento com a cidade? Acolhimento de novos visitantes? Profissionalismo da equipe? Resgate de tradições? Cuidado com a segurança? Preocupação com a conservação das obras? Educação como prioridade? Cuidados com as obras? Prevenção de acidentes?

Depois que você decidiu, será necessário pensar em como fará isso. Que assunto usará para comunicar essa intenção: uma nova exposição? Uma obra em especial? Houve alguma doação ou aquisição recente? Alguma obra que possa ser apresentada ao público depois de um processo de restauro? Há alguma atividade importante sendo desenvolvida no museu? Talvez uma pesquisa, um trabalho de restauro, a implantação de um serviço novo. Haverá alguma data importante em breve ou alguma comemoração na cidade? Como pode estar vinculada ao museu? Há alguém que seja interessante entrevistar para falar sobre o museu ou sobre alguma obra? Talvez

alguém da cidade ou uma pessoa idosa tenha informações e recordações do local ou conte algum fato que interesse a muitos. Interessante entrevistar alguém?

Seu próximo passo será escolher e dispor as obras da exposição: os textos escolhidos, fotografias, imagens, mapas...

Lembre-se de que seus textos deverão ser curtos, objetivos e claros. As imagens deverão ser identificadas para a publicação e ter seus direitos de imagem e de autor liberados.

Visite o site e o blog do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Lá existem textos e propostas que darão boas ideias de conteúdos para seu folheto. Preste atenção ao assunto escolhido, detecte a razão do tema e como está apresentado.

Usar o título de uma exposição para chamar a atenção do leitor pode ser um bom caminho. Veja como essa exposição de tecnologia foi apresentada no site do Air and Space Museum do Smithsonian Institution. Trata-se de uma exposição permanente com o nome "Tempo e navegação: a história não contada de estar daqui para lá". Acrescentam: "Esta exposição revela porque um bom relógio é crucial para a navegação – dos marinheiros do século XVIII aos GPS de hoje – e como manter controle de tempo cuidadoso tem influenciado como encontramos nosso caminho" (TIME AND..., 2013).

Veja as informações contidas na breve frase anteriormente apresentada. Quais eventos levam você a pensar? Despertam sua curiosidade? Por quê? Como os marinheiros antigos usariam o relógio? E a relação existente entre o relógio e o GPS? Atente para como acontece a relação entre relógio/GPS/marinheiros do século XVIII e navegação; é fácil perceber um vínculo estreito ou conduzem a um estranhamento?

Como você poderia criar relações semelhantes para se referir ao acervo do museu?

Despertar a curiosidade sempre dá resultado. Vale a pena colocar uma pequena nota com uma pequena história ou uma novidade. Se você optar por isso, preste atenção para que seja só uma pequena intervenção e que esteja relacionada com os textos e as imagens do seu folheto. Veja como elas aparecem no setor *Histórias do Arquivo* no blog do Victoria and Albert Museum. Relatam pequenas descobertas que os pesquisadores fizeram em seu trabalho nos muitos arquivos do museu, por exemplo, como eram os cartões de natal de meados do século XIX ou, então, uma carta inesperada encontrada entre as páginas de um livro ou, ainda, uma narrativa em que o personagem é o cãozinho que pacientemente aguarda enquanto seu dono, o fundador do museu, conversa no jardim, ambos retratados em uma aquarela do século XIX.

A estratégia de eleger uma peça para ser destaque do acervo e usá-la como base do seu folheto também rende bons frutos, pois permite ressaltar aspectos que podem

ser trabalhados por diversos setores do museu.

Qualquer que seja sua opção de trabalho, não se esqueça de colocar um bom título e de fornecer ao seu leitor informações importantes, como o endereço, as datas de início e encerramento dos eventos, o horário de funcionamento do museu e os serviços que oferece.

Faça valer a pena

1. A Museums Association surge na última década do século XIX e traz, entre outras novidades para a época, o código de ética dos museus, sendo reestruturado em outras oportunidades, até seu estabelecimento mais recente em 2006 pelo ICOM.

A partir da última década do século XIX, os museus tomaram um novo rumo, buscaram se atualizar, desenvolver atitudes e métodos. Como consequência desse movimento, surgiu a Museums Association.

Verifique se as alternativas são verdadeiras ou falsas:

() A criação dessa e de outras associações nacionais de museus, no princípio do século XX, demonstrava a busca pela profissionalização museológica.

() A Museums Association culmina na criação do primeiro curso de museologia, em 1908, nos Estados Unidos.

() A Museums Association surge nos EUA, na faculdade de Stanford.

() A publicação *Museum Journal*, datada de 1901, demonstrava o ponto de vista da Museums Association.

Assinale a alternativa correta.

a) V-V-V-V.

b) V-V-F-V.

c) V-F-V-V.

d) V-V-F-F.

e) F-V-V-F.

2. Museólogo é um profissional multidisciplinar que tem como foco a preservação e a pesquisa do patrimônio cultural da humanidade. Graças a ele, podemos ampliar nossa visão sobre a História e, a partir daí, entender algumas questões do presente.

Sobre o museólogo, preencha as lacunas a seguir:

Abrange as discussões teóricas sobre história, conceitos e funções dos museus e investigações sobre as necessidades para que as práticas de _____ e _____, junto ao público, sejam efetivadas plenamente.

Assinale a alternativa correta.

- a) Higienização, manipulação, difusão, contemplação, visitação e exposição.
- b) Técnicas, formatação, veiculação, fotografia, museografia e apreciação.
- c) Coleta, contemplação, guarda, preservação, visitação e divulgação.
- d) Manipulação, documentação, contemplação, formatação, visitação e exposição.
- e) Coleta, documentação, guarda, preservação, exposição e divulgação.

3. Os movimentos sociais que tiveram início nos anos 1960, mudaram o pensamento da sociedade e tiveram repercussão imediata em relação à formatação dos museus, que antes era voltada apenas para seu acervo. Os anos 1960 deram as bases para o surgimento da nova museologia em anos posteriores.

Qual é a principal mudança no pensamento museológico ocorrida a partir do novo modo de pensar a sociedade, promovido pelos anos 1960?

Assinale a alternativa correta.

- a) A partir de então os museus passaram a se aproximar do público, promovendo exposições, ações educativas e sociais.
- b) Os museus passaram a realizar a chamada reserva técnica como meio de ampliar a preservação dos objetos do acervo.
- c) Os anos 1960 levaram as mulheres aos museus, pois elas não tinham o hábito, já que a maioria não trabalhava e, portanto, saía pouco de casa.
- d) A grande mudança foi levar o curso de museologia para o ensino superior e promover a profissão.
- e) Na área social, as alterações só foram sentidas nos anos 1980, portanto podemos dizer que os anos 1960 foram mais simbólicos do que efetivos na transformação.

Seção 1.3

Departamentos do museu

Diálogo aberto

A agência de turismo Cultura Urbana deseja incentivar os museus locais e neles promover atividades culturais. Seus profissionais notaram que, apesar da mudança que os museus vêm passando nas últimas décadas e do dinamismo que apresentam, ainda há preconceito em relação a eles, e muita gente os considera locais tediosos, imagina um local com salas desertas e onde nada de interessante acontece. Talvez guarde a ideia de uma visita feita em um passado distante a um local não tão convidativo. Ou, talvez, sejam mesmo ideias estabelecidas sem qualquer motivo, afinal, quais são as informações que podem mudar a situação?

Já faz algum tempo que essa imagem de museu mudou, e se alguém ainda pensa assim, é por falta de informação. Há algumas décadas, os museus vêm adotando posturas dinâmicas para o desempenho de suas funções: na divulgação de seus acervos, na organização e apresentação de exposições e na manutenção de programas culturais.

Para diversas comunidades, os museus se tornaram pontos de referência de suas identidades culturais, lugares de produção de arte, núcleos de educação continuada e locais de lazer. Além disso, a maioria deles oferece serviços a seus visitantes com o objetivo de tornar o passeio seguro e agradável.

Seu desafio, agora, será apresentar o museu como um local onde o tédio não existe. Você foi encarregado pela agência de turismo de criar uma pequena publicação em que o museu de sua cidade aparece como um local de descobertas. A ideia é apresentar o museu, suas funções e como identificar as descobertas que lá podem ser feitas.

Essas descobertas podem ser visitar uma exposição e conhecer algo novo sobre determinado assunto, ou perceber novos procedimentos e métodos ou, ainda, encontrar um local muito agradável para passear no final de semana com seus amigos.

Para tanto, pense onde essas novidades podem estar: o museu dispõe de um serviço

de conservação? Um serviço de educação? Quais são as atividades desenvolvidas lá? Qual é a opinião de crianças e usuários sobre o local? Quem trabalha no museu também vive esse mundo de descobertas?

Convide o visitante para partilhar essas possibilidades. Não sobrecarregue seu folheto com excesso de informações. Escolha aquelas que você acredita que mais possam interessá-lo. O que você teria curiosidade de conhecer melhor em um museu?

Não pode faltar

A Seção III da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, institui o Estatuto dos Museus e aborda o Plano Museológico. É um documento que todo museu deve ter, apresentando uma súmula da instituição. Nele, são descritos sua missão, objetivos, estrutura, abrangência, administração dos espaços, organograma, relações entre os setores, as metas a serem atingidas, ações e sistematização de trabalho do museu a que se refere.

Lá, está determinado o tipo de acervo que reúne os processos de sua aquisição, motivos e maneiras de fazer seu expurgo quando houver necessidade. O acervo do museu é o foco de sua atenção e o que determina suas principais características e necessidades. Pode ser constituído por elementos materiais e/ou imateriais e, geralmente, se compõe de várias coleções, definidas por afinidades que seus elementos mantêm entre si. É parte do código de ética dos museus o compromisso de adquirir apenas obras com origem lícita e o empenho em zelar pela sua conservação, segurança, estudo e divulgação.

A coleção pode ser definida como o conjunto de objetos, reunido de modo a estabelecer um sistema. Os objetos de coleção sempre mantêm algum tipo de relação entre si, estabelecem algum grau de semelhança ou diferença. Para o arqueólogo polonês Krysztof Pomian, o objeto, durante o tempo que integrar uma coleção, perde sua função ordinária que tinha no mundo diário e adquire uma nova função, a de ser portador de significado (ICOM, 2013, p. 34).

A designação do profissional responsável pela coleção de um museu varia de acordo com o país: pode ser denominado "conservador", como em Portugal, *conservateur*, como na França, e *curator*, nos países de língua inglesa. Entre nós, a tarefa cabe aos profissionais designados como museólogo e ao curador de coleções.

Os departamentos de acervo dos museus, além de zelarem pelo estado e integridade das coleções, mantêm setores de registros e de documentação sobre as obras. O museu determina o perfil de seu acervo e estabelece sua política para crescimento de suas coleções, a partir dos aspectos que deseja favorecer, de quanto dispõe para despender, do espaço disponível para guarda e dos meios que tem para mantê-las.

A entrada de obras em museus acontece por aquisição, por permuta, doação ou comodato (contrato de empréstimo por período previamente estabelecido de tempo). As obras de museus devem ter documentação que ateste seu ingresso no acervo, comprove sua autenticidade e sua origem por meio de: notas de compra, termo de doação ou termo de comodato. Quando proprietárias de seus acervos, as instituições detêm sua posse patrimonial. Cabe lembrar que o direito de imagem e de autoria é de quem as produziu ou de seus herdeiros, até que passem a domínio público, conforme estabelecido pela legislação em vigor.

Todas as decisões relacionadas a uma obra pertencente ao acervo de museu são tomadas com a autorização de um conselho constituído por pessoas idôneas ligadas à instituição e ao meio cultural. São exemplos dessas decisões: entrada da obra em um acervo, seu empréstimo para uma exposição, autorização, publicação, venda, troca (quando possível) e sua exclusão do acervo (em caso de extrema deterioração).

Ao entrar no acervo, a obra é registrada, catalogada e lhe é atribuído um número indicando o ano de entrada no museu, a sequência de entrada e se tal obra compõe um conjunto. Esse número será anotado em um livro de tomo, onde estão sequenciados os itens que compõem a coleção da instituição. Essas obras devem ser manuseadas com cuidado, com luvas, seguras pelas partes estáveis e que oferecem maior apoio, sempre com orientação do conservador.

A catalogação dos objetos de museu e, especificamente, das obras de arte, reúne informações sobre número de registro, título, data, autor, medidas (de acordo com sistema métrico decimal, e anotações feitas na seguinte ordem: altura, largura, profundidade, diâmetro), dados sobre seu autor, função, forma de aquisição, suas características físicas, estilísticas, técnicas, anotações sobre o suporte, sua origem, data de ingresso no acervo, intervenções sofridas, participações em exposições, instruções para apresentação em exposições, valor, sua localização no depósito ou em exposição e fotografias e autor do inventário.

Assim, a documentação museológica da obra de arte deve conter, além da ficha catalográfica, com cópia de apólices de seguros (as peças devem sempre estar cobertas por seguro multirrisco, de acordo com o valor das peças do acervo, que deve ser atualizado), dados sobre detentores de seus direitos de imagem e de autor, contatos com os autores ou seus herdeiros, possíveis restrições de uso, laudos técnicos, relatórios de intervenções, cartas, documentos de origem, correspondência, outras fotografias, fortuna crítica, pesquisas realizadas sobre a obra, exposições anteriores, bibliografia e recibos.

Para favorecer a precisão da informação e facilitar a recuperação de dados pesquisados, os museus utilizam vocabulário controlado para a catalogação, realização de laudos e de outros documentos. Para tanto, recorrem a *thesauros* ou tesauros, conjuntos de termos escolhidos, com grafia convencional e significado

preciso, para descrição de determinado tipo de objeto, técnica, material, ferramenta, atividade, estilo, movimento artístico e agentes culturais. A adoção dos programas de informatização de acervos de museus e do uso de mídias eletrônicas para publicações e divulgações de atividades nas últimas décadas tem sido razão importante para a disseminação do uso desses vocabulários controlados para atividades relacionadas às artes e à cultura.

A reserva técnica é o depósito onde ficam guardadas as obras de arte e os objetos, quando não estão em exposição. Trata-se de recinto com proteção especial e sua utilização também obedece a critérios definidos. Todas as peças guardadas lá devem ser identificadas assim que chegam e higienizadas garantir a não contaminação do restante da coleção com agentes patogênicos. É comum o museu dispor de área de quarentena, onde tais objetos são observados antes de serem transferidos para a reserva técnica, para serem acondicionados em mobiliário apropriado ao seu tamanho, forma, peso e material e fixados de modo que se mantenham seguros e estáveis. Por motivos de organização e das condições ambientais requeridas pelos materiais que os compõem, os objetos são guardados de acordo com sua tipologia.

Pinturas devem ser preferencialmente fixadas a trainéis ou dispostas em estantes próprias, tomando-se cuidado para que a superfície pictórica das pinturas não seja danificada. Molduras merecem especial atenção, porque, se por um lado sua função é proteger as pinturas que enquadram, podem também danificar a camada pictórica de outras peças.

Objetos compostos de várias partes devem ter seus componentes identificados, e a decisão de serem guardados, desmontados ou não, deve caber ao conservador. Esculturas de grande porte devem ser colocadas em locais que as contenham, e as menores devem ser guardadas em armários ou estantes. Peças pequenas devem ser embrulhadas ou mantidas em caixas fechadas. Obras sobre papel, quando não emolduradas, devem ser guardadas na horizontal em pastas de papel neutro, em mapotecas. Instalações devem ser conservadas junto com as instruções de montagem e com indicações de compras de objetos para reposição.

Para a preservação das obras, as reservas técnicas devem manter condições estáveis de luz, de temperatura e umidade relativa, adequadas à maioria das obras lá conservadas. Os vários materiais se adaptam aos ambientes, onde permanecem por longos períodos de tempo e, se transportados para outro lugar com condições climáticas diversas, requerem climatização compatível com o local de origem para não sofrerem danos ou, então, demandam processo gradual de adaptação climática em ambiente artificialmente controlado.

Em razão de o efeito da radiação luminosa ser cumulativo, é aconselhável que a reserva técnica permaneça na obscuridade quando não houver trabalho a ser executado. As reservas técnicas devem contar com equipamento de segurança contra incêndio

e sistemas de combate ao fogo, compatíveis com as características do acervo. Outro cuidado importante a ser tomado nas reservas técnicas está relacionado à prevenção de roubos e furtos. Para isso, além das câmeras e dos sensores já mencionados, é fundamental que o acesso a elas seja limitado a um número muito restrito de pessoas autorizadas.

A preservação do patrimônio cultural é um dos grandes compromissos do museu e, embora a responsabilidade seja de toda a equipe que trabalha nele, as providências práticas ficam a cargo dos museólogos e, principalmente, dos Departamentos de Conservação e Restauro.

Os especialistas consideram a existência de dez grupos de ameaças que reúnem riscos para os acervos museológicos. Algumas dessas ameaças têm ação lenta, mas como têm efeito acumulativo, seu resultado aparece só depois de algum tempo e pode ser irreversível, como o caso da luz sobre certos pigmentos. Outras têm ação imediata, como acontece com a ação do fogo sobre grande número de materiais. Algumas causam danos irreparáveis, outras podem ter seu processo atenuado e os estragos de outras podem ser abrandados.

Essas ameaças atingem os vários materiais de maneiras diferentes, como a água ao atingir de modo diverso obras em papel e esculturas em pedra ou a reação ocorrida pela relação entre insetos com metais ou com tecidos.

As dez ameaças aos objetos de museus são: 1. forças físicas (desmoronamento, queda, fraturas, rasgos, manipulação inadequada); 2. roubos, furtos, vandalismo; 3. fogo; 4. água (infiltrações, enchentes, chuvas); 5. pragas (agentes biológicos: fungos, insetos, roedores etc.); 6. poluentes e suas consequências (sujidades, pó, poluição, alterações de pH etc.); 7. luz em excesso, radiação ultravioleta (UV) e infravermelha (IV); 8. temperatura incorreta; 9. umidade incorreta; 10. dissociação (perda das informações relacionadas à obra).

Esses elementos se associam, potencializando a ação de outros, como é o caso de a umidade incorreta favorecer a proliferação de fungos, de enchentes levarem à perda de documentação sobre a obra e de vandalismo resultar em quebras ou incêndio.

O museu deve fazer manutenção constante de seus equipamentos e dar especial atenção às medidas preventivas contra incêndio. Será de grande valia ter contato próximo com o batalhão de bombeiros de sua região, manter a brigada de incêndio, treinar seus funcionários para combate ao fogo, ter rotas de fuga e saídas de emergência corretamente sinalizadas e um plano de evacuação do edifício para caso de emergência.

Igualmente importante é elaborar um plano de prioridade para salvamento de obras em caso de sinistro. Nesse plano, obras consideradas destaques do museu devem ser identificadas e dispostas em locais de fácil alcance para constarem entre as prioridades

de resgate em situações de emergência. Deve-se, também, ter rigor com estoques de material inflamável, locais permitidos para uso de fontes de calor e controle com o uso de equipamentos e materiais cenográficos inflamáveis usados em montagens de exposições.

Talvez haja ainda um 11º fator ou, talvez, ele esteja presente e silencioso em todos os outros: a passagem do tempo, pois o enfraquecimento dos materiais resulta em fragilidade da obra e em sua menor resistência a vários desses aspectos.

Conservação preventiva é o nome dado ao conjunto de medidas que retardam a deterioração e a alteração das características do objeto, que fatalmente acontecerão com o correr do tempo, evitando futuras intervenções drásticas. Essas práticas incluem ações para a criação de ambiente protegido e estável no museu. Incluem a verificação de condições de segurança no edifício, bom funcionamento dos equipamentos, o monitoramento das condições de temperatura e umidade relativa conforme a demanda da coleção, técnicas seguras de exposição e manipulação das obras. Aborda os processos de higienização, desinfecção, embalagem, transporte, guarda dos objetos. As medidas adotadas dependem das características físicas dos objetos, de sua idade, seus materiais, da natureza dos problemas e da proposta desenvolvida pelo museu.

Já os procedimentos de conservação curativa são intervenções feitas no objeto para evitar a ocorrência de maiores danos, como a fixação da camada pictórica e a consolidação de suportes para que as obras de arte não percam parte da matéria que as compõe.

Restauro é o nome dado às intervenções feitas por especialistas para recuperação física, de visualização e de entendimento do objeto. São procedimentos que obedecem ao código de ética: devem ser feitos com discricção, de modo reversível (porque um novo método poderá oferecer uma solução melhor que o atual) e sem se passarem por originais.

A maioria dos museus prioriza a instalação de departamentos de conservação, com vistas à higienização das obras, produção de laudos técnicos, monitoramento das condições ambientes, acompanhamento de montagens de exposições e realização de pequenos reparos nas obras. Por serem esporádicos, os trabalhos de restauro, quando necessários, são encaminhados a especialistas em resolução dos problemas existentes.

Os cuidados para a proteção do acervo dos museus não são observados apenas nas reservas técnicas. Há medidas a serem tomadas em todos os departamentos do museu, e essa atenção se estende quando são transportadas para outros locais e quando estão distantes, emprestadas para outras exposições.

Isso ressalta, mais uma vez, que os vários departamentos do museu são interligados.

A pesquisa museológica de um objeto, desde o início, em sua catalogação, vai ampliando à medida que os estudos sobre esse objeto evoluem, sua ficha catalográfica se torna mais completa, bem como os modos de preservação.

A pesquisa nos museus enriquece as informações sobre as obras de seu acervo, aponta caminhos para o preenchimento de lacunas da coleção, dá subsídios para a organização de exposições, para a produção de material de divulgação, eventos paralelos e atividades do setor de difusão cultural.

Os meios mais comuns usados pelos museus para a divulgação de seus acervos são as exposições, que podem ser de curta, média e longa duração. Toda exposição é um processo de comunicação. A palavra exposição vem do latim, *expositio*, com significado literal de “exibição” e sentido figurado de “explicação”. O termo se aplica ao ato de apresentação de objetos, imagens e ideias à apreciação de outros e, também, ao espaço onde isso acontece.

O departamento de difusão cultural tem o encargo de levar as informações do evento ao público. Inclui serviços de: divulgação para a imprensa; organização de cursos, oficinas, eventos e atividades paralelas à exposição; serviço educativo, mediação e atividades com grupos pré-agendados; serviços de publicação de catálogos, folhetos, livros, informativos e mídia eletrônica; organização do evento de inauguração (coquetel, convites, atendimento ao público).

O setor administrativo está encarregado de funções como contabilidade, tesouraria, relações humanas, compras, manutenção, segurança. As equipes de manutenção, de limpeza e de segurança são essenciais para o funcionamento das exposições dos museus, recebem treinamento especial e estão subordinadas ao setor administrativo.

Diversos museus dispõem de bibliotecas, arquivos, centros de documentação abertos e oferecem atividades de educação continuada ao público. Os serviços educativos dos museus são setores importantes para intermediar o conhecimento produzido em outros setores e o público. São usuais as práticas com escolas, as atividades promovidas nos finais de semana para atendimento de famílias (como contar histórias, caça ao tesouro, dramatizações e jogos), bem como os programas para auxiliar professores a articularem suas visitas. Por vezes, organizam oficinas de diversas ordens relacionadas à exposição, a questões específicas do museu ou de museologia, para difundir a consciência patrimonial. Estão, também, em seu campo de ação, ciclos de palestras e cinema, cursos e apresentações musicais que possam complementar o tema tratado na mostra.

As exposições temporárias organizadas por outras instituições e recebidas para apresentação nos museus têm sido ato usual e requerem práticas e documentos que assegurem obrigações e compromissos a serem assumidos pelas instituições envolvidas.

Não podemos nos esquecer de que os museus são centros de lazer cultural e despertam a atenção para áreas de convivência, repouso, encontro e lazer, como jardins, pátios, cafés, restaurantes e lojas.

Museus mais antigos conservam documentos e registros sobre fatos de sua própria história que constituem arquivos importantes. A mudança de relação com o público também é um ponto de estudo que desperta interesse. Esse material articulado com os respectivos acervos e edifícios são campos de investigação ricos, que abrem novos horizontes sobre os estudos das relações entre seres humanos, objetos e realidade.



Assimile

O Plano Museológico é o documento que estabelece o perfil do museu, seu tipo de acervo, departamentos, objetivos, tipo de gestão, procedimentos e metas. É a estrutura básica do museu e, caso seja necessário, pode ser adaptado para novas realidades.

O acervo é o foco do museu e pode ser composto por diversas coleções; deve ser cuidado e mantido para preservar suas condições físicas e comunicacionais.

Os museus dão preferência aos procedimentos de conservação preventiva, utilizam, caso necessário, conservação curativa e, se houver perdas físicas, recorrem ao restauro.

Faz parte da conservação preventiva a manipulação correta dos objetos, os processos de higienização, o estabelecimento de condições climáticas adequadas, a manutenção predial e de equipamentos de segurança e a prevenção das dez ameaças de risco ao patrimônio (danos por quedas e força física; furtos, roubos, vandalismo; fogo; água; pragas; poluentes e suas consequências; excesso de radiações; temperatura incorreta; umidade incorreta; e dissociação (perda das informações relacionadas à obra).



Refleta

As questões de montagem e cenário são interessantes, mas como podem ser coordenadas com regras de segurança? O que você pensa sobre o assunto? Qual é a real importância do cenário em uma expografia? Quais são as suas sugestões de materiais e recursos expográficos que podem ser usados com segurança? Que meios, além dos eletrônicos, podem ser usados para incentivar a participação do público em atividades da

exposição? O que é importante para envolver o público em uma visita ao museu, sem aumentar os custos? Como usar recursos cenográficos de modo seguro?



Exemplificando

A exposição encomendada pelo *Qatar Museums* para Hubert Bari integra um programa de um ano de intercâmbio cultural promovido pelo Qatar, que já teve cinco edições. A exposição das pérolas tem sido constante nessas parcerias. Em todas elas, a proposta da exposição foi a mesma, constituída por um núcleo composto, em sua maioria, por peças pertencentes aos diversos museus que integram o *Qatar Museums* e por uma porcentagem menor de objetos de propriedade de outros colecionadores.

As diversas versões da mostra são adaptadas em razão de limitações apresentadas pelas peças, pelo espaço e necessidades da cultura local. E a colaboração dos profissionais do museu que recebe a mostra acontece na determinação desses aspectos e nas providências de produção.

Em 2012, a mostra foi inaugurada com o nome de *Pearls: Jewels from the Sea*, no Hyogo Prefectural Museum of Art, em Kobe, Japão. Em 2013, *Pearls* foi apresentada no Victoria and Albert Museum, quando foram incluídas diversas peças pertencentes ao acervo do museu. O Museu de Arte Brasileira da FAAP recebeu, em 2014, a exposição *Pérolas*. Em 2015, *Pearls, Jewels from the Sea* aconteceu no Museum of Turkish and Islamic Arts de Istambul, com ênfase nas atividades e, em 2016, foi inaugurada *Pearls, Treasures from the Seas and the Rivers* no National Museum of China, em Beijing.

As alterações dos títulos ocorreram também na museografia, na lista de obra, em adaptações aos interesses do público e a sua familiaridade com o tema.

Busque informações e imagens dessas várias versões. Certamente, você encontrará indicações desses itens.

A seguir, links sobre essas exposições:

Jewells from the sea, em Kobe:

QATAR IS BOOMING. **QMA inaugurate "pearls: jewels from the sea" exhibition in Japan.** Disponível em: <<http://www.qatarisbooming.com/article/qmainaugurates-%E2%80%9Cpearls-jewels-sea%E2%80%9D-exhibitionjapan#sthash.2pZFoK6y>>. Acesso em: 3 dez. 2016.

Jewells from the sea, em Istambul:

DAILY NEWS. **World's pearls to be exhibited in Istanbul**. 16 out. 2016. Disponível em: <<http://www.hurriyetdailynews.com/worlds-pearls-to-be-exhibited-in-istanbul-----.aspx?pageID=238&nid=89913>>. Acesso em: 3 dez. 2016.

Pearl, no Victoria and Albert Museum:

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. **Perls**: about the exhibition. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/exhibition-pearls/about-the-exhibition/>>. Acesso em: 3 dez. 2016.

Pearls Treasures from the Seas and the Rivers, no National Museum of China:

CCTV.COM. **Qatar museums unveils exhibition in Beijing**. 10 jan. 2016. Disponível em: <<http://english.cctv.com/2016/10/01/VIDE9EECPERAtUmel9dXt9HE161001.shtml>>. Acesso em: 3 dez. 2016.

Pérolas, no MAB-FAAP:

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. **Exposição "pérolas"**. Disponível em: <<http://www.faap.br/hotsites/exposicao-perolas/>>. Acesso em: 3 dez. 2016.



Pesquise mais

Você viu que o trabalho em museu está muito relacionado à segurança e à preservação, por meio de procedimentos minuciosos, tabelas a serem seguidas, padrões de referência e protocolos. Nos sites apresentados, você encontrará indicações de sites e livros com informações sobre conservação preventiva e vocabulário controlado:

DRUMOND, M. et al. **Gestão de segurança e conservação em museus**: caderno 1. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus e Artes Visuais de Minas Gerais, 2010. 24 p. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/images/2015/Sumav/miolo_conservacao_1.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2016.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B6ETL7DMpF6xemRYREptX2FkV0k/view>>. Acesso em: 2 dez. 2016.

MUSEUMS, Libraries and Archives Council. **Conservação de coleções**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Vitae. Disponível em: <http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/download_arquivo/roteiro9.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2016.

Sem medo de errar

Se o seu objetivo é produzir uma peça gráfica mostrando que museus não são locais tediosos, demonstre o dinamismo da instituição, quais são as atividades desenvolvidas lá, que elas são de real interesse para o público que você tem como alvo. É necessário apresentar o museu como um lugar em que as pessoas que trabalham nele estejam envolvidas com suas atividades, sejam competentes no assunto, valorizem o acervo do museu e o que ele representa.

Você também deve ter essa atitude e ela precisa transparecer em seu folheto.

Apresente o museu com respeito e de modo que seja respeitado. Traga algumas informações sobre o acervo com clareza e objetividade. Lembre-se que conhecer é o primeiro passo para entender e que, para se gostar de algo, é preciso entender.

Vamos imaginar uma situação concreta para avançarmos em nosso raciocínio: suponhamos que você irá divulgar um museu de arte popular de pequeno porte que reúne acervo com obras de muita qualidade em cerâmica, escultura, pinturas, brinquedos e bordados. Lá, existe um café charmoso, que é uma boa opção para um encontro no sábado à tarde. O serviço educativo mantém um programa intenso com as escolas durante a semana e boa vontade para o atendimento aos visitantes.

Trata-se de um museu bem cuidado, uma exposição de média duração para apresentação de seu acervo, com 70 obras. A cada quatro meses, organizam uma exposição temporária, que pode ser de obras do acervo ou com um tema escolhido (por exemplo, de presépios) ou, ainda, de um artista convidado.

Esse museu enfrenta dois desafios: um deles é o preconceito em relação à arte popular, o outro é o famoso temor pelo museu ser entediante.

Você quer enfatizar a qualidade do acervo, então, seu folheto também deve ter qualidade.

Continuemos nosso exercício de imaginação. Vamos pensar no público que você pretende alcançar. Será necessário buscar algo que seu leitor já conheça e se identifique, para estabelecer uma conexão com ele. Depois, sugerir algo que possa abrir uma possibilidade de vincular esse interesse ao museu e convidá-lo para uma visita.

Vamos pensar em um caso radical. Nosso possível leitor está convicto do tédio

dos museus e não gosta de arte popular. Mas deve haver algo que o interesse. Talvez fotografia. Atualmente, é possível fazer fotos interessantes até com telefones celulares. Será que o setor educativo planeja alguma atividade a partir de obras do acervo usando fotografia? Já é outro olhar sobre a arte popular, assim, quem sabe nosso leitor se animará? Ou um curso de desenho?

Quem reclama de tédio, em geral, está interessado em atividades que envolvam concentração e algum grau de sociabilidade. Cursos, oficinas e palestras são boas opções. Um encontro com o conservador do museu para informações sobre a manutenção dos livros da biblioteca doméstica e informações sobre pequenos reparos trará conhecimento sobre o trabalho do museu e sobre a integração dos departamentos, aumentando a consciência sobre o patrimônio. Uma conversa a respeito da manipulação correta de obras de arte também terá efeito semelhante.

Atividades envolvendo famílias, conteúdo, sociabilidade, concentração e ludicidade também são caminhos muito produtivos, principalmente no final de semana, quando há mais disponibilidade de tempo para convivência. Um passeio pela coleção, um encontro com um bom contador de estórias e, depois, um piquenique com bolo e suco podem ser uma boa para uma tarde de domingo em família no museu. Consulte o serviço educativo (fictício) de nosso museu (também fictício) para saber a programação.

É importante que você apresente seu folheto com informações claras sobre a instituição e sobre a programação, que deve ser anunciada com alguma antecedência para que o leitor possa se organizar para a visita. É necessário que essa programação tenha constância, que seja coerente, mas que tenha variedade para não ser redundante e atingir interesses diversos.

Lembre-se que, de algum modo, seu folheto deve fazer com que seu leitor compreenda os itens que definem um museu e sua função, o que fará com que o leitor identifique o museu como uma instituição confiável, de interesse e se sinta acolhido por ela.

Qual será o seu museu escolhido para esse folheto? Quais são os pontos de interesse que oferece? Você o considera tedioso? Não? Como mostrará para seu leitor que não é tedioso? Se por acaso o considera, quais seriam suas ideias para que isso fosse revertido? Como apresentá-las em seu folheto?

Faça valer a pena

1. "Considerando a diversidade do acervo museológico do Museu da Imigração, os acondicionamentos na Reserva Técnica são elaborados de acordo com as necessidades e possibilidades" (MUSEU DA IMIGRAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2015, [s.p.]).

Dentro dos museus, comumente ouvimos o termo "reserva técnica", que é parte fundamental dos museus e do trabalho do museólogo. Assinale, a seguir, a alternativa que diz respeito à reserva técnica:

- a) Local expositivo e de circulação dos visitantes.
- b) Depósito onde ficam guardadas as obras de arte e objetos quando não estão em exposição.
- c) Valor/verba que é guardado para eventuais danos causados às peças.
- d) Sinônimo de preservação das obras.
- e) Material de catalogação, tendo todos os dados técnicos das peças.

2. Os materiais seguros para utilização no armazenamento do acervo também são seguros para utilizar na apresentação da exposição e durante ela.

Algumas ameaças têm ação lenta, mas, como têm efeito acumulativo, seu resultado aparece só depois de algum tempo e pode ser irreversível, como o caso da luz sobre certos pigmentos. Outras têm ação imediata, como acontece com a ação do fogo sobre grande número de materiais.

Identifique, a seguir, quais são as alternativas corretas que dizem respeito às ameaças que o acervo pode sofrer:

- I. Alguns elementos podem potencializar a ação de outros, como a umidade incorreta que pode acarretar na proliferação de fungos.
- II. Desmoraonamento, queda, fraturas, rasgos, manipulação inadequada são consideradas forças físicas e é parte das ameaças possíveis.
- III. Passagem do tempo, pois pode enfraquecer alguns materiais ou alterar a cor de algumas superfícies, resultando em alteração estética, fragilidade da obra e menor resistência a vários desses aspectos.
- IV. Poluentes e agentes químicos são ameaças constantes aos acervos.

Estão corretas as afirmativas:

- a) I e II, apenas.
- b) II e III, apenas.
- c) I, II e III.
- d) I e IV, apenas.
- e) I, II e IV.

3. Segundo o art. 45 da Lei nº 11.904/2009, "o plano museológico é compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade".

O Plano Museológico é prerrogativa da Lei nº 11.904, de 14/1/2009: "Art. 44. É dever dos museus elaborar e implementar o Plano Museológico" (BRASIL, 2009, [s.p.]).

Assinale a alternativa correta que descreve o que é o Plano Museológico.

- a) O Plano Museológico contempla o cronograma de exposições e serve como base para empréstimos entre os museus.
- b) O Plano Museológico é composto pela planta baixa e serve de apoio à brigada de incêndio.
- c) O Plano Museológico é o documento que estabelece o perfil do museu, seu tipo de acervo, departamentos, objetivos, tipo de gestão, procedimentos e metas.
- d) O Plano Museológico dispõe o plano pedagógico, e o departamento responsável pela sua elaboração é o de difusão cultural do museu.

Referências

- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 5, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/159/199>>. Acesso em: 17 nov. 2016.
- BOURDIEU, Pierre. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2007. 240. p.
- BRASIL. Conselho Federal de Museologia. Legislação. Disponível em: <http://cofem.org.br/?page_id=20>.id=20. Acesso em: 14 nov. 2016.
- BRASIL. **Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009**. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. 2009. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 30 nov. 2016.
- CCTV.COM. **Qatar museums unveils exhibition in Beijing**. 10 jan. 2016. Disponível em: <<http://english.cctv.com/2016/10/01/VIDE9EECPERAtUmeI9dXt9HE161001.shtml>>. Acesso em: 3 dez. 2016.
- CHAGAS, M. de S. A formação profissional do museólogo: 7 imagens e 7 perigos. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 2, n. 2, maio 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/539>>. Acesso em: 15 nov. 2016.
- CHAGAS, M. de S. O campo de atuação da museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 2, n. 2, maio 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/533>>. Acesso em: 16 nov. 2016.
- DAILY NEWS. **World's pearls to be exhibited in Istanbul**. 16 out. 2015. Disponível em: <<http://www.hurriyetdailynews.com/worlds-pearls-to-be-exhibited-in-istanbul-----asp?pageID=238&nid=89913>>. Acesso em: 3 dez. 2016.
- _____. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot Freres, 1834-39. 2 v. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00624520#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 21 nov. 2016.
- _____. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot Freres, 1834-39. 3 v. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00624530#page/1/mode/1up>. Acesso em: 20 dez. 2016.

DEBRET, Jean Baptiste. Voyage pittoresque et historique au Brésil. Paris: Firmin Didot Freres, 1834 - 39. 3 v. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00624530#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave em museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2013.

DRUMOND, M. et al. **Gestão de segurança e conservação em museus**: caderno 1. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/Superintendência de Museus e Artes Visuais de Minas Gerais, 2010. 24 p. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/images/2015/Sumav/miolo_conservacao_1.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2016.

DUARTE, Alice. Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 6, n. 1, 2013. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/248/239/>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B6ETL7DMpF6xemRYREptX2FkV0k/view>>. Acesso em: 2 dez. 2016.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. **Exposição "pérolas"**. Disponível em: <<http://www.faap.br/hotsites/expoicao-perolas/>>. Acesso em: 3 dez. 2016.

GOMES, Carla Renata. O pensamento de Waldisa Rússio sobre a museologia. **Informação & Sociologia**: Estudos. João Pessoa, v. 25, n. 3, p. 21-35, set./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/viewFile/23934/14520>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

HARPRING, Patricia. **Introdução aos vocabulários controlados**: terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado: Pinacoteca do de São Paulo: ACAM Portinari, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/sisem-sp/docs/vocabul_rios_controlados_-_digital>. Acesso em: 2 dez. 2016.

INHOTIM. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br>>. Acesso em: 5 nov. 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Guia dos museus brasileiros**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb_extintos.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2016.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS BRASIL - ICOM. Disponível em: <<http://icom.org.br/>>. Acesso em: 2 nov. 2016.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS BRASIL - ICOM. Código de ética para museus. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2016.

- _____. Código de ética para museus. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2016.
- KALIARDOS, Katharina Pilaski. **The Munich Kunstammer**: art, nature and the representation of knowledge in courtly context. Tübingen: Mohr Siebeck, 2013. 212. p.
- MAROEVIC, Ivo. **Introduction to museology**: European approach. Munich: Verlag Dr.Christian Müller-Straten, 1998. 361. p.
- MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A cultura material no estudo de sociedades antigas. **Revista de História**, n. 115, 1983. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/viewFile/61796/64659>>. Acesso em: 19 nov. 2016.
- MOTTA, Denyse da. **Manual prático de procedimentos museológicos**. Sorocaba: Museu de Arte Contemporânea, 2015. 100 p.
- MUSEU DA IMIGRAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Reserva técnica**: um espaço de preservação de acervos. 2015. Disponível em: <<http://museudaimigracao.org.br/reservatecnica-um-espaco-de-preservacao-de-acervos>>. Acesso em: 8 dez. 2016.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP. Disponível em: <<http://www.masp.art.br>>. Acesso em: 21 nov. 2016.
- MUSEUMS, Libraries and Archives Council. **Conservação de coleções**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Vitae, 2005. Disponível em: <http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/download_arquivo/roteiro9.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2016.
- MUSEUS CASTRO MAYA. Disponível em: <<http://museuscstromaya.com.br>>. Acesso em: 21 nov. 2016.
- PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação museológica e gestão de acervo**. Florianópolis: FCC, 2014. (Coleção Estudos Museológicos, 2 v.). Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/arquivosSGC/DOWN_175328Documentacao_Museologica_Gestao_Acervo.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2016.
- QATAR IS BOOMING. **QMA inaugurates "pearls: jewels from the sea" exhibition in Japan**. Disponível em: <<http://www.qatarisbooming.com/article/qmainaugurates-%E2%80%9Cpearls-jewels-sea%E2%80%9D-exhibitionjapan#sthash.2pZFoK6y>>. Acesso em: 3 dez. 2016.
- SCHEINER, T. (Coord). Museologia e apresentação: original/real ou virtual? In: Encontro Anual do Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe – ICOFOM LAM. 11., Equador. **Anais...** Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda., 2003. 200 p. Disponível em: <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/lam_2002.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2016.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. A alegria dos amantes: Jean Baptiste Debret na coleção Castro Maya. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, maio 2006. Disponível em: <<http://www>>.

dezenoveinte.net/artistas/debret_01.htm>. Acesso em: 21 nov. 2016.

SISEMSP. **Transporte e manuseio de obras de arte**. Disponível em: <<http://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2012/09/Transporte-e-Manuseio-de-Obras-de-Arte.pdf>>. Acesso em: 3 dez. 2016.

SMITHSONIAN. **Time and navigation**: the untold story of getting from here to there. 2013. Disponível em: <<https://www.si.edu/Exhibitions/Details/Time-and-Navigation-The-Untold-Story-of-Getting-from-Here-to-There-4737>>. Acesso em: 21 dez. 2016.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

_____. **Pearls**: about the exhibition. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/exhibition-pearls/about-the-exhibition/>>. Acesso em: 3 dez. 2016.

_____. **You say you want a revolution?** Records and rebels 1966-1970: how have the finished and unfinished revolutions of the late 1960s changed the way we live today and think about the future? 2016. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/exhibitions/you-say-youwant-a-revolution-records-and-rebels-1966-70>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

Exposições e o museu

Convite ao estudo

Esta unidade trata especificamente de exposições em museus. Veremos, no decorrer deste texto, que uma série de variáveis influenciam no resultado final de cada exposição e em cada museu. Devemos sempre ter em conta que cada um deles tem um tipo de acervo e uma missão em salvaguardá-lo e disponibilizá-lo ao acesso acadêmico e público.

De acordo com o perfil de cada museu, teremos um tipo de acervo; de acordo com o acervo, teremos um tipo de exposição que, por sua vez, terá uma linguagem própria que sofrerá influências do espaço físico e arquitetônico e das normas de segurança vigentes em cada país. Veremos que as exposições podem ser permanentes, temporárias, itinerantes e/ou on-line e com uma infinidade de recortes curatoriais, podendo surgir novas propostas e possibilidades para a transmissão de conhecimento.

Quando visitamos uma exposição em um museu, o que esperamos encontrar? Responder essa pergunta pode dar início às reflexões sobre os conteúdos que iremos discorrer ao longo desta unidade. Queremos conhecer o acervo do museu; queremos ver os espaços arquitetônicos do museu e suas obras; queremos entrar em contato com sua coleção de raridades; queremos descobrir as novas aquisições; queremos proporcionar novas experiências aos nossos amigos e familiares; queremos nos aprofundar em algum assunto específico; ou, simplesmente, estamos passeando e queremos saber um pouco mais sobre a história de uma determinada localidade.

Visitar uma exposição pode ser um divisor de águas na vida de uma pessoa, já que pode trazer novas experiências ou novo olhar a assuntos diversos. Muitas escolas levam seus alunos a visitas a museus; vários pais levam seus

filhos a museus para desfrutar das atividades e ações complementares às exposições; grupos de turistas visitam exposições em museus para conhecer mais sobre o local visitado.

Esperamos, entre outras coisas, ter uma experiência de aprendizado prazerosa e divertida. Qual a responsabilidade da exposição para que esse momento de visita ao museu seja positivo? A partir de uma experiência positiva, a chance de criarmos um público frequentador de museus se torna mais provável e possível.

E para conseguir atrair a atenção do público, o espaço expositivo pode ser transformado de modo a chamar a atenção para os objetos expostos, criar outras atmosferas, transportar o espectador para outro tempo, outro universo, enriquecendo a experiência sensorial da exposição. A alteração dos espaços não se constitui em uma regra, é opcional, ela está de acordo com os objetivos do museu e com o entendimento do curador.

Portanto, esta unidade abordará sobre as exposições e o modo de organizá-las, visando atingir determinados objetivos informativos e públicos, tendo o próprio espaço expositivo como aliado na transmissão de cultura para um número crescente de espectadores.

Seção 2.1

Características das exposições

Diálogo aberto

Uma das propostas do Museu Casa de Portinari, em Brodósqui, se caracteriza pela simplicidade e conservação do clima de vida doméstica e familiar, tão importantes para que os visitantes consigam vivenciar um ambiente próximo ao que a casa tinha no tempo em que Portinari a frequentava, sem que seja necessária reprodução cenográfica de todos os ambientes.

É seu dever garantir integridade do imóvel, da coleção e também do público visitante. Para garantir a segurança, normalmente são necessárias providências (por exemplo: vigilantes, cancelas, grades, alarmes, extintores, vitrines, barreiras, controle de clima etc.) que interferem no ambiente, afastando a ideia de ambiente doméstico.

Outro problema está relacionado a como apresentar ao visitante “a casa no tempo de Portinari”, uma vez que a família do artista se mudou para lá por volta de 1916, enquanto ele voltou a frequentar a casa, regularmente, depois de adulto, até o final de sua vida. Quais são suas sugestões para que a equipe resolva com propriedade esses dois impasses?

Agora, imagine uma exposição virtual, no ambiente web, promovida por esse museu. Você consegue perceber quais são as possibilidades? Será que há outro tipo de exposição possível para ele?

Comumente, temos as exposições permanentes ou de longa duração, as temporárias, as itinerantes e as exposições ditas on-line ou, ainda, exposição virtual ou cyberexposição, onde podemos encontrar como galeria on-line.

Se o museu é um lugar comum ou um edifício onde objetos de interesse histórico, artístico ou científico são exibidos, qual é o lugar de uma exposição on-line? É no ciberespaço.

Você consegue imaginar por que essas exposições são criadas? Para quem? Constituem-se sempre em uma divulgação viralizada ou apenas um registro on-line?

Sabemos que há economia de custos de produção (seguro, transporte, instalação), bem como resolução de problemas de conservação/preservação e especialista/*courrier* (por exemplo: manipulação de objetos frágeis e/ou raros caros), mas será que esses são os objetivos principais de uma exposição nesse ambiente?

Quais são os objetivos da exposição que pretende montar para esse museu, afinal?

Lembre-se de que o acesso a tal tipo de exposição é para quem tem um computador com conexão razoável à internet. Portanto, é preciso definir também a quem se destina a exposição.

Você consegue planejar e organizar todas essas informações?

Não pode faltar

Cada museu tem um perfil e uma gama de funções sociais, culturais e educacionais. Entendemos, pela definição dada pelo ICOM (2007), que "museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite" (DESVAILLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64).

Oferecer acesso a esse patrimônio é uma das funções do museu, que pode ser realizada por meio de diferentes ações: promover exposições de seu acervo é uma delas. Um dos objetivos de promover uma exposição em um museu é tornar seu acervo disponível, acessível, visível, podendo ela ter caráter permanente ou temporário.

Os museus têm objetivos variados, que vão desde servir pesquisadores e especialistas até atender ao público em geral. Algumas das finalidades dos museus atuais são coletar, preservar, interpretar e exibir itens de significado artístico, cultural ou científico para a educação do público. Em 1829, James Smithson (químico e mineralogista inglês, doador e fundador do Smithsonian Institution, nos Estados Unidos, declarou que queria estabelecer uma instituição "para o aumento e difusão do conhecimento" (SMITHSONIAN, 2017, [s.p.]).

Assim, exposições são pensadas para difusão do conhecimento e visam: apresentar ao público partes do acervo de um museu; promover discussões acerca de descobertas; fomentar o conhecimento de assuntos específicos; apresentar ao público relíquias, raridades, curiosidades; demonstrar experimentos científicos; promover o pensamento e a reflexão acerca de um determinado assunto; transcender fronteiras culturais; gerar informação sobre temas diversos, entre outros. Se temos o aumento e a difusão do conhecimento como o objetivo geral de uma exposição, é interessante pensarmos sobre os objetivos e as características específicas das diferentes mostras de um museu.

Um museu, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, tem uma equipe de curadores que se dedica a estudar seu acervo e a propor exposições temáticas, seja por períodos da história da arte, por produção técnica de um determinado artista de seu acervo, por novas aquisições, por efemérides ou por aceitar ou recusar propostas que venham de outras instituições, nacionais ou estrangeiras.

A equipe ou o curador geralmente é encarregado de criar as exposições, convidar outros curadores, estabelecer parcerias, conversar com os artistas, ou com seus familiares, quando aqueles forem falecidos. Um museu pode então apresentar uma exposição da obra de um artista que tem em seu acervo e relacioná-la com obras de artistas que não fazem parte de seu acervo; ou convidar artistas de um outro país para integrar uma mostra, que relaciona peças específicas de seu acervo; ou, ainda, acolher uma exposição retrospectiva de um artista estrangeiro que tem financiamento e está em coerência com sua missão, tendo como contrapartida a inclusão de uma obra em seu acervo. As possibilidades e negociações são inúmeras e dependem dos acordos entre diretores, gestores e curadores e das possibilidades financeiras da instituição alinhadas sempre ao perfil e à missão do museu.

Montar uma exposição requer que as equipes do museu estejam integradas, que tenham profissionais competentes para a solução dos problemas, que não são poucos: desde a definição do tipo de exposição à escolha e manufatura do mobiliário adequado. Cada etapa de organização e, por consequência, da integração dos membros da equipe de trabalho, quando bem alinhados, garantirá a fluência da narrativa curatorial da exposição e, logo, a melhor comunicação com o público.

E as etapas podem ser alteradas, dependendo do tipo de exposição a ser realizada. Se a exposição for interna, com acervo próprio do museu, não será necessário colocar no cronograma o tempo que seria empregado no pedido de empréstimo a outros equipamentos culturais ou na tramitação das peças entre um lugar e outro. As exposições com peças emprestadas demandam tempo maior no planejamento e mobilização de pessoas, transporte, documentação e gastos financeiros.

Quando a exposição é permanente, a equipe do setor de educação tem maior familiaridade com o tema, já em uma exposição temporária, há a escolha de quais obras apresentar, de que forma, sob determinado tema, mudando o olhar e o modo de apresentar ao público, consequentemente, comprometendo o modo como os monitores apreenderão e transmitirão as informações para o público. Não haverá demanda para o setor educacional em uma exposição on-line, mas o curador precisará fazer textos curatoriais adaptados à linguagem web.

Para dimensionar quantas pessoas estão envolvidas na execução de uma exposição, vamos nomear agora as funções, desde o planejamento até a finalização, são estas: pesquisadores, artistas/proprietários das obras, curadores, gestores, setor educacional/equipes de monitoria, arquitetos, designers, encarregados pela logística, segurança e limpeza.

Todas essas pessoas e equipes são as responsáveis pela realização da exposição ou mostra. A obra do artista ou as escolhas curatoriais dão o tom da exposição, mas haverá sempre outros fatores que irão interferir ou contribuir para a leitura final desse evento cultural, passando pela arquitetura do local até a segurança do público.

Muitas vezes, a proposta expositiva inicial irá escolher um local dentro do edifício onde não será possível montar determinada obra, pois, por exemplo, a estrutura do piso é antiga e não aguentaria o peso de uma escultura de grande porte ou a porta ou a janela do museu não tem dimensão suficiente para que a obra seja acomodada ou, ainda, não há verba para remoção das obras. Os desafios são vários e precisam ser revistos no decorrer do planejamento do espaço expositivo.

Podemos então entender que os museus promovem vários tipos de exposições alinhadas ao seu perfil e que elas podem ser, além de longa ou curta duração e itinerantes, de artistas vivos, já falecidos, individuais, coletivas, de obras de seu acervo ou não. Dependendo da equipe curatorial e do perfil de cada museu, podemos encontrar vários cruzamentos e possibilidades, alterando as diretrizes do planejamento.

Se, por exemplo, um museu tem um acervo de máquinas de manufatura de sapatos do século 19, pode tanto apresentar ao público esse material como sendo parte de seu acervo histórico e tê-lo em exposição permanente, como pode, também, em outro momento ou em outra exposição, aproveitá-lo e estabelecer outras relações. Buscar parcerias com fabricantes que tenham maquinário e tecnologia atuais, a fim de mostrar o “design” de ontem e de hoje por meio de uma linha do tempo de grandes desenhistas de calçados, por exemplo, de Minas Gerais no século 20, criando um contraponto entre passado e futuro.

O que é importante ter em mente é que essas escolhas e recortes não são meros acasos ou consequência de gosto pessoal da equipe curatorial ou do curador, mas são linhas que refletem tipos diversificados de exposições com objetivos diversos. Quando o público entra em contato com um dado conhecimento apresentado em forma de exposição, poderá ver, circundar, interagir, perceber, sentir, experimentar a obra ou a situação proposta, como também compreender a narrativa geral daquela mostra como um todo. Uma exposição é pensada, tem um trajeto, tem um porquê de tudo estar da forma como se apresenta. Tem um começo, um meio, um fim. E, se por acaso não tiver, deve deixar claro aos seus visitantes o porquê da eleição de uma proposta de percurso não linear.



Em seu trabalho, Dean define dois grandes tipos de exposições: as exposições educativas e as exposições temáticas. Para

estabelecer tal classificação, o autor indica que uma exposição se baseia em dois elementos: o objeto e o conceito (...).

Quando o eixo central é o objeto, estão as exposições temáticas onde as informações complementares que podem ser encontradas limitam-se ao básico, como nome do objeto e sua datação, por exemplo. As coleções são selecionadas e expostas por temas e sua apresentação é orientada diretamente por valores estéticos ou abordagens classificatórias (...).

No outro extremo, o conceito é que está em foco e o importante é a mensagem/informação. O objetivo é proporcionar a apreensão do conceito, e o fato de existir, ou não, uma coleção que auxilie na sua compreensão, ou o ilustre, é secundário. Nas exposições educativas, embora o objeto esteja presente (são compostas por objetos em cerca de 40% e por informação, 60%), os textos são essenciais para a compreensão da proposta da exposição. (DEAN, David apud CHELINI; LOPES, 2017, [s.p.]

As exposições têm características diferentes. Como já vimos, alguns fatores vão influenciar mais ou menos em seu resultado: o alinhamento com a missão da instituição, o setor financeiro e sua disponibilidade de investimento e a constituição de suas equipes de trabalho. Lembrando que o caráter do acervo também determina o tipo de necessidade, tanto para sua manutenção como de seus espaços, de suas exposições e do perfil de público que terá como visitante.

Podemos encontrar uma gama de museus e exposições de diferentes formatos e conteúdos. Pinturas, esculturas, gravuras, instalações, videoarte, mas também tecnológicas, históricas, de ciências, de biologia, de geografia, enfim, museus de antropologia, de aeronáutica, numismática, entomologia etc.

O Museu do Amanhã é um exemplo de museu atípico do ponto de vista de seu acervo, mas bastante contemporâneo na forma de exibir seu conteúdo. Peças e instalações multimídia, animações em 3D, filmes randômicos, diversos monitores em looping conectados ao mesmo tempo etc. (MUSEU DO AMANHÃ, 2017).

Esse museu foi construído por ocasião do projeto de revitalização do porto da cidade do Rio de Janeiro – Porto Maravilha. O projeto arquitetônico é assinado pelo arquiteto espanhol Santiago Calatrava, que planejou seus espaços expositivos para receber obras multimídia. O museu se apresenta como “museu de ciências diferente” e oferece “um ambiente de ideias, explorações e perguntas sobre a época de grandes mudanças em que vivemos e os diferentes caminhos que se abrem para o futuro” (MUSEU DO AMANHÃ, 2017, [s.p.]).

Nem sempre os espaços museológicos são construídos especificamente para o fim expositivo. Há casas antigas e edifícios históricos e, dependendo do tipo de

acervo, adequações são fundamentais, tanto para conservar as obras e objetos como para expô-las. Os espaços influenciam diretamente no projeto expográfico e podem influenciar na percepção do público visitante.

O importante é tornar o que está sendo exposto em algo interessante para o público, e quanto mais pessoas forem alcançadas, maiores as chances de conseguir financiamento e, assim, de montar exposições mais interativas e atraentes ao público. Dessa forma, a questão da formação do público e do próprio público frequentador de instituições culturais é um fenômeno relativamente recente e está atrelado à lógica do crescimento da indústria cultural, termo utilizado pelos filósofos alemães Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, por volta de 1947, na Escola de Frankfurt, ilustrando a transformação que a concepção de arte estava passando naquele momento, sendo transformada em mercadoria.

As mudanças nas artes foram estabelecidas e ainda hoje considera-se que “As artes foram submetidas a uma nova servidão; as regras do mercado capitalista e a ideologia da Indústria Cultural, baseada na ideia e na prática do consumo de ‘produtos culturais’ fabricados em série” (CHAUI, 1995, p. 329).

Com exposições e museus não foi diferente. Apenas vemos filas nas portas dos museus quando estes apresentam o que chamamos de exposições *blockbusters*. Vemos aí o fenômeno de espetacularização da arte e das exposições na lógica da indústria cultural onde há o “público consumidor”.

Essa discussão também permeia o campo da montagem de exposições, pois trouxe à tona a espetacularização da arte. Quanto mais espetacular a exposição, maior o investimento e, conseqüentemente, maior o público atingido. Daí a necessidade de tornar a linguagem das exposições cada vez mais atrativa ao grande público.

Podemos considerar que a linguagem proposta pelo curador, quando organiza uma exposição ou, até mesmo, como característica de um museu, dá as diretrizes sobre a exposição, podendo alterar a percepção sobre os objetos expostos, já que ela pode ser: histórica, biográfica, jornalística, acadêmica ou infantilizada. Textos menos extensos, linguagem menos rebuscada, são pressupostos para exposições voltadas ao grande público. Já a linguagem mais técnica pode atrair um público mais seletivo, voltado para determinada área.



A linguagem expositiva deve ser cuidadosamente estruturada para que o visitante atue basicamente de três formas:
Cognitivamente - o visitante poderá ler e compreender conhecimentos expostos por diversas mídias, ou seja, o conhecimento deverá ser exposto de maneira inteligível e respeitando os códigos culturais do público.

Afetivamente - o visitante se sentirá parte da problemática exposta e agente do processo, seja interagindo de modo físico ou mental, e a partir do envolvimento emocional alcançará a razão.

Criativamente - o visitante poderá atuar como agente de sua própria mudança atitudinal necessária mediante a problemática apresentada na exposição." (CURSO..., 2015, [s.p.]

Não só a forma como o texto é apresentado, mas onde ele é colocado, pode mudar a percepção do público em relação à linguagem da exposição. Um texto apresentado na parede, a 1,50 m de altura, não terá o mesmo estímulo ao público infantil e jovem do que o mesmo texto colocado em uma tela de computador ou tablet.

Portanto a linguagem textual é tão importante quanto o meio em que se apresenta, assim como os objetos expostos formarão a linguagem visual. Todos os elementos que compõem a exposição, textos, formatação geral, percurso, objetos expostos, mobiliário, presença ou não de cenografia, iluminação, arquitetura, formarão a linguagem expositiva, de acordo com a linguagem museológica previamente proposta.

A linguagem expositiva pode atrair o público e estimular o consumo de produtos secundários, como agendas, bonés, camisetas temáticas, dvds, pôsteres etc., objetos comumente vendidos dentro dos museus e que demonstram o interesse maior do público para tal aparelho cultural.

Com as exposições, temos a oportunidade de explorar novas alternativas de comunicação por meio da percepção, incluindo a estimulação de diferentes sentidos; desta maneira o visitante vai se envolver na temática da exposição. Entretanto, esta proposta deve ser controlada: o excesso de objetos pode confundir o público, fazendo da exposição uma ferramenta do espetáculo, mas não da aprendizagem. (SUESCUN; SCHEINER, 2017, p.128-129)

O interesse das instituições em angariar público também pode ser visto como algo positivo, sobretudo quando se trata do panorama cultural brasileiro, que é tão carente de iniciativas e incentivos. A formação de público se tornou objeto de estudo, foco de pesquisa e área de investimento. Há empresas especializadas em fornecer relatórios e gráficos específicos para instituições culturais que, muitas vezes e cada vez mais, contam com a parceria de grandes estabelecimentos financeiros como patrocinadores.

Esse aporte financeiro significa também uma preocupação com a profissionalização da equipe do setor educativo e de mediação, que são os responsáveis por pensar e implementar as ações que irão fazer a interface com o público, tornando a experiência “visita ao museu” mais ou menos bem-sucedida, sobretudo com as escolas. Desde os anos 1990, vemos a implementação de setores e equipes especializadas em atendimento ao público. O assunto ainda é bastante controverso: o público carece ou não de um “intermediário” entre ele e a arte? Veremos mais adiante os conceitos de mediação e curadoria educativa, que exemplificam bem como as instituições pensam na recepção de seus visitantes. O que podemos observar é que existe uma gama de designações semânticas para essa função em instituições culturais, sendo que algumas optam pelo pelos termos de acolhimento, departamento de visitas, sala de monitoria ou setor educativo.

Recentemente, o Sesc-SP (2017) publicou a pesquisa Públicos de cultura, que teve como propósito produzir uma ampla investigação sobre os hábitos e as práticas culturais do público paulistano. Vale a pena conferir! (Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura>>. Acesso em: 8 fev. 2017.).

Mas há aspectos que não devem ser ignorados nem esquecidos, seja a respeito de pequenas, médias ou grandes exposições, seja em espaço aberto ou fechado. A segurança do público sempre deve vir em primeiro lugar, e isso acaba por se rebater na segurança do acervo também.

Segundo Evanise Pascoa Costa (2006), de maneira geral, a palavra “segurança” quando relacionada aos museus implica em:

- Proteção contra incêndio.
- Proteção contra roubos e depredações.
- Proteção contra danos causados por condições de guarda e exposição inadequadas.
- Proteção relativa a incidências climáticas: inundações, ventos fortes, raios, desmoronamentos.

Para garantir a segurança efetiva nos museus, é necessário observar:

- Nível do prédio: aplicação das normas de segurança na constituição do edifício.
- Nível das instalações: pela colocação de proteções adequadas contra incêndios e roubos.
- Nível do público e dos funcionários: pela observação dos regulamentos em relação às instalações e das recomendações de segurança.

A segurança dos objetos de arte também é bastante importante, tanto para que eles não sofram danos como para que não machuquem ninguém. Obras de arte raras, caras ou pertencentes a coleções, somente transitam com seguro; os equipamentos culturais contratam companhias profissionais para manuseio e montagem de obras e, muitas vezes, museus e galerias são obrigados a manter seu *facility report* atualizado semestralmente.

Portanto, assegurar público e obra são fundamentais, da mesma forma que garantir a transmissão de conhecimento e experiências interessantes a um número de pessoas se tornaram as grandes metas dos museus que preparam suas exposições, tendo em vista tais objetivos.



Assimile

No mundo contemporâneo, cada vez mais o uso da internet se faz presente. Compras, serviços bancários, pesquisa e educação, a tendência é que haja uma migração cada vez maior para o espaço virtual. Claro que a sinestesia da experiência física não pode ser comparada à experiência virtual, mas devemos ter em mente que, no caso de acervos e difusão de conhecimento, o acesso é o aspecto mais importante.

Agora você já sabe por onde começar: escolha um museu virtual para visitar, leia a missão e os valores desse museu, explore seu acervo, conheça sua coleção, veja, navegue e pesquise os registros imagéticos das exposições que já aconteceram, compartilhe com um amigo imagens desse acervo, dando os devidos créditos.

A seguir, você encontra algumas sugestões de websites de museus famosos do Brasil e do mundo:

Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

Museu Nacional de Belas Artes RJ. Disponível em: <<http://www.museunacional.ufrj.br/>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

MAM SP. Disponível em: <<http://mam.org.br/>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

MASP. Disponível em: <<http://masp.art.br>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

MET. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

MoMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

Musée du Louvre. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/en>>. Acesso em: 22 dez. 2016.



Refleta

Em geral, os gestores dos espaços expositivos buscam destinar uma receita para implementar e manter as características ideais desses espaços, de acordo com o perfil do estabelecimento que estão à frente, mas, na maioria das vezes, o que encontram são desafios.

Esses desafios vão desde condições arquitetônicas inadequadas, como problemas elétricos, goteiras, desgaste pelo tempo, que, somados a dificuldades financeiras, fazem com que haja a busca de soluções criativas e viáveis como o melhor caminho para driblar esses aspectos. Isso, sem mencionar toda a normativa de acessibilidade para inclusão de piso tátil, elevadores e rampas de acesso.

Falemos um pouco sobre o ideal: pé direito de, no mínimo, 3 metros; salas amplas, painéis modulares e com rodas embutidas, variedade de lâmpadas e holofotes, climatização; elevador, rampa de acesso, piso tátil.

Porém, o que encontramos, geralmente, são salas e espaços com pé direito baixo e irregular, com variadas portas e janelas, ambientes com passagem e corredores, iluminação precária ou deficiente, sem ventilação. Quando há painéis, já estão velhos e antiquados, pois requerem manutenção e atualização constantes. Tudo isso transparece um ar escolar ou amador e interfere na linguagem da exposição.

Os artistas contemporâneos buscam um espaço tipo “cubo branco”, idealizado, que se constitui em um espaço expositivo com pé direito alto, paredes claras ou brancas, luz artificial, de preferência dicróica e/ou de última geração, para que não projete muita sombra e não interfira na obra criando “reflexos”; salas com acústica controlada, para não interferir em obras e instalações sonoras; enfim, um lugar totalmente neutro, onde a obra de arte seja a “estrela” do espaço e onde o artista possa “instalar” sua obra. A intenção é poder estabelecer uma relação entre a obra e o espectador, sem interferências.

Podemos encontrar espaços assim em alguns museus contemporâneos, o que permite que a equipe de “expografia” tenha mais liberdade na criação do leiaute de cada mostra, pois pode pintar as paredes, mover painéis, criar percursos da maneira que estiver mais alinhada com o conceito da exposição. Porém nem todo espaço expositivo (museológico ou não) é constituído desse modo.

Esse tipo de espaço, “cubo branco”, já sofreu e sofre críticas, mas, em geral, as galerias de arte contemporânea tendem a utilizar essa fórmula arquitetônica em seus espaços expositivos. Quando há demanda para a

construção de um novo museu, a tendência é contratar um arquiteto, e o espaço expositivo terá então tanto as características ditas “ideais” quanto a interferência do desenho do arquiteto.

Frank Gerry, arquiteto americano, concebeu os museus da Fundação Solomon Guggenheim, em Veneza e em Bilbao, na Espanha (Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/foundation>>. Acesso em: 22 dez. 2016). Já no Rio de Janeiro, há o MAC, de Niterói, projetado por Oscar Niemeyer, uma obra arquitetônica esteticamente interessante, mas que não contempla as necessidades de um museu, pois não tem espaço para armazenar acervo e suas paredes são circulares, dificultando ou impedindo a exposição de determinados objetos.

Podemos encontrar outros e variados tipos de espaços expositivos. Espaços que integram a construção e a história do edifício e permitem uma integração entre a exposição e o local; espaços neutros, como galpões de fábricas e/ou armazéns; parques e jardins; ruas e viadutos ao ar livre; espaço urbano etc.

Cada lugar e suas características irá influenciar na linguagem da exposição, pois são interferências que estarão em contato direto com a obra, fazendo parte do percurso proposto pela curadoria.

Assim, vamos entendendo que cada exposição tem uma linguagem que vai depender de vários fatores, além dos aspectos formais, conceituais, arquitetônicos, artísticos e, sobretudo, financeiros.

Quanto maior a exposição, maior o número de pessoas envolvidas na equipe de trabalho. Mas há algumas tarefas que sempre estão presentes e sempre devem ser contempladas, seja a exposição pequena, média ou grande, num museu, numa galeria, em um centro cultural.



Exemplificando

Lina Bo Bardi foi a arquiteta que criou os famosos e controversos cavaletes de vidro e cimento, para expor as obras da coleção do MASP, situado no coração da avenida Paulista em São Paulo. A atual montagem expográfica das obras de seu acervo retoma o desenho original da arquiteta, que questiona o tradicional modelo de museu europeu ao não utilizar as paredes como suporte, e sim sua amplitude espacial. A expografia “suspensa” oferece uma proximidade com as obras do acervo e os visitantes criam percursos próprios. Veja e explore o site do museu (Disponível em: <<http://masp.art.br/masp2010/index.php>>. Acesso em: 22 dez. 2016).

Quantas pessoas e equipes você supõe que estejam envolvidas para manter esse acervo funcionando e receber, ao longo do ano de 2015, 314.859 visitantes?

Vale a pena ler este documento e entender como o museu faz o monitoramento e a avaliação de seus programas e projetos:

Relatório anual de atividades MASP 2015. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/pdf/atividades_2015.pdf>. Acesso em 22 dez. 2016.

Por meio desse documento, você poderá ter uma visão mais ampla sobre as possibilidades expositivas em um único equipamento cultural (o Masp): alteração do espaço expositivo, possibilidades comunicacionais, pesquisa de público, além de informações que orientam o processo de exposição e demonstram a participação/circulação do visitante.



Pesquise mais

Neste livro de Brian O' Doherty, publicado em 2002, o autor irá transcorrer pelas relações entre mercado, galerias, curadores e a sacralização do espaço expositivo. Vale a leitura, sobretudo para entender as complexas relações que foram emergindo desde os anos 1990 na construção da indústria cultural e do mercado de arte:

O' DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

Sem medo de errar

Uma exposição sempre é baseada na escolha de quem a produz. Pesquisar mobiliário, iluminação, deslocamento pelos espaços, para reproduzir a casa original de Portinari ou trazer elementos mais atuais, como tablets e imagens 3D dentro da própria casa, são possíveis escolhas de apresentação ao grande público. Pense em formas de resolver como apresentar a casa de Portinari, tendo em vista a melhoria da visita dos possíveis públicos.

Os museus na contemporaneidade, geralmente, têm sites na internet e ali disponibilizam sua história, missão, registro de exposições, assim como seu acervo, abrindo inúmeras possibilidades de navegação, acesso, aprendizado e difusão de conhecimento.

Observe que, ao contrário das exposições físicas, as exposições on-line não têm limite de tempo; não precisam abrir e fechar; não implicam em contratações e demissões de muitos funcionários, como porteiros, vigias, monitores etc., e estão "no ar" 7 dias por semana, 24 horas por dia.

Um outro aspecto bastante interessante quando comparamos uma exposição em espaço físico a outra, em espaço virtual, é referente ao tamanho da mostra e suas implicações de montagem.

Além disso, a combinação das ferramentas computador + internet + multimídia + equipes, para um museu, são simplesmente sensacionais. É claro que nada substitui uma visita pessoalmente, mas a quantidade de recursos que encontramos nas plataformas on-line é realmente incrível e fonte bastante inspiradora para o aprendizado, ampliação de conhecimento de acervos de arte de diferentes culturas.

Avançando na prática

Descrição da situação-problema

Vamos agora fazer mais um exercício: escolha um artista de sua preferência. Para que sua pesquisa fique bem completa, escolha um artista que já tenha uma trajetória, um website ou catálogos e livros publicados. Escolha também um local onde você pensa que essa exposição poderia acontecer e tente responder essas perguntas: Por que esse artista? Por que essa exposição? Para quem se destinaria? Qual seria o espaço ideal? Como seria o espaço expositivo?

Comece fazendo um levantamento de suas obras. Vamos considerar 20 obras, no máximo. Se forem pinturas de pequena dimensão, a montagem será relativamente simples. Mas se forem esculturas ou instalações de grande porte, o grau de complexidade vai se complicando.

Resolução da situação-problema

Considere uma exposição de um pintor que produz telas de pequena dimensão – por exemplo, de tamanho entre 30 x 40 cm e 50 x 60 cm. Para dispô-las na parede, precisaríamos de diversas ferramentas, tais como: metro, trenas, pregos, parafusos e buchas, escada, barbante, lápis. Pelo tamanho e quantidade das obras, possivelmente uma pessoa conseguiria realizar essa montagem em um dia (8 horas). Depois teríamos que direcionar a luz para as obras, observando sua distribuição para que não causem sombra ou muita interferência nas pinturas, e receberíamos os textos curatoriais e legendas, que geralmente são produzidos e instalados por empresas especializadas.

É importante ter a orientação do curador para saber qual é a ordem de colocação das obras, a distância entre elas, a sequência e a altura. Isso tudo irá influenciar na linguagem final da mostra e, conseqüentemente, na percepção do público.

Faça valer a pena

1. “Um espaço amplo abrigado em uma construção antiga ou mesmo bem moderna. No interior há muitos objetos, podem ser telas de pinturas, objetos antigos ou, ainda, plantas e animais empalhados. As pessoas passam poucas horas nesses locais, observando objetos ou realizando atividades.”

(QUE PÚBLICO..., 2017, [s.p.]).

Quando pensamos em museus e centros culturais, vemos que todos esses elementos — espaço, tempo e objetos — se traduzem em características específicas desses locais. Outro aspecto próprio dos museus e centros culturais é sua forma de comunicação com o público, o que ocorre por meio das exposições. Portanto, podemos afirmar que:

I. Exposições são montadas em museus para apresentar ao público, de forma didática, atraente e interessante, seu acervo. As exposições podem ter caráter permanente ou temporário e ainda podem figurar on-line, se a instituição tiver um site na www.

II. Exposições podem ter diferentes naturezas — histórica, artística, científica e antropológica - e compor um discurso ou narrativa que geralmente visa comunicar e promover aprendizado, cultura e lazer ao público visitante e/ou especialista.

III. A equipe de montagem de uma exposição pode contar com recursos de linguagens de apoio, como legendas, textos, imagens, vídeos, músicas, cenários, ambientes, criando um ambiente tridimensional único e instigante, sempre alinhando às propostas expositivas com a equipe curatorial.

É correto o que se afirma em:

- a) I, apenas.
- b) III, apenas.
- c) I e II, apenas.
- d) II e III, apenas.
- e) I, II e III.

2. “Museus e galerias construídos a partir do início de século XX passaram a adotar os princípios ditados por esse novo espírito organizador do espaço artístico, o que colocou o cubo branco no posto de lugar ideal para a prática de exposições”. (ALVES, 2017, [s.p.]).

O que se nota de mais relevante nessa nova configuração espacial é a forma como a obra começou a ampliar-se em direção ao espectador. Esse é o ponto crucial da arte contemporânea, que envolve tanto o espectador como todo o seu entorno, porque (assinale a alternativa correta):

a) O cubo branco, apesar de ser um templo da arte que isolava completamente o mundo e negava a existência do tempo, foi um marco do momento em que a obra deixou de ser um parêntese e um universo à parte, para começar a estabelecer algum diálogo com o espaço.

b) O cubo branco era como um templo para a arte, pois agrega o mundo e afirma a existência do tempo, foi um marco do momento em que a obra deixou de ser um parêntese e um universo à parte, para começar a estabelecer algum diálogo com o público.

c) O cubo branco pode ser visto como templo da arte contemporânea, pois foi um marco histórico nas igrejas e museus dos séculos 18 e 19, e a obra de arte passou a ser um parêntese e um universo à parte e deixou de estabelecer algum diálogo mais profundo com o espaço, que isolava completamente o mundo e negava a existência do tempo.

d) Um marco na história da arte foi a invenção do cubo branco, que priorizou a arte contemporânea, negando e isolando completamente o mundo e a existência do tempo cronológico para estabelecer algum diálogo com o espaço e com o público.

e) Um marco na história da arte foi a reutilização do cubo branco, que priorizou a arte medieval, negando e isolando completamente o mundo e a existência do tempo linear, para estabelecer algum diálogo com o edifício e com o mercado.

3. “[...] a expografia possui duas teses opostas relacionadas à concepção espacial, sobretudo em função daquilo a que a mesma se propõe: a que tende a concentrar a atenção do espectador sobre os objetos expostos, eliminando todas as interferências espaciais possíveis; e a que, antagonicamente, propõe-se a acrescentar elementos informativos, em especial os decorativos e os documentais, conforme as características dos elementos expostos. [...] convivem duas atitudes opostas, expressando a resposta do espectador a esse espaço: a contemplação e a distração”. (CASTILLO, 2008, p. 271).

Poderíamos entender que a contemplação de uma obra faz parte do cenário cultural moderno, já a “distração” numa exposição, com demasiadas informações, faz parte do cenário contemporâneo, porque:

I. A cultura no século 21 é entendida como entretenimento e passa

tempo, de acordo com Theodor Adorno, quando postula sobre a indústria cultural.

II. A arte faz parte da indústria cultural contemporânea e quanto mais atrativos oferecer, maior público poderá conquistar como "consumidores de cultura".

III. Segundo O' Doherty, em seu livro *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte* (2002), o público é "distraindo" - portanto não tem condições de entender exposições de arte conceitual.

É correto o que se afirma em:

- a) I, apenas.
- b) III, apenas.
- c) I e II, apenas.
- d) II e III, apenas.
- e) I, II e III.

Seção 2.2

Visitação

Diálogo aberto

Após pensar em possíveis exposições reais e virtuais para o Museu Casa de Portinari, na seção anterior, cabe aqui pontuar sua localização e a participação de sua cidade, pois tais informações podem ser úteis como fonte de pesquisa para estimular sua visitação.

A cidade de Brodósqui, no interior de São Paulo, tem aproximadamente 20.100 habitantes. Seu ilustre morador foi o artista Cândido Portinari (1903–1962), vivendo l  até se mudar para o Rio de Janeiro, aos 15 anos de idade, porém ainda mantendo um ateliê, para onde retornava com frequência e recebia seus amigos.

Em 2014, a casa onde o artista morou e que funciona como museu passou por uma grande reforma que, além da manuten o necessária, atualizou seus dispositivos de segurança, ampliou as condi es de acessibilidade e propôs nova exposi o e museografia. Seu acervo reúne objetos relacionados à família, ao artista e obras de arte, com destaque às pinturas murais. Composto pela casa, os anexos (onde está a capela da Nonna), o jardim e, em frente, a praça com a capela de Santo Ant nio; o conjunto é de grande simplicidade, importante para conhecer o contexto social de Portinari e as referências culturais da sua infância.

Importante ressaltar que o museu é um polo cultural ativo em sua região, pois isso pode dar algumas diretrizes para estimular ainda mais sua visita o. Desde sua cria o, organiza programas de integra o com escolas, divulga a arte brasileira, desenvolve atividades relacionadas a Portinari e aos temas de suas pinturas. Os habitantes da cidade têm grande envolvimento com o museu e participam de suas propostas.

A importância de Portinari para a arte brasileira   grande e em muitas de suas obras há referências ao contexto cultural e social que vivenciou em Brodósqui em sua infância. O Museu Casa de Portinari é muito ativo e tem grande alcance junto ao público de sua região; em outros locais do Brasil, a atua o desse museu não   tão conhecida. A equipe da institui o deseja ampliar sua visita o com público vindo de outras cidades brasileiras. Um dos meios para isso foi a organiza o da exposi o virtual feita por você, aluno, na se o anterior.

Pelo fato de Brodósqui estar fora de um circuito turístico, deve-se buscar pessoas com interesse em artes, em temas abordados por Portinari, na cultura, na gastronomia, na produção e nas tradições locais. Sua estratégia é mapear interesses, localizar na região atividades que despertem a atenção e organizar programações que motivem as pessoas a passarem um final de semana ou feriado na região. De que forma a realização de uma pesquisa de público para entender melhor a demanda do museu, bem como o possível público frequentador, é bastante significativa para entender seus potenciais? Qual é a estratégia que você apresentaria a eles para divulgação de seu trabalho e ampliação do público? Que sugestões você daria de público-alvo ao ser procurado e quais atividades apresentaria como proposta para um final de semana, com uma parada em Brodósqui?

Pense nas estratégias e elabore seu plano.

Não pode faltar

Na atualidade, as exposições têm atraído, cada vez mais, públicos distintos. Muitos deles nunca tiveram contato com o ambiente museológico e acabam se dispondo a conhecer essas localidades devido ao interesse pelo tema ou, até mesmo, pelo trabalho de certo artista exposto. Assim, “para a maior parte das pessoas, as exposições são o museu” (PLANEJAMENTO..., 2017, p.11).

Algumas exposições têm como característica atrair novos públicos para dentro do museu, ampliando a possibilidade do número de frequentadores, difundindo, dessa forma, sua cultura a mais pessoas. De fato, com as profundas transformações pelas quais passaram os museus, hoje eles são qualificados como centros dinamizadores da cultura, da educação, do conhecimento sobre a ciência, a arte, a história, a cultura local, nas cidades da maioria dos países em todo o mundo. Essa dinamização chegou ligada aos fatos museológicos, mostras artísticas, científicas ou tecnológicas, por vezes, verdadeiros shows, com forte impacto de público e divulgação.

Ao dar visibilidade aos projetos expositivos, as equipes responsáveis dos museus têm como prioridade torná-los atraentes e capazes de proporcionar aos visitantes novas relações que acompanhem e atualizem as mais recentes reflexões nos mais variados campos de estudos. O visitante é, portanto, o foco das atenções das equipes. Conhecer esse público a quem se destina a grande parte dos esforços dos profissionais dos museus, vem a ser a prioridade das tomadas de decisão quando uma exposição é organizada.

Para conhecer uma audiência, é necessário entender as intenções e aspirações desses segmentos, assim como as necessidades culturais e de aprendizagem, bem

como de entretenimento. A organização de uma mostra artística ou científica está, a princípio, endereçada a um público amplo e indiscriminado. Porém, definir o público-alvo de um evento:

[...] ajudará a adaptar a exposição às necessidades, aos interesses e às preferências do visitante. Você terá que conhecer o perfil do seu visitante habitual, assim como a enorme variedade de visitantes em potencial. O público-alvo poderá incluir uma grande variedade de idades, aptidões e diferenças culturais. (PLANEJAMENTO..., 2017, p. 23).



Esse público a quem se destina previamente uma exposição não pode ser compreendido apenas como uma plateia passiva, nem como sujeitos vazios nos quais um novo conhecimento deve ser impresso. Conhecer esse público, suas necessidades e preferências, torna-se imperioso e é tão importante quanto conhecer o público que não frequenta museus, já que ele é um público em potencial e que poderá ser integrado à instituição. As atuais pesquisas sobre o perfil e comportamento de visitantes buscam verificar o fator motivador para que as pessoas visitem museus e o que fazem em seu interior.

De acordo com o artigo publicado por Eloísa Pérez Santos (professora titular de Evolução Psicológica da Universidad Complutense de Madrid), as pesquisas de público visitante de museus tiveram início nos Estados Unidos, no final da década de 1920, realizadas pela Associação Americana de Museus. Diversas contribuições teóricas e metodológicas foram sendo incorporadas ao sistematizar esses estudos, sendo que, na década de 1990, a mesma associação fez recomendações no sentido da ampliação do perfil educativo das instituições museais públicas americanas, com indicações baseadas nessas análises e com vistas a melhorar a experiência de recepção dos visitantes. Essas medidas tiveram como resultado a criação do Programa de Avaliação de Exposições e Museus, que envolveram a grande maioria de museus do referido país. (SANTOS, 2017, p. 21).

Seguindo esse exemplo, outros países passaram a incorporar a pesquisa de público como forma de orientação e entendimento de seus próprios frequentadores e de públicos em potencial, atraídos por exposições específicas. Veremos adiante exemplos e alguns resultados de pesquisas sobre público, mas podemos afirmar que esses levantamentos têm apontado para o uso do tempo livre dos cidadãos para atração e fidelização do público jovem, para o público de idosos, para atender às expectativas quanto a um lazer que oportunize aprendizagem, convivência e participação nos eventos culturais das cidades.

Cada público tem sua predileção por determinados temas ou modos de participar de uma exposição. De maneira geral, podemos citar alguns exemplos, de acordo com

a faixa etária: aprender algo novo e de preferência numa experiência multimídia é o atrativo para o público jovem, atento às novas tecnologias; poder acionar e tocar nos objetos é amplamente atrativo às crianças e adolescentes; obter informações oferecidas em folhetos ou por meio de textos plotados, nas paredes ou em divisórias do espaço expositivo, é importante para o público adulto e idoso. Considerar as informações prévias que o público traz para a visita e as conexões que fará durante seu desenvolvimento e/ou posteriormente, tudo isso tem feito parte de levantamentos realizados pelos museus.



As pesquisas de público, em sua vertente descritiva, permitem diferenciar os diferentes tipos de visitantes pelas suas características sociodemográficas e conhecer outros aspectos, como conhecimento prévio, expectativas, motivações, tempo e extensão da visita, valorização dos serviços utilizados etc. Em resumo, facilitam certo conhecimento das necessidades básicas e específicas dos diferentes tipos de visitantes, o que pode ser uma atividade educativa formal, informal ou não formal. Esses estudos ajudam a conceituar e projetar as exposições, as atividades e material de divulgação em função do público-alvo a que se destinam. (LOS ÁNGELES et al., 2017, p. 32).

Do ponto de vista metodológico, as pesquisas de público em museus têm obedecido ao levantamento de dados de tipo quantitativo, mesclado aos levantamentos qualitativos e de observação direta. Os levantamentos quantitativos podem detectar tendências, como a frequência, a forma de frequência, frequência, fidelidade, procura por gênero, por idade, interesses específicos, categorizações do contexto socioeconômico e turístico dos visitantes dos museus. Levantamentos qualitativos exploram o envolvimento com a temática das mostras, interesse ou não pelo aspecto de aprendizagem, níveis de interesse e de satisfação, percepção e estratégias utilizadas durante a visita. Os dois tipos de levantamentos podem utilizar questionários impressos respondidos individualmente ou conversas estabelecidas com um funcionário do museu. “Não se deve esquecer que a experiência museológica é global e que, portanto, o objetivo último da investigação de público nos museus são as variáveis da interação” (SANTOS, 2017, p. 56).

Como resultado de diversos levantamentos realizados, sabemos hoje que o fator que move o público até uma exposição não é o mesmo para todos os visitantes, sendo que para um tipo de público a experimentação direta e envolvimento físico com objetos, obras e dispositivos é maior que para outros. Alguns visitantes gostam de utilizar o serviço de audioguia, outros preferem uma visita guiada por um profissional ou educador do museu com quem possam conversar e tirar dúvidas, e outros gostam de estabelecer seu próprio percurso a sós, sendo que muitos visitantes preferem estar

sozinhos na visitação e outros só o fazem em grupos ou com a família, como uma atividade que ocupa seu tempo livre.

Sabemos que os visitantes elaboram o significado do que percebem da proposta do Museu em função de seus próprios hábitos interpretativos, suas pautas culturais, sua informação, sua educação, suas experiências de vida e muitas vezes, a partir da atualização de um conjunto de (pré) conceitos e estereótipos construídos social e historicamente. Isso implica que, podem aceitar ou recusar o significado de uma exposição, pois este não coincide com o sistema de atribuição de sentido do curador. (BIALOGORSKI; COUSILLAS, 2017, [s.p.]).

Esses levantamentos podem ter diferentes abrangências e características quantitativas que apoiem a construção de tendências gerais de público, combinadas com perfis qualitativos, estando ambos, pesquisadores e sujeitos pesquisados, envolvidos na construção de novos significados sobre o tema em questão.

Informação e comunicação

Os museus, suas dependências e seu entorno são entendidos como cenários para objetos e dispositivos que protagonizam uma relação de comunicação com o público frequentador. A concepção de comunicação, conforme Marília Xavier Cury (2017, p. 90), “é a comunicação de sentidos, dos sentidos patrimoniais com vistas à (re) significação”, na medida em que o museu propõe e gera uma “discussão pública sobre o sentido daquele objeto patrimonial musealizado”. As significações são tantas quantas forem as situações criadas para discussão dos objetos patrimoniais. “[...] comunicação museológica é troca, diálogo e negociação dos sentidos patrimoniais entre sujeitos”. São sujeitos o autor do objeto, aqueles que trabalham no museu, museólogos, conservadores, educadores e o público frequentador. Todos eles agregam significado ao objeto num processo dialógico.

Ainda conforme Cury, o museu cria a situação comunicacional “por meio, essencialmente, de exposições e da educação patrimonial” (CURY, 2017, p. 91). O museu organiza exposições e atividades culturais; o público frequentador participa desse diálogo elegendo aspectos que lhes são atrativos, construindo novos sentidos para seu cotidiano. A ênfase aqui está nas relações interpessoais, em como dialogam os profissionais dos museus e seu público frequentador, por meio das exposições, da ação educativa, das tecnologias e das necessárias sondagens, como já vimos, sobre o público visitante.

A montagem de uma exposição, seja artística ou de caráter científico, seja mono ou pluritemática, envolve informação nova, um contexto desconhecido para o visitante. Entre seus múltiplos objetivos, o museu busca proporcionar a imersão e a interatividade nesse novo contexto, utilizando-se de diversos níveis de comunicação e de informação que são instaurados, a saber:

- Comunicação informativa: informação explicativa sobre os temas e subtemas tratados na mostra, como informação conceitual, cronológica, espacial e outras, por meio de folhetos avulsos, identificadores de obras e dispositivos, textos nas paredes e divisórias, postos de consulta ou pessoas que guiam o público, sistema de audioguias e outros. Em algumas mostras de grande porte, como as Bienais Internacionais, são distribuídas pelos espaços pessoas que atuam como espécie de 'tira dúvidas'.
- Comunicação visual: se estende à informação espacial e de serviços do museu. Uso de materiais específicos, cores nas paredes, divisórias, suportes e displays; iluminação. Organização visual das peças gráficas e dos aspectos visuais da exposição em um nexu que oriente a leitura e recepção do visitante.
- Comunicação sonora: uso de sonorização, de música ambiente, de recursos sonoros que enriquecem a percepção da atmosfera expositiva. Fundamental em exposições cujo recurso é audiovisual.
- Comunicação espacial: vários recursos podem ser utilizados, como a criação de espacialidades peculiares, organização de pequenos nichos, quando se pretende promover intimidade do visitante com as obras, a distribuição espacial em corredores ou salas amplas, configurando o chamado desenho da exposição. Em mostras de novas tecnologias, pretende-se, por vezes, envolver o público numa experiência de forte impacto presencial, rebaixando ao máximo todas as possíveis intervenções. Nas instalações e *sites specific*, os artistas pensam especialmente na organização do espaço para suas apresentações.
- Comunicação educativa: organização de visitas mediadas, oferecidas ao público em geral, público escolar, a grupos etários ou de qualquer formação, a qualquer tempo ou preagendadas.

Todos esses níveis de comunicação são articulados e configuram o discurso informativo da exposição ou sua expografia.

Divulgação

A divulgação é significativa para a comunicação dos museus e é fonte inicial de difusão cultural, já que, a partir da propagação dos dados sobre as atividades museológicas, entre elas, das exposições vigentes, alguma informação é transmitida, mesmo que ainda em caráter superficial, podendo estimular a visita do público.

Entre as atividades dos museus, a divulgação ganha cada vez mais importância até mesmo dentro do Plano Museológico, já que essas instituições são pensadas como lugares de grande valia para a ampliação do repertório cultural, bem como de acesso à instituição (seja físico ou virtual). O Plano Museológico adotado pelo IPHAN tem diversas diretrizes, entre elas, a abordagem a respeito da importância da divulgação museológica: “programa de difusão e divulgação, aquele que trata da divulgação e popularização dos projetos e atividades da instituição, além da disseminação, difusão e consolidação da imagem institucional nos âmbitos local, regional, nacional e internacional” (COSTA, 2017, p.15).

Percebemos que a importância do papel da divulgação dos museus não fica apenas na informação de suas atividades e projetos, mas contribui também para difundir e consolidar sua imagem, seja no âmbito local ou nacional, “[...] reforçando a Marca do Museu, que pode ser uma fotografia do prédio, de obras do acervo ou outra imagem como sua logomarca” (COSTA, 2017, p. 70). É recomendável também a divulgação junto aos órgãos públicos, prefeituras locais, rede escolar, associações de bairro. A divulgação pode ser feita por meio de cartazes, folhetos, panfletos, que devem ser afixados e distribuídos nas imediações do museu, nos sistemas de transportes e nos locais de afluxo da população frequentadora do museu (COSTA, 2017). A manutenção e constante atualização da mala direta da instituição é uma forma viável para que o programa de divulgação tenha abrangência e seja bem-sucedido.

Conforme a pesquisa sobre Públicos de Cultura, “os principais meios pelos quais os entrevistados se informam sobre as atividades culturais a que costumam ir são as sugestões de amigos, parentes e colegas (41%), a divulgação na mídia (36%) e a internet (25%)” (SESC-SP, 2017, [s.p.]). Atualmente, a utilização de correio eletrônico e endereços eletrônicos têm promovido o contato com os novos projetos e atividades desses centros, além de facilitar informações para seu acesso, venda de ingressos e outras modalidades de aviso.

Formação de público

A preocupação dos museus em relação ao público frequentador de seus eventos e espaços é, ou deveria ser, a sua fidelização (de fidelidade, constância). Motivar grupos de pessoas a se interessar pelas iniciativas e projetos deve ser o compromisso de vocação dos museus, que é comunicativo e educativo em sua própria natureza.

De modo geral, o museu não é uma escola, mas uma instituição social responsável pela educação de seu público e, necessariamente, deve “usar abordagens educacionais e comunicacionais diferentes daquelas usadas pela escola” (STUDART; VALENTE, 2017, p. 107). Por isso, atualmente os setores educativos dos museus têm progressivamente participado das formulações dos projetos museais e expositivos, lado a lado com curadores internos ou convidados, com museólogos pesquisadores

e demais profissionais, envolvendo até mesmo profissionais das escolas. O professor não é a fonte única da informação a ser transmitida aos alunos. Ele atua, portanto, em parceria com outras agências sociais, sendo o museu um forte aliado para os recursos de contato direto com os objetos, dispositivos e situações, para novas vivências e enriquecimento na construção de conhecimentos.

No serviço de mediação por meio de visitas agendadas, dedicado às redes escolares dos níveis básico, médio e superior, está um dos aspectos de maior magnetismo dos museus na formação de novos públicos. A educação em museus tem sua especificidade, seu corpo de conhecimentos e conjunto de práticas de mediação já estabelecidos e eles estão em constante discussão e reelaboração.



[...] os museus têm uma missão cultural de ampliar a visão de mundo das pessoas, de estimular o multiculturalismo, o respeito entre diferentes culturas, divulgar conhecimentos novos e antigos, promover a inclusão cultural, entre outros aspectos. Mas a missão cultural está intimamente ligada à missão educacional. O museu deve estar inserido no sistema educacional e por isso é tão importante a sua relação com a escola e a pesquisa. (STUDART; VALENTE, 2017, p. 107)

Ao lado da fidelização, vem a preocupação com a formação do público. Essa preocupação pode ser uma constante em museus monotemáticos, como o Museu Lasar Segall ou o Museu Casa de Portinari, ambos no estado de São Paulo, e também nos museus dedicados à História, como o Paço Imperial, no Rio de Janeiro, e o Museu Paulista, em São Paulo, dado o caráter pouco mutável de seus temas expostos.

A pergunta fundamental em relação à formação de público é, sem dúvida: de que público? Hoje, em vários âmbitos, se trabalha com públicos segmentados e, por isso, a organização de um evento cultural, como uma exposição, por exemplo, pode pretender a formação de um público específico e não genérico. Refletindo como um gestor cultural refletiria, temos que utilizar as pesquisas existentes para nortear a escolha do público-alvo a quem se destina a formação.

Podemos ainda refletir sobre o tipo de visita que uma pessoa ou grupo intenciona fazer e se pretende utilizar os serviços de mediação e outros ligados ao evento, que são disponibilizados pela instituição. É por meio de sua experiência nos espaços expositivos, das observações, do desfrute da exposição, com base em seus aspectos comunicacionais, no acesso às informações que recebe e nas informações sobre os novos programas do museu, que o interesse do público em acompanhar a agenda anual de uma instituição se desenvolve e se forma. Portanto, entender o público a que se destina uma ação é de grande importância para o sucesso de um projeto expositivo.



Assimile

A formação de público pode ser pensada desde os aspectos educacionais, com ações específicas, até em seus aspectos embrionários, com uma divulgação dirigida, ou seja, para quem é conduzida, quais meios de comunicação serão utilizados, como serão e de que forma haverá a distribuição das peças gráficas, para que o público-alvo tome contato inicial com um evento e, conseqüentemente, com a instituição. Justamente a falta de divulgação é o fator que mais dificulta a visita às instituições, segundo pesquisas realizadas (STUDART; VALENTE, 2017, p. 24).

Ao ser estimulado a visitar um museu, seja qual for o motivo, o público deve ser incitado a retornar à instituição, visando ampliar seu repertório cultural e tornar suas visitas frequentes. Aqui a comunicação, tanto informacional quanto de ambientação, é a fonte principal na formação de um público fiel, que visa envolver o novo visitante, sendo o setor educacional um dos principais, nesse sentido.

As sondagens podem nos ajudar a refletir sobre a questão da formação de público e os fatores motivacionais para traçar ações específicas a determinados grupos. Entre os motivos declarados por visitantes de museus na pesquisa *Perfil Opinião* do Observatório de Museus e Centros Culturais, (universo pesquisado de 12 instituições entre museus e galerias de arte, em São Paulo, em 2006-2007), "mais da metade dos visitantes declara que a visita ao museu é principalmente motivada pelo interesse em conhecê-lo (65,1%), percentual próximo àquele dos visitantes que estão realizando uma primeira visita ao museu (63,9%)". A busca da novidade na origem da dinâmica de apropriação dos museus foi constatada em outras pesquisas, sugerindo a tendência à intensificação de práticas de visita de descoberta (OBSERVATÓRIO DE MUSEUS E CENTROS CULTURAIIS, 2017, p. 31).



Refleta

Outro importante aspecto da comunicação está compreendido nos sistemas estabelecidos entre os museus. A comunicação intermuseus tem sido dinamizada por seu funcionamento em redes que estreitam distâncias, atualizam dados, geram reflexões, comungam soluções, propõem temas para encontros dos profissionais, disponibilizam toda produção científica e histórica sobre eles, configurando uma sintonia de aspirações e convergências de propósitos. Porém não podemos negar que esse tipo de comunicação é apenas para o universo profissional museológico, não chegando ao público geral.

Outros modos de comunicação e, sobretudo, de divulgação são as redes sociais: a disponibilização de imagens e de pequenos textos informativos é uma fonte rica de comunicação.

Sobre as redes sociais, podemos entender que o público frequentador de um museu real é o mesmo que o frequentador virtual desse mesmo museu? O alcance que um museu pode ter divulgando imagens e exposições, quando ele é feito somente em língua portuguesa, é menor do que quando realizada também em língua inglesa. Será que há ampliação do público em se tratando de um museu do Brasil? As redes sociais se constituem em estímulos reais para a visita de uma exposição ou museu? E ainda, é possível utilizar as redes sociais para fazer pesquisas de público? Que tipo de pesquisa seria viável?

Já parou para pensar nas inúmeras possibilidades que o ambiente virtual, bem como as redes sociais podem dar ao curador de uma exposição? Na atualidade, não dá para negar seu fator comunicacional e como pode ser um recurso barato e, ao mesmo tempo, valioso, sabendo utilizar da melhor forma junto ao público.



Exemplificando

Dependendo do alcance do universo atingido, as pesquisas envolvem altos custos e em geral são organizadas por diferentes tipos de instituições estatais e privadas. No Brasil, a pesquisa de amplo alcance, Públicos de Cultura, sobre os hábitos culturais da população brasileira, endereçada, portanto, às instituições museais, entre outras, foi realizada pela Fundação Perseu Abramo e Serviço Social do Comércio-SESC. Realizada de agosto a setembro de 2003, atingiu 25 estados em um total de 2400 entrevistas domiciliares. Entre vários resultados, ficamos sabendo que: 51% da população não realiza nenhuma atividade cultural nos fins de semana; 71%, nunca foi a uma exposição de arte em museu, e 70%, nunca foi a uma exposição de fotografia; 26%, afirma não gostar de exposições de arte; 31% da população realiza algum trabalho remunerado nos fins de semana (SESC-SP, 2017).

Já uma pesquisa de médio alcance foi realizada por Adriana Mortara de Almeida, em 2003, levantando dados sobre diferenças de visita em museus de arte, museu de história e centro de ciência (Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Paulista e Museu de Zoologia de São Paulo). Nesse levantamento, foram formuladas questões fechadas (perfil sociodemográfico, hábitos culturais) e abertas (apreciação).

A visita a um museu com fins pedagógicos, na nossa pesquisa, é a resposta mais frequente para dois museus: aparece nos discursos de 61% dos visitantes que foram ao Museu de Zoologia (MZ) e em 48% dos que foram ao Museu Paulista (MP). No caso da Pinacoteca há uma pequena diferença entre os benefícios culturais (30%) e educacionais (29%). Ou seja, não é somente o museu de ciência que é visto principalmente como um espaço educacional, mas todos os tipos de museus. (ALMEIDA, 2017, p.273)

Ambas as pesquisas nos proporcionam parâmetros de como os museus e suas exposições são vistas pela população em geral, assim como dão indício de que as investigações devem ser orientadas de acordo com o que se pretende descobrir, sobre o visitante ou o público em potencial. Para isso, é fundamental fazer perguntas pertinentes ao objetivo da pesquisa.



Pesquise mais

Em abril de 2016, o Programa IBERMUSEUS (Programa dos Museus Ibero-americanos), por meio do Observatório Ibero-Americano de Museus, lançou o sistema de coleta de dados de público de museus, disponibilizando também um link com o questionário elaborado para sondar as características do público frequentador de museus e um sistema de registro e de análise dos dados coletados que facilita a obtenção de resultados automaticamente. Pesquise sobre o assunto em:

IBERMUSEUS. **Sistema de coleta de dados de públicos de museus**. 2015. Disponível em: http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2016/12/OIM_Sistema_de_Recoleccion-1.pdf. Acesso em: 1 fev. 2017.

Sem medo de errar

A cidade de Brodósqui, onde está localizado o Museu Casa de Portinari, não pode ser considerada uma grande cidade, já que tem apenas 20.100 habitantes e boa parte deles já está habituado a participar, ativamente, das atividades do museu. Mas será que toda a cidade realmente frequenta o museu? Será que o museu tem ações dirigidas a todas as faixas etárias e aos mais variados grupos de interesse? Os objetos expostos são frequentemente alterados ou todas as mostras são de caráter permanente? A

exposição permanente consegue estimular uma frequência constante em uma cidade tão pequena? Essas questões podem ser pensadas para ampliar a frequência local e também de pessoas vindas de outras localidades próximas.

Na exposição virtual proposta na seção anterior, o uso de vários recursos, como 3D e vídeos, com o objetivo de torná-los virais, são bons investimentos, mas é preciso calcular se elevaria demais os custos para o museu e se o retorno seria garantido. Cadastramento em sites de turismo não requer tanta verba, mas é preciso averiguar a estrutura turística da cidade e região para tal e se o anúncio é visível para um possível público do museu.

Tradicionalmente, a cidade não tem grandes eventos. Propor parcerias com a prefeitura, hotéis e comerciantes da região pode ser uma boa forma de criar eventos e de estimular a participação de toda a comunidade para atrair turistas e ampliar a captação de recursos para a cidade e o número de visitantes no principal ponto turístico, que é o museu. Eis uma possibilidade que demanda um projeto com muitas parcerias e ainda bastante dependente de divulgação, mas que pode dar muito certo. Porém sempre é preciso ter em mente que exposições temporárias devem ser realizadas para que o turista não veja sempre o mesmo dentro do museu, afinal, ele é estimulado a partir de novidades. Pense nisso!

Por fim, a necessidade de organizar exposições temporárias temáticas já foi enfatizada aqui. Elas podem trazer não só as obras de Portinari, mas todo o universo retratado pelo artista, por meio de vídeos, sonorização, alimentos que foram retratados, performances que lembram suas pinturas, enfim, o universo expositivo é bastante rico e pode estimular os visitantes.

Agora é só pensar de que forma começar a pesquisa, os públicos possíveis, bem como os modos de atrair o público pensado, como será realizada a divulgação e os recursos a serem utilizados. Assim, você conseguirá formatar a etapa inicial de um projeto expositivo de modo cada vez mais profissional.

Faça valer a pena

1. "O contexto social da visita pode ainda variar segundo a condição ocupacional do visitante e o fato de exercer atividade remunerada. Esse fator parece relacionar-se, por outro lado, com a faixa etária que corresponde a diferentes fases da vida social." (KÖPTCKE; CAZELLI; LIMA, 2009, p. 55).

Conhecer as diferentes expectativas e interações das faixas etárias pode conduzir o curador, bem como o setor educacional, a traçar ações ou até alterar o espaço expográfico para atrair determinados públicos.

Verifique as afirmativas, a seguir, que dizem respeito ao comportamento geral do público, de acordo com sua faixa etária:

I. Aprender algo novo e de preferência numa experiência multimídia é o atrativo para o público jovem atento às novas tecnologias.

II. Poder acionar e tocar nos objetos é amplamente atrativo ao público idoso.

III. Obter informações oferecidas em folhetos ou por meio de textos plotados, nas paredes ou em divisórias do espaço expositivo, é importante para o público adulto e idoso.

É correto o que afirma em:

- a) I e II, apenas.
- b) II e III, apenas.
- c) I e III, apenas.
- d) I, II e III.
- e) I, apenas.

2. "Em 1880, o Louvre (Paris) criou seu serviço educativo permanente. Entre 1914 e 1918, o Victoria & Albert Museum (Londres) organizou um programa de exercícios artesanais relacionados com as peças do seu acervo para estudantes. A partir de 1920, foram realizadas diversas experiências pedagógicas nos EUA que iriam firmar definitivamente a função educativa como fundamental para os museus." (ALMEIDA, 1997, p.50).

Por que podemos considerar que o serviço educacional, presente nos museus, é de grande importância na atualidade?

Assinale a alternativa correta:

- a) Porque traz entretenimento, que é o propósito dos museus desde sua criação, sobretudo com exposições pensadas, atualmente, sob a forma de shows.

- b) Porque é o setor responsável em conseguir fundos, por meio de patrocínios de grandes empresas.
- c) Porque ele está regulamentado pelas rígidas normas impostas pelo ICOM, pelo IPHAN e pela Lei de Museologia do Brasil.
- d) Porque é esse setor que produz o catálogo da exposição, voltado para os mais variados públicos, e que fornece informações que podem ser usadas como documentação museal, posteriormente.
- e) Porque ele é o responsável por pensar em ações que formem e fidelizem o visitante, tendo o público escolar como um de seus principais focos.

3. "As exposições são muito mais do que o simples processo de colocar objetos em vitrines ou quadros em paredes com um texto e legendas. Muitos fatores diferentes influem na comunicação da exposição com o visitante: cor, textura, som e iluminação; a maneira como objetos de diferentes períodos, culturas ou áreas de conhecimento são agrupados; a distribuição de espaço na apresentação; a adequação do texto ao público-alvo e a linguagem usada; a maneira como os objetos são apresentados (como testemunho, elementos cenográficos, elementos de comparação ou símbolos), e a seleção de material contextual (tais como os esboços iniciais para uma pintura, o testemunho do autor ou do usuário, fotos de um objeto durante a produção, em uso ou durante a conservação). Os mesmos objetos usados em diferentes montagens podem contar histórias diferentes e fornecer novas perspectivas ou visões." (PLANEJAMENTO..., 2001, p. 17-18).

Leia as seguintes afirmativas e relacione-as com o tipo de comunicação:

- I. _____: informação explicativa sobre os temas e subtemas tratados na mostra.
- II. _____: se estende à informação de serviços do museu, bem como a organização visual das peças gráficas e dos aspectos visuais da exposição em um nexos que oriente a leitura e recepção do visitante.
- III. _____: uso de sonorização, de música ambiente, de recursos sonoros.
- IV. _____: recursos utilizados para a criação de espacialidades peculiares, organização de espaços, a distribuição espacial, propriamente.
- V. _____: organização de visitas mediadas, oferecidas ao público em geral, ao público escolar, a grupos etários ou de qualquer formação, a qualquer tempo ou pré-agendadas.

1. Comunicação educativa.
2. Comunicação informativa.
3. Comunicação visual.
4. Comunicação espacial.
5. Comunicação sonora.

Assinale a alternativa correta, de acordo com a relação estabelecida entre as afirmativas e o tipo de comunicação:

- a) I-3; II-5; III-2; IV-4; V-1.
- b) I-1; II-4; III-5; IV-3; V-2.
- c) I-1; II-2; III-5; IV-4; V-3.
- d) I-2; II-3; III-5; IV-4; V-1.
- e) I-3; II-2; III-5; IV-1; V-4.

Seção 2.3

Espaço expositivo

Diálogo aberto

Como uma das propostas para a ampliação da visitação do Museu Casa de Portinari, foi selecionado um tema expositivo temporário, com enfoque em um público específico, o infantil, assim, o mês de férias deste ano foi escolhido como o período ideal para a mostra. Pensando no público e na trajetória do artista, a exposição será realizada a partir de pinturas com o tema da infância, já que é algo recorrente e importante na obra de Portinari e várias de suas pinturas abordam brincadeiras de crianças. Como parte inicial do projeto, foi determinado que na exposição seriam usadas apenas reproduções e, exclusivamente, uma peça original, aparecendo em todas elas crianças brincando. O objetivo, além de atrair um público em tenra idade, é de resgatar brincadeiras infantis de outros tempos.

Você será o responsável pela elaboração do projeto expositivo que irá enfatizar os objetivos apontados, entre eles, o de estimular as crianças visitantes a brincarem ao ar livre, pois esse era o modo como as crianças brincavam na época em que foram retratadas. Vale lembrar que, no próprio equipamento museal, é possível aproveitar o ambiente externo como parte da proposta expositiva. Quantas e quais obras você selecionaria? Existiria uma ordem de mostrar as obras ou mesmo de circulação do público? Como você imagina que o projeto poderia se desenvolver para ser um sucesso, sobretudo com as crianças? Quais espaços indicaria para serem utilizados? Como haverá uma obra original em meio às reproduções, como indicaria isso ao público? Haveria a necessidade de mobiliários específicos para a obra original ou, até mesmo, para as reproduções? Além das reproduções, que recursos imagina que possam ser usados e quais são suas ideias para que a exposição motive as crianças a se envolverem com a proposta, conhecerem mais a obra de Portinari e passem as férias com muitas brincadeiras? A exposição também teria recursos tecnológicos, já que o objetivo é um resgate histórico-cultural a respeito das brincadeiras?

Todas as questões devem ser colocadas dentro do projeto para serem apresentadas à direção geral do museu, tendo em mente que há um curto tempo para sua organização e divulgação. Portanto, é preciso começar o mais rápido possível, vamos lá?!

Não pode faltar

Tipos de espaços expositivos

Exposições ocupam espaços, reais ou virtuais, que são estruturados tendo em vista um efeito visual a ser proposto pelo curador, porém existem espaços expositivos que não permitem interferências visuais, já que eles próprios podem ser os objetos de interesse do público, fazendo com que o projeto expositivo seja pensado a partir deles. De qualquer maneira, os espaços delimitam tamanho, tipo e quantidade de obras a serem expostas, inclusive, a forma como a circulação dos visitantes pode ser feita, sendo uma determinante significativa para as exposições.



[...] o primeiro espaço a ser identificado em todo projeto de exposição é o espaço simbólico. Que espaço simbólico esse produto vai ocupar? Toda exposição é um produto simbólico, que vai ocupar um espaço cultural dentro do museu, espaço este que nem sempre é discutido. [...] o espaço simbólico da exposição deve assemelhar-se ao universo simbólico dos visitantes e não apenas dos seus criadores. A segunda questão é a questão dos espaços geográficos: nos museus de território, que partem dos espaços geográficos, há uma série de questões que são específicas. A terceira é a identificação dos espaços arquitetônicos, que são comuns a todos os museus. A quarta, a resolução dos espaços virtuais - nos museus virtuais e nos outros modelos de museus, que usam implementos virtuais e digitais. (SCHEINER, 2007, p.17)

O espaço em uma exposição, portanto, é sempre relacional, onde os objetos são pensados para ocupar devidos lugares, estabelecendo entre eles algumas diretrizes comunicacionais, segundo a interpretação e organização do curador. Espaços amplos ou restritos também acabam imbuídos de comunicação, pois dentro de um espaço tudo tem relação comunicativa. Além disso, tudo deve se relacionar com o próprio imaginário do visitante para que a exposição faça sentido e atinja seu objetivo primordial. Esses espaços são colocados, na obra de Scheiner, como simbólicos.

Tereza Scheiner (2007, p.17) também pontua o espaço geográfico como característico dos sítios museológicos, como o complexo arqueológico de Machu Picchu. O que um curador pode fazer a respeito dessas grandes localidades é um questionamento apontado por esses profissionais. Trabalhar trajetos diferenciados aos visitantes, para proporcionar entendimentos mais amplos sobre o sítio, juntamente com a equipe educativa, pode ser uma proposta expositiva, já que em lugares como esse não é possível fazer alterações dos objetos expostos.

Já os espaços arquitetônicos colocados pela pesquisadora são referentes a qualquer construção onde a exposição ficará alojada. Esses espaços podem apresentar estruturas históricas que são parte do patrimônio imagético da localidade, ou espaços como o "cubo branco", que pouco têm a acrescentar aos olhos do visitante, mas que em muito facilita a elaboração de um projeto expositivo, pois lá tudo é aceitável.

Nos espaços arquitetônicos, é preciso verificar, além de seus espaços e sua planta arquitetônica, as possibilidades de alteração das estruturas existentes, mesmo que seja com a utilização de mobiliário, pois é preciso averiguar se o prédio tem condições para abrigar uma exposição, o público circulante, bem como mobiliários e obras que sejam maiores ou mais pesados. Praticáveis, pedestais e vitrines não costumam ser pesados, mas é preciso verificar se há espaço disponível e se não vale a pena preservar as formas arquitetônicas originais como modo de compor a exposição.

O espaço onde a exposição será montada deve ser estudado com o auxílio de plantas baixas e elevações com as respectivas medidas. Isto deve ser feito para garantir as condições adequadas para os visitantes apreciarem o que se pretende expor e, simultaneamente, propiciar uma disposição dos objetos de forma harmoniosa. [...] Devem ser evitadas exposições em corredores muito estreitos, que não permitam uma boa visualização das obras, ou em corredores de grande circulação, que não permitam às pessoas pararem para apreciar a mostra com conforto. [...] Determinados espaços de grande extensão são atraentes, porém devem ser avaliados com cautela para que a mostra não perca a sua consistência. Não existe uma definição de tamanho ideal de um lugar para exposição. Tudo depende, naturalmente, do que se vai expor, conjugando, acervo, recursos gráficos e pesquisa. (WERNECK et al., 2008, p. 10)

Por fim, em espaços virtuais, que são ilimitados em termos de sensação espacial ao espectador, sua visita não pode ser extensa e ter muitas obras, pois o visitante virtual se cansa mais facilmente do que no ambiente real e abandona a exposição assim que deixa de ficar interessado. Nas exposições virtuais, a criação de ambientes, portas, salas distintas e cenografias em 3D é bastante utilizada para deixar o espaço mais atrativo. O visitante ainda pode contar com a chamada visita virtual, cuja exposição é fotografada dentro do próprio museu e o espectador é convidado a percorrer todos os ambientes de lá, como ocorre no site do Museu Casa de Portinari.

A definição do espaço pode alterar o projeto expositivo, uma vez que a localidade dá as diretrizes sobre a lista de obras, o tempo de exposição possível, até mesmo indicia sobre a linguagem expositiva, cuja abordagem pode ser mais tradicional ou contemporânea, de acordo com o tipo de espaço selecionado.

Projeto expositivo

O projeto expositivo tem início com um conjunto de ideias que são formatadas a partir de uma intenção comunicativa, tomando corpo com o mapeamento de todas as funções, metodologias, custos e prazos a serem cumpridos para a realização de uma exposição, independentemente de seu porte ou duração. Portanto, o projeto parte de um conceito a ser elaborado pelo curador, que visa apresentar seu entendimento sobre um determinado tema, para um público a ser especificado na própria proposta curatorial.



A etapa inicial, que é a da concepção, vai gerar uma proposta de exposição, sem a qual não se consegue dimensionar que tipo de exposição deseja-se fazer - ou quando, para quem e onde deve ser feita. O momento essencial desta etapa é a elaboração do conceito da exposição, ou seja, da ideia matriz, a partir da qual todo o trabalho vai ser realizado. Não há exposição sem conceito, e definir este conceito implica num processo duplo de elaboração mental: a síntese lógica e o processo criativo. É um processo integrado, que pressupõe um conhecimento (ou reconhecimento) razoável do tema a ser tratado e um profundo domínio das metodologias expositivas: nesta etapa, aplicam-se ao mesmo tempo conhecimentos de Teoria da Museologia e de Museografia. A elaboração do conceito é também importante para viabilizar a exposição: não há instituição que aprove uma proposta, não há possibilidade de se conseguir financiamento para uma proposta que não esteja baseada num conjunto mais ou menos definido de reflexões. (SCHEINER, 2007, p.9)

Dentro do projeto expográfico, devem ser colocados os objetivos e justificativas para a realização da exposição, tempo de duração (data de abertura e término), a quem se destina, local onde será realizada. Essas são as informações que aparecem logo no início do projeto e que já podem definir o que esperar da mostra. Diante das informações iniciais, a lista de obras pode não aparecer imediatamente no projeto escrito, mas ela consiste em um dos primeiros passos para a realização conceitual da exposição.

Como vimos anteriormente, qualquer decisão que o curador geral ou o diretor do museu tome sobre o tipo de exposição, o local em que será realizada e as obras que serão expostas, poderá mudar em definitivo o tempo de preparação da mostra, a quantidade de profissionais envolvidos e, conseqüentemente, a verba a ser gasta. É preciso ter em mente que um projeto não é algo simples ou rápido de ser feito. Em alguns casos, pode levar anos desde sua idealização, concepção até a realização.

Devido ao caráter multidisciplinar das exposições, amplamente abordado até aqui, o projeto expositivo servirá como guia a cada profissional ou equipe envolvida, contemplando desde o coordenador ou curador geral, contratação de demais curadores com tarefas específicas ligadas a subtemas da exposição ou tarefas como produção do texto curatorial, gerenciamento das peças gráficas etc., um ou mais pesquisadores para localizar as obras a serem expostas quando o empréstimo envolve mais do que um só lugar, contatos com os proprietários, os responsáveis pela negociação de empréstimos de obras, emissão da documentação necessária, contratação do transporte e do *courier*, profissionais que recepcionarão as peças e seus laudos técnicos dentro do espaço expositivo; sem esquecer da contratação dos seguros necessários para as obras e os visitantes, estes assegurados apenas a partir da abertura da exposição. Museus dispõem de segurança, mas, em algumas exposições, são necessárias contratações temporárias desses profissionais e, para isso, deverão ser analisados seus antecedentes criminais e se esses já trabalharam em museus, pode ser algo a ser observado, pois muitos museus têm peças valiosas em seus acervos e os seguranças poderão ter livre acesso a áreas restritas.

É preciso determinar quem executará os pagamentos necessários; contato e prazo para retorno do provável patrocinador; atualização ou adequação do projeto, quando necessário - pode não constar no projeto escrito, em alguns casos, mas é fundamental saber quais são as responsabilidades atribuídas a cada profissional dentro do museu.

O tamanho da equipe de montagem, quantos profissionais serão necessários para a sua realização, bem como suas especificidades, como montadores, eletricitistas, iluminadores, ajudantes gerais para pequenos reparos, equipe de limpeza especializada em ambientes museais, constam no plano orçamentário da exposição e no projeto.

Sobre as peças gráficas, o curador é quem orienta a equipe para que haja coerência visual entre o que é exposto e a linguagem da exposição. Quais tipos de peças, quantas serão produzidas e a quem serão destinadas também são decisões que entram no projeto para a disponibilização da verba, bem como a divulgação, com o uso ou não de assessoria de imprensa, plano de mídia etc.

Outra etapa, que demanda um projeto à parte, é sobre o evento de abertura, quando ele é realizado, pois envolve, além de divulgação, lista de convidados, envio de convite, contratação de equipes para preparo de alimentos e para servir os convidados, equipe de limpeza, bem como contratação de segurança extra, dada a quantidade de pessoas no local, em um mesmo dia e horário.

Por fim, um projeto de exposições temporárias ou itinerantes deve prever os modos de desmontagem, profissionais envolvidos, prazos, responsável por emitir o laudo técnico após a exposição, embalar e identificar as peças, transporte e *courier* para acompanhar todas elas, além de todos os prazos e custos envolvidos nesse processo.

Fora todas as fases citadas, existe uma etapa do projeto expositivo que reúne a disposição de todas as obras em determinadas localidades. Trata-se do chamado mapa expográfico. Ele é elaborado pelo curador geral, tendo em vista seus anseios comunicacionais para com o público.

O mapa expográfico servirá como guia visual de como ficará organizada a exposição. Inicialmente, ele é apenas uma planta arquitetônica do local de exposição, com todas as medidas em escala, incluindo a parte elétrica e hidráulica, caso seja necessário realizar perfurações nas paredes, e, a partir daí, são colocados os elementos expositivos, com suas respectivas medidas seguindo a mesma escala, ocupando os espaços determinados pelo curador.

A equipe poderá elaborar mapas diferenciados para distribuir entre os mais variados profissionais, com as obras a serem expostas; outro, somente com a parte do mobiliário que deverá ser instalado; mais um, com a iluminação, determinando os pontos de luz, tipos de luzes e seus focos. Mas sempre é importante ter cópias do mapa expográfico com todas as informações ao mesmo tempo para eventuais consultas. O mapa não impede que o coordenador permaneça no local para ajustes e averiguações. Ele apenas é um facilitador e um meio eficaz de comunicação das equipes.

Mobiliário expositivo

Junto com as obras, o mobiliário também é contemplado no mapa expográfico, ocupando os espaços e podendo ser artifício importante na composição visual da exposição. A princípio, o mobiliário é pensado em termos funcionais, mas pode adquirir características cenográficas, de acordo com os objetivos comunicacionais determinados pelo curador da mostra.

Os mobiliários podem ser fixos e permanentes, não sendo alterados de uma exposição para outra, porém o mais usual é que o mobiliário permita fazer alterações na forma de expor as peças e compor os ambientes. A escolha do mobiliário parte de um princípio funcional, amparando as peças para serem expostas da melhor maneira, sem que haja qualquer dano. Por exemplo, peças confeccionadas em tricô não devem ficar expostas penduradas em cabides ou em manequins por longos períodos, pois com o tempo se deformam devido à ação da gravidade. Dessa forma, a melhor escolha é um mobiliário como gaveta-vitrine ou vitrine-bancada, para proteger a peça da ação do ambiente e, ao mesmo tempo, preservar de uma possível deformação.

O móvel deve ser feito com o objetivo de mostrar os objetos de forma acessível a qualquer público, afinal "o planejamento do mobiliário adequado para ambientes museográficos deve ser de forma integrada, que envolva conhecimentos do museólogo, arquiteto, designer de móveis, conservador e curador, refletindo na segurança e acessibilidade do acervo" (COUTO, 2016, p.3662).

Outras funções do mobiliário são a preservação da peça exposta e, em alguns casos, o isolamento do ambiente geral do museu, para um ambiente mais estável, climatizado, longe de umidade. Porém o mobiliário não deve ser pensado só funcionalmente, mas esteticamente, pois ele compõe o espaço, podendo ser bastante neutro, até sendo confundido com a arquitetura local, ou confeccionado com uma estética que ressalte a temática da exposição.

Entre os mobiliários, os mais comuns são as vitrines, podendo ser grandes, ocupando praticamente toda a sala expositiva, com espaço apenas para a circulação dos visitantes ou, até mesmo, pequenas aberturas de vidro ou acrílico em meio a pedestais, ou instaladas nas paredes. As formas mais encontradas de vitrines são em cubo, pedestal, modular, central, lateral. As vitrines criam isolamentos visuais e ambientais, podendo ter seus espaços internos controlados (temperatura, umidade, radiação) e seus objetos ressaltados com iluminação interna ou externa. As estantes podem ser apresentadas sob a forma de vitrines ou apenas as prateleiras, sem o isolamento de vidro ou acrílico, e podem ser alteradas de acordo com os objetos inseridos.

O pedestal é um mobiliário aberto, sem o isolamento que as vitrines permitem, muito utilizado para esculturas e objetos tridimensionais. Muitas vezes, outros suportes são utilizados sobre o pedestal, como cabeças estofadas para toucados, suportes em metal para aparar peças que poderiam ser danificadas em contato com o metal. Como os pedestais, os praticáveis também não isolam as peças, apenas criam alturas diferenciadas em relação ao solo, para destacar alguns objetos expostos.

Mapoteca é um mobiliário muito utilizado em reservas técnicas, porém alguns museus fazem uso dele quando há muitas obras em papel que não estão em molduras. A Pinacoteca de São Paulo tem várias mapotecas espalhadas pelas salas, cujos visitantes podem abrir as gavetas (protegidas com acrílico para que não haja manipulação das peças), tornando a visita, de certa forma, interativa.

Manequins ou partes do corpo, como cabeça, mãos e pés, são usados na apresentação de indumentárias, uniformes e acessórios, sendo os confeccionados em tecidos o modelo mais usual nos museus, pois fixam melhor as peças expostas e ainda permitem a inserção de pequenos alfinetes ou velcros para melhorar a fixação das peças, quando tais recursos são viáveis e não danificam as peças expostas.

Ganchos, suportes de parede e trainéis de treliça são recursos mobiliários utilizados para fixação de objetos ou quadros nas paredes ou, até mesmo, a criação de paredes (trainel de madeira ou gesso).

Módulos móveis, expositores verticais, criação de nichos em gesso e madeira e maquetes são alguns outros exemplos de mobiliários dos museus. Além do mobiliário, pensar sobre a necessidade de instalação de controladores de flutuação da umidade, ar-condicionado, películas controladoras de luminosidade externa/solar

e uso de lâmpadas que não prejudiquem as peças, alarmes, sensores de movimento e faixas limitadoras são recursos importantes agregados ao mobiliário e/ou espaços expositivos.

Outro mobiliário importante, porém que não tem relação direta com os objetos expostos, mas que deve ser inserido no espaço, quando possível, são bancos para que o visitante possa descansar em longos percursos ou para que ele possa parar em frente a algumas obras e apreciá-las por um tempo, afinal, o objetivo de uma exposição é comunicar algo ao público e a comunicação, muitas vezes, exige tempo, atenção e contemplação.

Todos os móveis podem ser feitos sob medida para o museu ou até mesmo para uma determinada exposição. Eles são fonte de enriquecimento visual e podem alterar as impressões sobre uma localidade, melhorar a performance expositiva e atrair o público, por isso, o curador deve estar atento aos possíveis modos de expor as peças ou até propor novos mobiliários, pois os espaços expositivos adquirem novos significados ao inserir ou retirar objetos, enfatizar ou não as peças.

Recursos expositivos

Outros recursos, além do mobiliário visto anteriormente, são possibilidades que existem para se usar nas exposições, desde que estejam de acordo com a proposta curatorial. Um desses recursos é a iluminação, que pode criar ambientes mais ou menos teatrais/dramáticos. As luzes servem não só para mostrar os objetos expostos, mas para enfatizar algumas peças em detrimento de outras e guiar o olhar do espectador. Além dos focos dirigidos às peças, a sensação de temperatura de um ambiente pode ser alterada, de acordo com a cor de luz que lá prevalece, também com o auxílio das cores da arquitetura e do mobiliário. Luzes mais amareladas ou avermelhadas são mais solares e criam ambientações mais quentes e aconchegantes do que as azuis, que são mais dramáticas, por exemplo.

Recurso também muito utilizado é a cenografia, objetos que são dispostos para criar uma atmosfera cênica ou, ainda, a colocação de tapadeiras e trainéis com adesivos cenográficos, como paisagens ou ambientes, também podem complementar a composição e alterar a percepção comunicativa da exposição. Cabe lembrar que alguns erros podem acometer a exposição, como a relação inadequada entre objeto exposto e a configuração imagética do fundo escolhido. Para isso, a pesquisa é fundamental, tendo em vista a eliminação de erros conceituais.

Os recursos adesivados, como textos curatoriais, desenhos, fotografias, ilustrações, reproduções de obras, são investimentos de baixo custo e ampliam a visão dos espectadores a respeito dos objetos expostos.

Por fim, os recursos tecnológicos, muito enfatizados na atualidade, podem ser elementos que enriquecem a exposição, utilização de vídeo wall (paredes com telas que projetam vídeos ilustrativos ou videoarte), projeções nas paredes, chão ou teto trazem elementos visuais diferenciados e podem apresentar vídeos, interagindo com os objetos expostos ou não, até mesmo textos informativos/curatoriais. Monitores táteis e terminais interativos são apenas alguns exemplos de recursos tecnológicos possíveis.

Sempre é preciso tomar cuidado para que nenhum recurso expositivo sobreponha às peças expostas, quando estas devem ser os elementos focais.



Assimile

As exposições são formatadas a partir do chamado projeto expositivo, que contempla as diretrizes da mostra a começar pelo conceito que pretende ser abordado. O projeto expositivo é um material rico e que serve de guia para entender todo o processo para a realização de uma exposição.

Uma das diretrizes que deve ser pensada para a exposição é o espaço que ela vai ocupar e, acima de tudo, como os objetos, o próprio espaço e os mobiliários se relacionam entre si, criando um espaço simbólico que é (ou deveria ser) percebido pelos visitantes da exposição.

Dentro desses espaços, o mobiliário serve como suporte aos objetos, podendo conduzir o olhar do espectador na exposição, bem como auxiliar na preservação das peças. Porém o mobiliário pode perder seu caráter apenas funcional e compor verdadeiras cenografias, estas que formam os demais recursos expositivos, bem como os efeitos de iluminação e a tecnologia.

Assim é a complexidade de um projeto expositivo, que deve vislumbrar desde o conceito proposto, todos os elementos do espaço expositivo, sendo encerrado apenas com a desmontagem e a devolução de todas as peças, quando necessário.



Refleta

O MASP teve um caso peculiar sobre mobiliário expositivo: Lina Bo Bardi criou os chamados "cavaletes de cristal", que foram utilizados entre os anos de 1968 até 1996. Um dos objetivos de Bardi era eliminar as paredes para expor quadros, criando um ambiente mais integrado, sem que houvesse um percurso predeterminado pela arquitetura aos visitantes, que circulariam livremente entre os cavaletes dispostos.

Em 2015, ao mudar a diretoria do MASP, uma proposta expositiva permanente, com grande repercussão na mídia, foi a retomada dos cavaletes em uma mostra intitulada A Coleção do Masp de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi. Aqui os cavaletes perdem sua função apenas mobiliária e ganham status de arte, uma vez que o museu é voltado para tal temática. Muitos visitantes se sentiram estimulados a conhecer os tais cavaletes a partir dos expostos da mídia.

Cabe algumas indagações sobre isso: algum mobiliário expositivo já chamou sua atenção dentro de um ambiente museológico? Até que ponto um mobiliário expositivo pode ser considerado mais interessante do que as obras de arte expostas dentro de um museu? O mobiliário exposto chama a atenção pelo fato de ter características próprias, inéditas e não utilizadas como recursos na atualidade ou foi devido ao nome consagrado da arquiteta Lina Bo Bardi que atraiu a atenção da mídia e, conseqüentemente, do público?

Aqui estão algumas questões a serem pensadas quando da organização de exposições. Para visualizar os tais "cavaletes de cristal", consulte:

A coleção do Masp de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi.

Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=255&periodo_menu=cartaz>. Acesso em: 3 fev. 2017.

Se houver a possibilidade, vá pessoalmente ao museu com os questionamentos apontados aqui em mente e tente responder a todas as perguntas a partir da sua visita.



Exemplificando

No Museu de Arte Contemporânea/Artes Aplicadas da Áustria (MAK), é possível ver uma intervenção artística em sua coleção de cadeiras de Michael Thonet, produzidas durante, aproximadamente, 100 anos, ao estilo art nouveau, e que acabou gerando uma exposição permanente, desde o início dos anos 1990. A exposição Intervenção artística: Barbara Bloom foi realizada em uma sala do museu, com paredes todas brancas e piso em madeira. A artista Barbara Bloom conseguiu instalar três corredores, sendo que o visitante tem a primeira visão da sala a partir de um corredor central.

Esse corredor central é criado a partir de duas fileiras de painéis de tecido branco, percorrendo do começo ao fim o recinto. Nos painéis, são projetadas apenas as sombras das cadeiras, que ficam dispostas nos dois corredores laterais a tais painéis. Portanto, a primeira visão que se tem é das sombras dos diferentes desenhos formados pelas inúmeras curvas

dos pés, assento e encosto de cada cadeira, evidenciando seu desenho. Ao percorrer os corredores laterais, é possível ter contato com cada cadeira, propriamente, tendo uma visão mais completa e real de cada objeto exposto.

A exposição, mesmo sendo permanente, não exigiu materiais complexos para sua realização. O mobiliário expositivo é bem simples, cujas cadeiras são colocadas em praticáveis, para elevar um pouco sua altura em relação ao solo. Placas de acrílico são dispostas ao lado de cada objeto com alguns dados técnicos que o museu considerou interessante passar aos visitantes. Nos painéis, além das sombras projetadas, há uma pequena imagem fotográfica, antecipando o modelo da cadeira que será visualizado posteriormente, atrás desses painéis que formam o corredor central.

O tecido branco que encobre uma estrutura de metal dos painéis (trainéis) e a iluminação dão conta de criar uma cenografia rica e informativa visualmente. Cabe ressaltar que os trainéis, tão importantes na visão inicial do visitante, tornam-se pano de fundo para os corredores laterais, cujas cadeiras passam para primeiro plano aos olhos do espectador. As paredes brancas com alguns adesivos fotográficos, próximos ao teto, dão conta de não confundir o olhar do visitante mais desatento.

Essa exposição, portanto, é um exemplo de que arte contemporânea e história podem ser unidas em uma única instalação expositiva e que uma exposição, seja temporária ou permanente, pode ser simples em sua montagem, com mobiliários pouco complexos ou chamativos, sem o uso de recursos tecnológicos, porém deve ser informativa e proporcionar experiência estética gratificante ao visitante.

Consulte sobre esse exemplo e aproveite para observar outras composições expositivas do mesmo museu:

MAK. **Permanent collection historicism art nouveau.** Disponível em: <http://www.mak.at/en/permanent_collection_historicism_art_nouveau>. Acesso em: 3 fev. 2017.



Pesquise mais

O Projeto técnico executivo do Centro Sebrae de Sustentabilidade é um documento completo que apresenta toda a estrutura de um espaço expositivo do Sebrae, bem como as plantas arquitetônicas dos ambientes, recursos museológicos, mobiliário com sua descrição técnica, entre outras informações. Veja como esse exemplo de projeto pode enriquecer ainda mais seu repertório sobre o assunto:

SEBRAE. **Projeto técnico executivo do Centro Sebrae de Sustentabilidade.** Disponível em: <https://www.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/MT/CSS_Projeto%20executivo.Licita%C3%A7%C3%A3o-.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2017.

Sem medo de errar

A direção do Museu Casa de Portinari pretende ampliar a frequência de visitas ao museu e estabeleceu que fará uma exposição voltada para o público infantil, com acervo do artista, já que ele retratou inúmeras crianças e brincadeiras. Para isso, escolheu expor uma obra original e várias reproduções que tenham tal temática.

Como você foi escolhido para elaborar o projeto, a primeira etapa sempre é iniciada pela pesquisa: verifique os espaços possíveis para a montagem da mostra, acessando o site do próprio museu, onde é possível conhecer seus espaços (Disponível em: <<http://www.museucasadeportinari.org.br/TOUR-VIRTUAL/>>. Acesso em: 2 fev. 2017). Averigue quantas obras foram feitas por Portinari sobre o tema voltado para a exposição, depois verifique o tamanho de cada uma delas para, em seguida, fazer uma lista com as possíveis obras a serem inseridas na mostra. Pesquise se há alguma obra original com a temática proposta pela exposição no acervo da casa. Com a listagem de obras em mãos, pesquise se há alguma correlação entre elas, além da temática e da possível relação com os afrescos da casa, pois estes não poderão ser removidos. Com essas informações, poderão surgir as prévias de subtemas e da organização do espaço expositivo: por tipos de brincadeiras, por paleta de cores, por período das obras etc. Tenha em mente que cada montagem possível dará uma diretriz diferente à exposição.

Como o público é infantil, vale deixar as obras penduradas com alturas mais baixas ou dispostas sobre mobiliários? Por ser reprodução, vale a pena deixar do tamanho original à pintura ou a alteração de tamanho, extremamente grande ou extremamente pequeno, pode ser um atrativo para as crianças? Isso descaracterizaria as obras? Outros modos de apresentar as reproduções poderiam agradar às crianças, mas agradaria também ao museu, como quebra-cabeças, jogos com personagens das obras etc.?

Em meio às reproduções, o original deve ser enfatizado às crianças? Colocar uma iluminação especial ou acionar o setor educativo para que dê ênfase à obra quando houver monitoria ou escolher um local exclusivo podem ser alguns exemplos de recursos? Isso já foi pensado? A obra precisaria de ambiente climatizado e de proteção, como caixa acrílica e sensor, por exemplo?

Há uma grande possibilidade de utilização da área externa, já que um dos objetivos da mostra é levar as crianças a brincarem ao ar livre. Você já colocou no projeto se

haverá alguma representação da obra do artista na parte externa, bem como sua formatação e interação com as crianças ou ficará a cargo do serviço de educação levar as crianças para fora e deixá-las brincar, livremente? Quais propostas encantariam mais e, ao mesmo tempo, despertariam o desejo das crianças de retornarem ao museu?

Por fim, se um dos objetivos é retomar brincadeiras antigas, ao ar livre, o uso de recursos tecnológicos descaracterizaria um dos objetivos da mostra? Lembre-se de que as crianças, na atualidade, estão muito habituadas à tecnologia, e deixá-las confortáveis em um universo já conhecido ou retirar desse universo para que a exposição seja interpretada como um mundo ficcional também é uma importante escolha do coordenador geral - e esse é o seu papel.

Com as abordagens desta unidade, já é possível fazer suas próprias escolhas, de modo analítico, por vezes crítico, pensando na relação entre público, imagem do museu, objetivos da exposição e papel cultural da mostra. Com toda essa visão inserida no projeto, o sucesso da exposição temporária será bem mais viável.

Faça valer a pena

1. "Ao lado da informação documental, o desenho museográfico ganha papel estratégico na construção do processo comunicativo da mostra. A distribuição da obra no espaço, o uso da luz o emprego de cor nos painéis e paredes, a criação especial de um ambiente, todos esses elementos funcionam como recursos de qualidade semântica, os quais conduzem estrategicamente à mensagem estética projetada na mostra. A museografia, além disso, pode incorporar as novidades tecnológicas, dando dimensão dinâmica e atual à exposição." (GONÇALVES, 2004, p.34-35)

A organização espacial proposta pelo curador da exposição tem intenções comunicativas para com o público visitante, se constitui em um dos itens dentro do projeto expositivo e é chamado de:

Assinale a alternativa correta:

- a) Mapa expográfico.
- b) Mobiliário expositivo.
- c) Reserva técnica.
- d) Recurso cenográfico.
- e) Espaço virtual.

2. Os espaços expositivos são idealizados pelo curador, sempre com um intuito, seja para que o público tenha mais acesso à obra, seja para guiar a circulação do público no local da mostra ou até uma intenção

comunicativa, cujos elementos dispostos em uma sala, correlacionados, assim como os informativos textuais, vão formar significados que são interpretados pelos espectadores.

Diante do exposto, podemos determinar a importância do espaço para um projeto de exposição. A seguir estão alguns excertos sobre espaços expositivos e que são pontuados pela pesquisadora Teresa Scheiner. Marque V para a afirmativa verdadeira e F para a afirmativa falsa:

() O espaço simbólico da exposição é criado a partir da relação dos objetos da exposição e, sobretudo, destes com o público visitante.

() O espaço geográfico se constitui nos espaços da exposição, ou seja, onde ela estará alojada dentro de um ambiente, porém não se caracteriza em um sítio como um todo.

() O espaço arquitetônico são os museus de sítio. Nem sempre há alteração de suas exposições, já que todo o sítio é parte da exposição (salvo raras exceções).

() O espaços virtual, também conhecido como ciberespaço, são organizados para serem apresentados no ambiente virtual dos museus.

Assinale a alternativa correta:

- a) V – V – F – V.
- b) V – F – V – V.
- c) F – F – F – V.
- d) V – F – F – V.
- e) V – V – V – V.

3. “Pois é na etapa de planejamento que vai se fazer a construção da exposição como objeto simbólico, e não em fase de programação. Este é um erro que pode acontecer até com profissionais muito qualificados e muito experimentados, mas que não sejam especialistas em exposições. E é um erro comum no mundo todo: imaginar que é fundamental chegar-se à etapa de detalhamento de projeto para constituir a exposição como objeto simbólico. Não é possível esperar chegar até o detalhamento de projeto, porque essa etapa vai estar ligada à constituição, à fabricação e à elaboração do objeto ‘exposição’”. (SCHEINER, 2007, p. 10)

A partir desse excerto sobre as etapas de planejamento de uma exposição, é possível perceber a construção de uma mostra como objeto simbólico e a irrelevância de detalhar todas as etapas, inicialmente, no projeto para tal construção. Sobre o exposto, assinale a alternativa correta.

a) Uma exposição pode se transformar em objeto simbólico, se o museu em que está inserida programá-la para tal, a partir da venda de produtos relacionados com as exposições, como os catálogos, por exemplo. Senão a exposição deixa de cumprir seu papel, já que uma das formas de arrecadação de verbas no museu é vender objetos simbólicos das mostras vigentes.

b) Uma exposição é um objeto simbólico, cuja construção e relação com o público é entendida a partir do espaço simbólico. Determinar o conceito que irá originar tal simbolismo constitui-se na fase inicial do projeto expositivo apresentado, já que ele servirá de guia posterior para a (re)elaboração mais detalhada do projeto, lapidação de demais etapas, em um processo contínuo na organização de uma exposição para a efetivação daquilo que o curador pretende.

c) As obras de arte, por serem imbricadas de significado, fazem parte do espaço simbólico, enquanto o mobiliário, os recursos e o espaço expositivo fazem parte do espaço arquitetônico. Dessa forma, como tais obras são os objetos simbólicos da exposição, a lista de obras deve ser relacionada logo no início do planejamento, para proporcionar o conceito pretendido, ficando isentas da programação no projeto.

d) A exposição é um objeto simbólico a partir do espectador, pois é ele quem vai atribuir significados aos objetos, sendo assim, o curador participa apenas da elaboração do projeto, sendo sua relação irrelevante na construção dos significados, pois essa parte cabe àquele que vê e não a quem produz.

e) Como o projeto expositivo apresenta toda a metodologia, o cronograma e os responsáveis pela realização de uma exposição, ele deve ser bastante detalhado para, aí sim, formar todo o seu conceito e o simbolismo de que pretende o curador da mostra. Na ausência de algum delineamento maior, pode ocorrer a alteração do significado simbólico da exposição.

Referências

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M.; HABERMAS, J. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

ALMEIDA, A. M. Os visitantes do Museu Paulista: um estudo comparativo com os visitantes da Pinacoteca do Estado e do Museu de Zoologia. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, N. Sér. v. 12, p. 269-306, jan./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v12n1/20.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

_____. Desafios da relação museu-escola. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v.10, set./dez. 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4369/4079>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

ALVES, G. C. **O lugar da arte**: um breve panorama sobre a arquitetura dos museus e centros culturais. Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/o-lugar-da-arte-um-breve-panorama-sobre-a-arquitetura-dos-museus-e-centros.html>. Acesso em: 4 jan. 2017.

BARAÇAL, A. B.; SCHEINER, T. C. M. A teoria museológica em exposição: o caminho do Museu. In: **Museologia e Patrimônio** - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro: Unirio | MAST, v.7, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/366/316>>. Acesso em: 3 fev. 2017.

BIALOGORSKI, M.; COUSILLAS, A. M. Una propuesta de evaluación innovadora en los estudios de visitantes de un museo de Buenos Aires. In: **Mus-A**: Revista de los museos de Andalucía, n. 10, 2008. Disponível em: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_musa_10_ok.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2017.

CASA MUSEU DE PORTINARI. Disponível em: <<http://museucasadeportinari.org.br/>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

CASTILLO, S. S. del. **Cenário da arquitetura da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHAUÍ, M. **Cultura e democracia**. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009. 68p. – (Coleção Cultura é o quê?).

CHELINI, M. J. E.; LOPES, S. G. B. C. Exposições em museus de ciências: reflexões e critérios para análise. **Anais do Museu Paulista**: História e cultura material. v.16, n.2, São Paulo Jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142008000200007>. Acesso em: 12 jan. 2017.

COMO gerir um museu. In: **Unesco**. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>>. Acesso em 3 jan. 2017.

COSTA, E. P. (Org.). **Princípios básicos da museologia**. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus/Secretaria de Estado da Cultura, 2006. 100p. Disponível em: <http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/downloads/p_museologia.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2016.

COUTO, H. H. Expografia: design do espaço expositivo. In: **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, n. 12, Belo Horizonte, out. 2016. Disponível em: <<http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/ped2016/0314.pdf>>. Acesso em: 3 fev. 2017.

CURSO de capacitação para museus – módulo IV: ação educativa. 2015. Disponível em: <<http://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2015/06/Apresenta%C3%A7%C3%A3o-2-O-que-se-espera-da-linguagem-expositiva.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

CURY, M. X. Communication and reception research: a theoretical-methodological approach to museums. **História, Ciências, Saúde** – RJ Manguinhos, v. 12. 2005.

_____. Os usos que o público faz do museu: a (re)significação da cultura material e do museu. In: **Revista Musas**, Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Museus e Centros Culturais - IPHAN, v. 1, RJ, 2004. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/04/Musas1.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

_____. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave em museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2013.

GOLDSTEIN, B. Estudios sobre los visitantes en los museos de Francia: una nueva estrategia de los establecimientos culturales. **Mus-A: Revista de los museos de Andalucía** n. 10, 2008. Disponível em: <http://juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_musa_10_ok.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2017.

GONÇALVES, L. R. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

GRINSPUM, D.; FRANCO, M. I. M. Os desafios da segurança em museus. **ICOM Brasil**. Disponível em: <<http://www.affinite.com.br/SegurancaMuseus.pdf>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

GUGGENHEIM Foundation. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/foundation>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

IBERMUSEUS. **Sistema de coleta de dados de públicos de museus**. 2015. Disponível em: <http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2016/12/OIM_Sistema_de_Recoleccion-1.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2017.

IMS – Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/instituto>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

KÖPTCKE, L. S.; CAZELLI, S.; LIMA, J. M. **Museus e seus visitantes**: relatório de pesquisa perfil-opinião 2005. Brasília: Gráfica e Editora Brasil, 2009. 76 f.

LOS ÁNGELES, M. et al. Los estudios de público, un instrumento de trabajo: la gestación de un proyecto. In: **Mus-A**: Revista de los museos de Andalucía n. 10, 2008. Disponível em: <http://juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_musa_10_ok.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2017.

MAK. **Permanent collection historicism art nouveau**. Disponível em: <http://www.mak.at/en/permanent_collection_historicism_art_nouveau>. Acesso em: 3 fev. 2017.

MAM SP. Disponível em: <<http://mam.org.br/>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

MASP. Disponível em: <<http://masp.art.br>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

_____. **Exposições atuais**. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=255&periodo_menu=cartaz>. Acesso em: 3 fev. 2017.

_____. **Relatório anual de atividades MASP 2015**. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/pdf/atividades_2015.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2016.

_____. **A coleção do Masp de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi**. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=255&periodo_menu=cartaz>. Acesso em 03 fev. 2017.

MET. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

MoMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

MUSÉE DU LOUVRE. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/en>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

MUSEU CASA DE PORTINARI. Disponível em: <<http://www.museucasadeportinari.org.br/TOUR-VIRTUAL/>>. Acesso em: 8 fev. 2017.

MUSEU DA IMIGRAÇÃO. Disponível em: <<http://museudaimigracao.org.br/>>. Acesso em: 26 dez. 2016.

MUSEU DO AMANHÃ. Disponível em: <<https://museudoamanha.org.br/pt-br>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES RJ. Disponível em: <<http://www.museunacional.ufrj.br/>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

O´ DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

OBSERVATÓRIO DE MUSEUS E CENTROS CULTURAIS. Pesquisa perfil opinião 2006/2007. Disponível em: <http://www.fiocruz.br/omcc/media/relatorio0607_sp.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2017.

PINACOTECA do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

PLANEJAMENTO de Exposições / Museums and Galleries Commission; trad. Maria Luiza Pacheco Fernandes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Vitae, 2001. (Série Museologia, 2). Disponível em: <http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/download_arquivo/roteiro2.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2017.

QUE PÚBLICO é esse? Formação de público de museus e centros culturais. In: **Percebe**. Disponível em: <http://www.percebeeduca.com.br/files/uploads/downloads/download_4.pdf>. Acesso em: 4 de jan. 2017.

SANTOS, E. P. El estúdio de la cuestión de los estúdios de público em España. In: **Mus-A**: Revista de los museos de Andalucía, n. 10, 2008. Disponível em: <http://juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_musa_10_ok.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2017.

SCHEINER, T. Criando realidades através de exposições. In: **MAST Colloquia**. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MCT: Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://mast.br/publicacoes_museologia/Mast%20Colloquia%208.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2017.

SEBRAE. **Projeto técnico executivo do Centro Sebrae de Sustentabilidade**. Disponível em: <https://www.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/MT/CSS_Projeto%20executivo.Licita%C3%A7%C3%A3o-.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2017.

SESC-SP. **Públicos de cultura**. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/sintese/>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

SMITHSONIAN. Disponível em: <<http://www.si.edu/About/History>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

STUDART, D. C.; VALENTE, M. E. Museografia e público. In: **MAST Colloquia**. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MCT: Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_8.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2017.

SUESCUN, L.; SCHEINER, T. A linguagem expositiva e o modo como se apresenta no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. In: **Séries Iberoamericanas de Museologia**, v. 5. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/5808874-A-linguagem-expositiva-e-o-modo-como-se-apresenta-no-jardim-botanico-do-rio-de-janeiro-lilian-suescun-2-1-tereza-scheiner-2-3.html>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

TEMAS de museologia: circulação de bens culturais móveis. Disponível em: <<https://formacaopr.files.wordpress.com/2010/02/imc-circulacao.pdf>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

WERNECK, A. M. A. et al. **Planejamento e gestão de exposições em museus**: caderno 3. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/Superintendência de Museus e Artes Visuais de Minas Gerais, 2010. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/images/2015/Sumav/miolo_planejamento_exposicao_1.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2017.

Práticas expositivas

Convite ao estudo

O tema da Unidade 3 da disciplina *Museu e curadoria* é o estudo das **práticas expositivas**, isto é, as providências necessárias para a realização de uma exposição. Aqui nosso foco são as exposições de arte ou relacionadas às artes (história da arte, artes decorativas, questões estéticas, sociologia da arte etc.). Você verá que a maioria dos procedimentos indicados é válida para os diversos tipos de exposições, desde que sejam feitas as adaptações necessárias para os aspectos específicos de cada tipo de mostra e as demandas feitas pelas peculiaridades de locais onde forem apresentadas.

As três seções da unidade seguem a sequência cronológica em que as práticas ocorrem durante o processo expositivo. Algumas tarefas são pontuais, enquanto outras, acontecem em vários momentos, e outras, ainda, acompanham todo o período de trabalho.

A primeira seção é relativa às providências tomadas no início do projeto, ao determinar seu tema, alcance e custos. A segunda, analisa o processo de produção, ou seja, as providências práticas para a concretização do projeto. A terceira seção é dedicada, especificamente, às ações de montagem do espaço expositivo.

Porém as práticas expositivas não terminam com a montagem da exposição e a sua inauguração. Durante a vigência do evento, algumas atividades deverão ser levadas a cabo para sua manutenção, e é necessário lembrar que o trabalho de produção só será concluído após o término da mostra, desmontagem da expografia, devolução das obras e redação de relatórios. As indicações dessas atividades são apresentadas como integrantes do trabalho de produção, na segunda seção desta unidade.

Quando se trata de planejamento de exposições, alguns pontos são destacados: as exposições só acontecem com a participação de várias equipes com especializações diferentes, e a ação de um grupo depende da pontualidade

e do bom desempenho dos demais; há exposições mais simples e outras, complexas, mas todas elas são projetos bem coordenados e integrados, pois a falha de um participante poderá prejudicar ou mesmo inviabilizar a participação de vários outros; a mostra tem datas para início e para encerramento, situação que dificilmente será alterada, portanto o cronograma precisa ser seguido com rigor; toda exposição envolve custos que podem ser orçados com antecedência, mas também está sujeita a imprevistos; planejamento é necessário, mas a atividade também requer flexibilidade.

As ideias que serão apresentadas, a seguir, vão dar indicações de como compreender melhor as práticas para organizar e montar uma exposição e conseguir resultados mais seguros.

Para tanto, adote como ponto de partida para seu estudo da Unidade 3 alguns princípios básicos que em muito ajudarão também em sua futura prática profissional: trabalho em equipe, comunicação clara e eficiente, documentação cuidadosa, registro das atividades, planejamento de cada etapa, visão de conjunto, trabalho com antecedência e pontualidade.

As exposições são meios de comunicação de ideias muito eficientes e nelas são apresentadas obras de arte e objetos de valor. A Unidade 3 trará indicações que o auxiliarão a planejar uma exposição que comunique com clareza e garanta segurança para o patrimônio cultural.

Seção 3.1

Planejamento de exposições

Diálogo aberto

A exposição *Paisagem nas Américas: pinturas da Terra do Fogo ao Ártico* foi apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 27 de fevereiro e 29 de maio de 2016. Foi um projeto desenvolvido em conjunto pela própria Pinacoteca de São Paulo, pela Art Gallery of Ontario e pela Terra Foundation for American Art (Chicago, EUA). A curadoria foi responsabilidade de Valéria Piccoli, Georgiana Uhlyarik e Peter John Brownlee.

A exposição reuniu 105 obras de autoria de artistas, como o alemão Johan Moritz Rugendas, os brasileiros Tarsila do Amaral e Pedro Américo, a norte-americana Georgia O'Keefe, o venezuelano Armando Reverón e o uruguaio Pedro Figari. Essas obras se constituíam em pinturas que apresentavam paisagens da Argentina, Brasil, Chile, Equador, Venezuela, Estados Unidos e Canadá, vindas de coleções nacionais e de fora do país, realizadas entre inícios do século 19 e 20.

A proposta dos curadores estava muito além de mostrar vistas de belos lugares da América, assinadas por artistas consagrados. A intenção foi apresentar ao público a pintura de paisagem como símbolo das relações entre as populações e o território, as alterações dos códigos pictóricos para descrição da natureza como sintoma de mudanças dessas afinidades e a elaboração desses códigos como parte do processo de construção das identidades nacionais.

Para melhor abordar essas questões, dividiram a exposição em seis partes. A primeira delas, *Terra, ícone, nação*, era constituída por sete pinturas com imagens de locais escolhidos como representativos de seu país, como é o caso da paisagem da baía da Guanabara, imagem de imediato associada ao Brasil. Em *Do Campo para o ateliê*, havia pinturas feitas a partir das expedições científicas que percorriam o território americano. As obras em *Batalhas, fronteiras, territórios* traziam a versão dada pela

arte das disputas por terras e da formação dos mitos decorrentes desses embates. *Terra como recurso* reunia obras que abordam a prosperidade advinda dos recursos naturais do solo da América e o mundo do trabalho. *Terra transformada* descrevia a chegada da modernidade, o predomínio das cidades e o mundo da indústria. A última seção, *Ícone, nação, ser*, dialogava com a primeira: trazia sete pinturas em que artistas apresentavam sua visão pessoal de seus países natais.

A visita à exposição *Paisagem nas Américas* motivou um grupo de cinco fotógrafos a organizar uma exposição sobre a cidade onde residem. Decidiram apresentar a cidade de cinco pontos de vista diferentes, isto é, cada um irá fotografar o ambiente urbano a partir de algo que o motiva. Apesar de terem uma ótima ideia, essa será a primeira exposição do grupo e eles não sabem por onde começar o projeto.

Que sugestões você pode dar a eles para que deem o primeiro passo e desenvolvam um projeto de exposição? Que itens precisam considerar para que consigam fazer uma exposição coerente e que, ao mesmo tempo, mostre a pluralidade do ambiente urbano? Como você poderia auxiliá-los na escolha desses cinco temas? Quais aspectos você indicaria para que eles tenham uma ideia do que irão precisar para levar adiante o projeto e realizem a exposição?

Não pode faltar

O primeiro passo para uma exposição é sempre uma boa ideia, que será elaborada, transformada em projeto e, mais tarde, concretizada.

Sempre um projeto de exposição envolve pesquisa, seja ela de conteúdo, obras, locais, fornecedores, recursos, colecionadores, patrocinadores, público, profissionais, materiais ou soluções para os desafios que surgem. Essas são razões suficientes para acreditar na afirmação dos que aconselham a começar os projetos com, no mínimo, um ano e meio de antecedência, principalmente se envolver o pedido de empréstimo de obras para museus localizados no exterior. As primeiras decisões a serem tomadas são voltadas ao caráter da mostra, isto é, sua exposição será de curto, médio ou longo prazo? Cada uma delas tem objetivos diversos e pede procedimentos diferentes. Também é necessário considerar que há diferenças de atitudes ao se conceber e organizar exposições planejadas e apresentadas pela mesma instituição, as organizadas por um museu e exibidas em outro e as que circulam em diversas cidades. Posturas diversas também ocorrem quando se propõe um projeto de exposições que já têm local certo para apresentação ou com as que ainda buscam confirmação de espaço expositivo. Os projetos devem ter o maior número possível de dados confirmados, mas, no caso de ainda haver algumas incertezas, como local, obras ou datas, essas informações devem ser colocadas em destaque e deve haver flexibilidade para que as correções cabíveis possam ser feitas.

Existe um vínculo entre a escolha do local e das peças a serem expostas. As condições físicas do local são fundamentais para sua escolha, como: área, pé direito e condições de climatização, instalação elétrica, acesso e segurança. É fundamental a requisição e análise do *Facilities Report*, memorial técnico com a descrição e plantas do local, para essa decisão. A lista de obras para uma mostra em um edifício com controle museológico de clima e segurança será muito diferente de outro, apresentado em um museu com toda a segurança necessária, porém realizada ao ar livre.

O número e as dimensões das obras dependem do espaço expositivo. Mesmo espaços generosos não devem ser sobrecarregados com grande quantidade de obras expostas e informações, para evitar a saturação e o cansaço do visitante.

O plano para uma exposição sempre parte de um tema, cuja elaboração gera um nome provisório para o projeto. Esse início costuma ser um período de atividade intensa, em que a proposta prévia é desenvolvida e, por vezes, alterada. Denominações mais adequadas normalmente surgem a partir dela e são eleitas como título definitivo da exposição.

Esse novo título deverá ser claro, condizente com os objetivos, não mascarar o conteúdo da mostra, nem o teor das obras exibidas, ser de fácil memória e motivar a visita.

Mesmo quando o objetivo é expor o acervo de um museu, é necessário ter uma ideia como ponto de partida, a escolha adequada de peças dentro da coleção e um guia para a articulação de narrativas significativas a partir delas.

Um museu de arte pode organizar diversos tipos de exposições de paisagens, por exemplo: o gesto do artista para descrever a paisagem, as cores da cidade, a paisagem abstrata ou mesmo a paisagem dos pintores modernistas. Podemos pensar em organizar exposições de fotografia sobre a cidade, tendo como base a forma e a arquitetura ou a luz e a arquitetura, a cidade e seus habitantes, ou ainda, a cidade sem habitantes. Mesmo ao se fazer uma exposição sobre a obra de um artista, é possível escolher apenas as pinturas de determinado período de sua vida, ou a relação entre seu trabalho e o de seus amigos mais próximos, ou seus estudos preparatórios em confronto com suas fontes de referência ou até a leitura inédita feita por um historiador a partir de descobertas recentes.

O tema do projeto deve responder aos interesses da comunidade para a qual está dirigido. Sua apresentação precisa estar ao alcance de leigos e curiosos, bem como seu conteúdo ser acessível a crianças e escolares. A proposta não deve decepcionar aqueles que desejam mais informações sobre o assunto e, principalmente, não pode ter brechas e fragilidades aos olhos dos especialistas. Portanto, seu conteúdo deve estar a cargo de um curador que tenha muita experiência no assunto. O curador é um especialista em determinado assunto, será ele o responsável pelo conteúdo da exposição.



[...] os profissionais responsáveis pela montagem de exposições deverão utilizar recursos museográficos com o propósito de implantar uma expografia ancorada em elementos comunicativos, tais como cenografia, cor, iluminação, audiovisual, multimídia, sonorização, entre outros, que facilitem a compreensão do acervo exposto – mesmo tradicional, sacralizado e erudito – e que atraiam o grande público, independentemente do nível cultural, por meio da comunicação visual. (BINA, 2017, p. 79).

Casos específicos em que o projeto tenha como alvo segmentos particulares do público, como a comunidade científica, o público pré-escolar, os habitantes da vizinhança, devem ser confiados a quem tenha conhecimento do conteúdo abordado e do público em questão, lembrando de incluir informações que tornem aqueles universos também acessíveis a outros visitantes.

Conforme já mencionado, as exposições são formas eficazes de comunicação de ideias e seu potencial não deve ser banalizado ou utilizado de forma equivocada. Pelo mesmo motivo, seu acesso deve ser possibilitado ao maior número possível de visitantes.

Ao estabelecer os objetivos gerais e específicos da exposição, é possível colocar com clareza itens relacionados aos aspectos educacionais, aos vários aspectos do conteúdo, ao alcance social, ao público-alvo, aos valores, às atitudes, às propostas da instituição, às propostas científicas, aos processos.

Definidos os objetivos da exposição, são determinados os parâmetros para sua avaliação por ocasião de seu término. Definir a priori as estratégias de mensuração desses resultados e utilizar tais informações no relatório ao final da mostra fornece dados objetivos sobre os frutos obtidos. Nem sempre o tema inicial da exposição é de autoria do curador, mas é sua responsabilidade o conteúdo conceitual, a informação, a escolha das peças e obras apresentadas. Há exposições com um único curador, outras, com vários, cada um respondendo a uma especialidade, todos respondendo à direção de um curador geral.

Devido ao fato de serem múltiplos os temas para as exposições, são várias as possibilidades de montagem e recursos disponíveis, e muitos os especialistas que podem ser adicionados ao trabalho.

As exposições são eventos complexos e seu sucesso está relacionado ao profissionalismo de seus participantes. Isso significa que se trata de trabalho de equipe e, apesar da importância e responsabilidade do curador, o grande sucesso da mostra reside no fato de o conjunto ser bem administrado e as responsabilidades,

compartilhadas. A coordenação, o planejamento, a administração, divulgação, custeio, desenho do espaço, produção, montagem, serviço educativo e manutenção são equipes com importância equivalente quando se trata de avaliar sua relevância para o bom andamento do projeto.

É importante que cada equipe seja coordenada por profissionais com disponibilidade para se dedicarem à tarefa e buscarem soluções para as demandas que surgirem.

Em toda a exposição, há um coordenador geral, com visão de conjunto do projeto, de seu cronograma e orçamento. É esse coordenador que tomará as decisões ou informará quem tomar as decisões sobre o projeto. É com ele que o curador e os responsáveis pelas equipes manterão diálogo, reportarão suas questões e elaborarão o projeto da exposição.

Após considerar esses pontos levantados, a próxima providência é a realização do pré-projeto, com:

1. Título provisório, datas de abertura e encerramento, local.
2. Descrição da mostra: explicação do título provisório, resumo de seus conceitos, tipo (itinerante, curta, média ou longa duração), público-alvo, objetivos gerais e específicos do projeto.
3. Coordenador geral.
4. Proposta curatorial: curador, título provisório, conceito curatorial, justificativa, lista de obras, planta, maquetes eletrônicas.
5. Orçamento.
6. Cronograma.
7. Anexos: currículo de profissionais e outros documentos necessários.

Quando propostas externas são realizadas em museus, logo após a aprovação desse pré-projeto, torna-se necessária a realização de encontros para integração das equipes internas e externas, com definições de limites e funções.

A pesquisa de uma exposição deve ser cuidadosa e, por vezes, o pré-projeto prevê que certas questões sejam aprimoradas. Isso pode ocorrer em razão de levantamento de dados conceituais, localização de obras, resolução de equipamento expositivo ou outros. Essa etapa e suas necessidades devem ser incluídas no cronograma e na previsão orçamentária. O momento seguinte é o de reunião da equipe para o detalhamento da exposição e para a etapa de pré-produção.

Com o projeto curatorial definido, é possível levantar a lista de obras e documentos da exposição. Esse é o período em que os pedidos de empréstimos de obras e objetos são expedidos, de utilização de direitos de autor e imagens. A partir da lista de obras confirmadas (respostas afirmativas de: autorizações de uso, empréstimo; informações de: endereços, medidas, avaliações), a produção continua seu trabalho e as outras equipes começam suas atividades.

A equipe de expografia trabalhará com o detalhamento do projeto expositivo, o designer gráfico pensará no projeto de comunicação visual e das peças gráficas, o setor de educação poderá planejar seu programa de atividades, a assessoria de imprensa iniciará a divulgação e o departamento de eventos cuidará da abertura.

Com a lista de obras em mãos, a equipe de produção poderá orçar embalagem e transporte da documentação especial, fotografias, aluguel de equipamento, contratação de seguros, dos equipamentos de segurança e climatização, serviços e material de montagem, hospedagens, passagens, demais despesas para o período da exposição, da desmontagem e da devolução das obras. O orçamento deve ser preciso, buscando o melhor preço, porém com fornecedores de confiança, pois o trabalho envolve peças únicas, segurança do público e depende de sua pontualidade para concretização da mostra.

Os valores, tipos de contratação, prazos e condições de pagamentos devem constar do planejamento e ser informados no orçamento. É importante lembrar que esse material comprobatório faz parte do planejamento da exposição e deverá sempre ser arquivado, assim como contratos e notas.

É também o momento de preparação de todos os documentos que serão utilizados (licenças, recibos, laudos técnicos) por ocasião da captação das obras, da montagem e da desmontagem da exposição.

O curador poderá se dedicar à produção dos textos para a exposição e peças gráficas e acompanhar a equipe editorial encarregada de catálogos e folhetos. É o momento que dará assessoria ao serviço de educação no desenvolvimento de seu projeto e aos encarregados da programação de eventos paralelos à exposição.

As exposições são eventos de custos altos e o planejamento é fundamental para a obtenção dos recursos financeiros necessários, o bom uso destes e a possibilidade de conseguir o melhor ganho cultural, educacional e social do evento.

É comum que o projeto inicial sofra ajustes no decorrer desse processo, no sentido de torná-lo factível, pois são muitas as variáveis presentes que podem determinar alterações ao longo desse período de tempo. É fundamental que o planejamento evite serviços mais caros, feitos com urgência e horas extras, já que a realização de qualquer exposição custa dinheiro e o valor dependerá de características do projeto e de alguns fatores.

Exposições que utilizam apenas acervo da própria instituição têm custos menores daquelas que requerem empréstimos de obras e peças. É mais oneroso contratar profissionais e equipamentos externos do que utilizar os da instituição, mas os casos devem ser analisados individualmente.

Não há exposição sem custos, mesmo que no momento não seja necessário pagá-los. Por exemplo, ao usar sua sala de exposição, um museu não terá que pagar o aluguel por isso, mas, ao se fazer uma planilha de custos, esse valor deverá ser computado, como valor que seria cobrado, caso fosse alugada. Dependendo do cálculo feito, nesse valor está incluída a porcentagem relativa à energia elétrica utilizada, água, serviço de limpeza, manutenção do prédio etc. Se esse museu estiver buscando patrocínio para a mostra, esse valor entrará como uma das possíveis contrapartidas da instituição.

Há valores para seguro acordado, transporte para obras de arte, embalagens especiais e trabalho especializado, com preços diferentes dos praticados usualmente, mas passíveis de serem negociados dentro de certos limites.

O orçamento da exposição apresenta o detalhamento da previsão orçamentária levantada por ocasião do pré-projeto organizado pelo curador. Para cada fase do cronograma, as despesas correspondentes e os valores a serem pagos devem estar discriminados, e o valor total do projeto é a soma de todas as etapas de trabalho.

Ao se fazer um orçamento, devem ser consideradas todas as despesas previstas com pesquisas, serviços, contratações de especialistas, transportes, taxas de empréstimo, licenças, seguros, infraestrutura, equipamentos, material de consumo, hospedagem, alimentação, licenças, impostos e administração.

Há alguns fatores que oneram o projeto: uso de grandes áreas, longos períodos de tempo, grande quantidade de obras e cenários muito luxuosos. Novamente, é necessário pensar se há aspectos que sejam primordiais ao projeto ou se algo pode ser alterado. A cenografia por vezes é um grande auxiliar para a comunicação da exposição. Já em outros momentos, ela é supérflua e é necessário considerar se há soluções mais econômicas. Restringir a área ocupada e o tempo de exposição podem trazer vantagens. Porém é necessário analisar se os objetivos do projeto não serão prejudicados com esses cortes.

Já faz algum tempo que as instituições recorrem a campanhas para levantamento de fundos e buscam patrocínio externo para custear seus projetos. Há algumas possibilidades para o levantamento do patrocínio necessário, que podem ser desde permuta (por exemplo, a prestação de determinado serviço em troca da divulgação do nome da empresa prestadora) até a doação por parte de mecenas entusiastas da cultura. Há leis federais, estaduais e municipais de incentivo à cultura que facilitam a obtenção de recursos para atividades culturais que possibilitam projetos de interesse para museus, como a produção de livros, divulgação de acervo, publicação de livros,

ampliação de coleções, compra de equipamento especializado e preservação de patrimônio. Para obtenção desses recursos, os projetos deverão seguir as indicações dos respectivos editais e serão analisados e selecionados pelas instâncias competentes. É importante que a instituição procure especialistas para formular estratégias de captação adequadas para suas necessidades.

Alguns institutos culturais periodicamente publicam editais com vistas à seleção de projetos de exposições a serem apresentados em seus centros culturais em diversas cidades brasileiras. São oportunidades de interesse para curadores em busca de patrocínio e local para apresentação de seus projetos. É o caso, por exemplo, do Centro Cultural dos Correios, do Centro Cultural Banco do Brasil e Caixa Cultural.

Acontece também a situação em que produtores e captadores de recursos desenvolvem projetos de exposições para integrá-los às programações dos museus.

Os custos altos das exposições são uma realidade e é necessário pensar em alternativas que possam reduzi-los e aumentar a eficácia dos resultados. Planejamento cuidadoso, possibilidade de circulação de exposições por duas ou mais cidades, divulgação realmente efetiva, adoção de expografia mais funcional, menos decorativa, com estruturas reutilizáveis e emprego racional das peças gráficas já seriam contribuições significativas. O maior desafio, entretanto, está em conseguir potencializar a qualidade da comunicação estabelecida com o público.

Partindo do princípio de que o projeto curatorial foi bem articulado e que foram conseguidos os recursos financeiros para sua realização, será necessário divulgar a mostra de modo conveniente, pois o público só visitará a exposição, se souber da existência do evento e que lá existe algo de seu interesse.

Se motivado, o visitante chegará com expectativas sobre a exposição e sua visão do espaço expositivo é seu primeiro contato com a realidade da exposição. Portanto, é necessário que alguns aspectos sejam atendidos para que aqueles que chegam entusiasmados não se frustrem ou, ainda, para motivar quem nada espera.

Um espaço de recepção com um pequeno átrio, uma área com poucos estímulos servirá para isolar o visitante das informações de outros eventos e auxiliar sua concentração no painel com o título da mostra e na imagem representativa da exposição. O texto de apresentação de autoria do curador com os conceitos da mostra e outro, outro assinado pela instituição, explicando a razão daquele tema com a instituição, fichas técnicas e agradecimentos situam os propósitos da exposição.

O local onde as obras estão expostas deve ser acolhedor, coerente com o assunto abordado e motivador. Cronologias, informes biográficos, fotografias de época e possíveis menções à realidade do visitante estabelecem relações significativas entre as informações.

A disposição das obras no espaço expositivo é em núcleos temáticos, de acordo com a proposta do curador, devidamente identificadas com dados sobre autor, título, data, técnica, coleção e outras informações pertinentes. Esses núcleos estabelecem sequências narrativas e também devem ser nomeados e acompanhados por pequenos textos explicativos.

A sequência das obras no espaço expositivo traduz continuidade e ordem, lembrando que o espaço vazio entre elas também é eloquente.

É importante adotar um padrão para ordenar a montagem das obras de modo que se atinjam os objetivos almejados. Para pendurar obras bidimensionais em painéis e paredes, é usual o alinhamento pela horizontal superior, da base ou da mediana.

Em geral, a altura adotada é a partir da mediana, à altura da linha dos olhos da maioria da população adulta, em nosso caso, do Brasil, cerca de 150 cm do chão. Em espaços com pé direito menor, pode-se usar medidas diferenciadas.

Mesmo quando se visa um público-alvo, facultar o acesso a todos os interessados pela exposição é prioridade. No caso da altura das pinturas, é necessário pensar em recursos para que também idosos e cadeirantes possam vê-los com conforto. São soluções baixar um pouco essa linha mediana, aumentar o distanciamento para favorecer o ângulo de visão e providenciar as etiquetas de identificação impressas com fontes maiores, cores com maior contraste e em locais com leitura mais confortável.

Bases de esculturas e vitrines também apresentam algumas limitações para esses setores do público e devem ser escolhidas com cuidado, buscando recursos que facilitem seu acesso.

Se estiver trabalhando com peças muito pesadas, é imprescindível consultar sobre o peso máximo de carga por metro quadrado permitido no andar onde acontecerá a mostra antes de realizar a seleção das peças e, ao fazer a expografia e distribuição das obras, solicitar o acompanhamento e a aprovação de engenheiro responsável pelo edifício.

As vitrines e suportes museográficos devem ser confeccionados em materiais, formatos e cores que não – ou pouco – interferiram na percepção e leitura das obras pelos visitantes; que deem leveza à mostra; valorizem a visibilidade das peças e, se possível, de forma tridimensional; explorem a diversidade das características estilísticas e elementos pictóricos da coleção exposta. De preferência que sejam individualizados, para cada peça, o que atrai o visitante a observá-la, mais atentamente, por não dividir a atenção com outras peças, e que nela concentra a atenção, percepção e interação com o visitante. (BINA, 2017, p. 81).

”

Aconselha-se o uso de materiais reaproveitáveis para a montagem das exposições, que o museu disponha de painéis modulares autoportantes, com pelo menos três tamanhos de bases para esculturas e dois tamanhos de vitrines com chaves e com luzes embutidas.

O desenho do espaço deve ser acolhedor, indicar caminhos lógicos a serem seguidos, que resultem na sequência da exposição. Ao projetar corredores, atenção para que sejam largos o suficiente para que cadeirantes possam usar com conforto com seus acompanhantes e que não configurem ângulos ou pontos cegos que prejudiquem a locomoção e a vigilância eletrônica e física.

Além de indicações claras para seguimento do percurso da exposição serem importantes para o entendimento da proposta e questões de segurança, é importante que o caminho não se configure como labirinto de mão única e haja flexibilidade para que o visitante possa fazer algumas alterações que deseje e haja rotas de emergência assinaladas.

É recomendável a verificação das condições e localização dos equipamentos de detecção e combate a incêndio e o cuidado para que o projeto não bloqueie seu uso. É fundamental a verificação da compatibilidade das instalações elétricas com a demanda prevista pelos equipamentos propostos pela exposição. Pede-se bom senso no uso de cenografia, em razão da quantidade de materiais combustíveis que são utilizados.

A movimentação das obras de arte e objetos de coleção deve ser a mínima possível e não oferecer risco se planejada e feita com cuidado. Faz parte desses cuidados a definição do local onde será exposta e seu registro na planta da exposição, devidamente aprovada pelos responsáveis.

Ao conceber o projeto de exposição, é preciso lembrar que, mesmo que se tenha disponível um espaço generoso, não é aconselhável sobrecarregá-lo com muitas obras. Dentro das exposições, o visitante se locomove, observa, escuta, assiste a vídeos, lê etiquetas de identificação e textos, estabelece relações, assimila informações, e sua capacidade de atenção, em geral, é suficiente para uma hora e trinta minutos. Se forem utilizadas obras em excesso, sua capacidade de atenção provavelmente terminará antes que o visitante percorra a exposição e o cansaço o vença. A colocação estratégica de bancos e a criação de áreas de descanso são bem-vindas pelo público e aumentam o aproveitamento da visita. O objetivo da exposição é apresentar obras de arte e objetos de modo adequado para que melhor sejam apreciados e comuniquem com propriedade sua mensagem dentro do conjunto.

Dosar a quantidade de obras, mobiliário expositivo, textos, imagens e espaço para circulação depende de sensibilidade. O equilíbrio entre esses elementos é importante em termos funcionais, porque o público é heterogêneo: as exposições recebem crianças que andam em grupos e acompanhadas por adultos e se deslocam ocupando o espaço de modo diferente de adultos sozinhos. Cadeirantes requerem

acessos diferentes e áreas maiores para se locomoverem. Por razões cognitivas, a presença de vazios espaciais também é bem-vinda, pois favorece a percepção e a apreensão das informações.

Se a obtenção de espaços agradáveis, receptivos e com informações bem apresentadas são benéficos ao projeto e tornam a visitação mais produtiva, propor programas de atividades culturais e de lazer para acompanhar a exposição ampliam seu alcance, aprofundam seu debate e a tornam acessível a outros tipos de público.

Essas atividades incluem programas de rotina para mediação desenvolvido pelo departamento de educação, atividades seriadas por idades para atendimento de pré-escolares e escolares, incluindo preparação de professores para a visitação e avaliação após a visita. Podem prever programações semanais com atividades voltadas a diferentes públicos, envolvendo cursos teóricos, oficinas práticas com artistas, concertos, encontros com contadores de histórias, ciclos de palestras com especialistas para explorar questões importantes apontadas na mostra ou aspectos que foram apenas citados, mas, relevantes.

Visitas guiadas com o curador e entrevistas com artistas participantes são oportunidades para estabelecer diálogos e aproximações com o público que trazem bons resultados.

Dependendo do tema abordado, as exposições oferecem oportunidades para estabelecer relações sobre temas diversos e a programação alternativa da exposição disponibiliza espaço para que essas relações sejam aprofundadas, para as diversas ciências analisarem o tema e as questões serem debatidas de acordo com pontos de vista diferentes.

Algumas exposições de grande porte registram todo seu processo em vídeo, fotografias e entrevistas com curadores, designers, coordenadores, pessoal de montagem e, mais tarde, com o público, com o objetivo de realizar um *making-of*. Esse material depois de editado é apresentado em local próximo à exposição ou é base para um encontro ou palestra para discussão do assunto. Essa proposta desperta a curiosidade do público, que tem interesse em entrar nos bastidores, acompanhar o trabalho desde as primeiras ideias, saber sobre as várias etapas necessárias para conseguir os resultados almejados, compreender as discussões propostas pela curadoria, conhecer os cuidados com segurança e as práticas envolvidas com a manipulação das obras. Essa aproximação com o projeto o levará à ampliação da consciência dos cuidados com patrimônio cultural.

Os temas das exposições também são norteadores do tom que as atividades podem assumir: eventos com feições acadêmicas, como simpósios, com publicação de livros, reunindo diversas conferências; cursos para divulgação; cursos para aperfeiçoamento; oficinas para iniciantes; projetos para tardes em família; gincanas; lançamentos de livros etc.

Essas programações que acompanham as exposições não devem ser confundidas com a agenda de atividades e cursos que o museu oferece normalmente. Há museus, como o Museu da Escultura (São Paulo) e o Museu da Casa Brasileira (São Paulo), que há anos mantêm programas de música popular e erudita aos domingos, independentemente de sua agenda de exposições, sempre com público fiel.

A programação de atividades paralelas às exposições atende a propósitos diversos daqueles que acontecem como parte da rotina do museu. Ambas as programações, se bem organizadas, não oneram o orçamento da instituição e oferecem oportunidade a mais ao público, de enriquecer a cultura local. O oferecimento de algumas atividades gratuitas aos visitantes são bem-vindas e logo trazem um bom retorno em termos de apreço do público. Pode ser algum evento mensal ou semanal, se houver a possibilidade de um patrocinador arcar com um contrato para o pagamento de seis meses ou um ano de programação, os resultados serão ainda melhores. Cursos, oficinas, simpósios, ateliês devem ser pagos pelos participantes. As agendas de programação variadas em museus sempre dinamizam a rotina e trazem novos enfoques para exposições.

Atividades paralelas, para darem bons resultados, requerem bom planejamento, parcerias comprometidas, boa divulgação e continuidade, desempenhando um papel muito importante, que é a difusão cultural por parte dos museus.



Assimile

Organizar uma exposição requer colaboração, planejamento, profissionalismo e conhecer a dinâmica de algumas práticas.

Toda exposição é uma narrativa que acontece no espaço, feita com obras de arte, objetos, imagens e textos. Ela sempre parte de uma ideia e é responsabilidade do curador desenvolver os conteúdos e a fundamentação teórica para a elaboração do seu projeto.

O pré-projeto de exposição a ser apresentado para aprovação consiste em:

1. Título provisório, datas de abertura e encerramento, local.
2. Descrição da mostra: explicação do título, resumo de seus conceitos, tipo (itinerante, curta, média ou longa duração), público-alvo, objetivos gerais e específicos do projeto.
3. Coordenação geral.
4. Proposta curatorial: nome do curador, título provisório, conceito, justificativa, lista de obras, planta, maquetes eletrônicas.

5. Orçamento.
6. Cronograma.
7. Anexos: currículo de profissionais e outros documentos necessários.

Uma vez aprovado o projeto, começa a fase de pré-produção, quando a primeira providência é a confirmação da lista final de obras. Essa lista será a base para o fechamento do orçamento final da exposição e, definidas as obras, as demais equipes (projeto expositivo, projeto gráfico, produção, divulgação, serviço educativo, editoria, eventos, programação paralela) poderão dar início às suas atividades.

É um momento de intensa atividade, cuidados com documentação e autorizações, finalização de pesquisa, redação de textos, edição de catálogos e livros, término de projetos de salas, empréstimo de obras, encomenda de mobiliário, equipamento e edificações. É o período de planejamento da montagem, quando as ações se sucedem e atrasos significam problemas sérios.

As exposições realmente têm grande capacidade de comunicação de ideias. O encontro com objetos reais e suas articulações com textos e imagens a partir de uma boa ideia mobilizam as pessoas, despertam interesse e abrem horizontes. Porém sua produção custa dinheiro, e muitas instituições não dispõem em suas dotações anuais de verbas para fazer exposições com mais largueza, assim como alguns produtores e curadores com ótimas ideias ficam desanimados com as poucas possibilidades de verem seus projetos concretizados. Na realidade, os custos das exposições são muito altos, porque além das despesas serem muitas, há algumas precauções que devem ser tomadas e elas encarecem o preço. Há possibilidades de patrocínio total e parcial para viabilizar a realização de exposições que devem ser pesquisados, como as permutas, os patrocínios e as leis federais, estaduais e municipais de incentivo à cultura.

Como proposta cultural, divulgação dos espaços culturais e/ou museológicos e de lazer, as exposições valem a pena, então, busquemos os meios para sua realização.

Se captação de recursos não é sua especialidade, procure quem entenda do assunto para ajudá-lo e concentre-se no que você sabe fazer para que as exposições rendam o máximo com o que tem. Uma boa pesquisa de conteúdo fará diferença na hora de escrever um texto ou dispor as obras no espaço. Os visitantes notarão se as obras expostas estiverem apresentadas de modo que possam apreciar com conforto e se puderem

ler as etiquetas sem fazer muito esforço, por causa do tamanho das letras.

Tornar uma boa exposição acessível a um maior número de pessoas já é um modo de aumentar sua rentabilidade em termos culturais e sociais.

Não obstante, o espaço expositivo deve atender às demandas de segurança e conservação das obras apresentadas, deve ser confortável e acolhedor para o público visitante. Vazios e zonas de descanso devem ser respeitados no espaço expositivo, para evitar a saturação de informações, favorecer a concentração e possibilitar que o público recarregue suas energias.

O ambiente da sala de exposição permite sons, imagens e textos. As atividades de leitura, observação, escuta e reflexão, motivadas pelos estímulos apresentados nas exposições, são sintetizadas pelo visitante em seus deslocamentos entre núcleos temáticos e nos espaços vagos deixados para circulação. Nos espaços vazios e áreas de descanso, esse visitante, agora mais relaxado, irá rememorar seu percurso e estabelecer conexões com as informações recentemente adquiridas.

É possível organizar uma programação de eventos e cursos sem muito ônus para a instituição. Isto é, com criatividade e algum gasto, será possível montar uma agenda de atividades oferecidas rotineiramente pelo museu e, especificamente, relacionadas às exposições.

É importante que as atividades e os eventos tenham boa divulgação, continuidade e que sejam de qualidade. Isso trará participação, fidelidade e motivará a participação do público e sua resposta às propostas do museu.



Refleta

A importância cultural dos museus é indiscutível e está relacionada à memória, à identidade cultural, à educação, desempenhando uma função social.

Sempre que analisamos os papéis do museu, enfatizamos que eles devem ser mais atraentes, corresponder às demandas do grupo e ter programação atualizada. Entendemos que os museus devem ser interativos, que o visitante deve participar da visita. São feitos esforços para dissolver ideias preconcebidas sobre considerá-los como locais aborrecedores, tristonhos, tediosos.

Nesta unidade, analisamos alguns aspectos que esbarram em dificuldades reais que encontradas pelos museus. Tudo o que pensamos fazer é muito caro e nem sempre de fácil realização, com barreiras de diversas ordens.

Todas essas ideias e propostas tecnológicas para deixar o museu mais atraente será que não deixam o visitante com expectativas diversas da real proposta do museu? O que você pensa? Será que os efeitos não ocupam o lugar do conteúdo? Será que, às vezes, a cenografia não ocupa mais lugar que as obras de arte e os documentos? Ou que o público presta mais atenção na expografia do que na proposta curatorial?

Será que esses recursos não vêm ocupando mais no orçamento do que deveriam?

Há casos em que é necessária uma verba maior na expografia para garantir a segurança do acervo, mas são casos isolados...

Quando uma exposição é feita de acordo com os protocolos adequados, ela é realmente muito cara, porque os procedimentos devem ser cuidadosos. Há meios alternativos, mas, mesmo com os meios alternativos, devemos continuar cuidadosos. Por exemplo, em vez de um cenário forrado de veludo e estofado – caríssimo e perigoso –, use pintura.

Além disso, há a questão do desperdício de materiais.

Reflita se vale a pena!

Sem dúvida é essencial que o trabalho tenha bom acabamento, seja bem feito, que a escolha seja condizente com o projeto e com a proposta. Porém aja com bom senso, porque grande parte do material só será usada por pouco tempo e será jogada fora. Analise se você pode incluir materiais recicláveis em seu projeto ou estruturas que possam ser reaproveitadas.

Pense sobre o que entendemos pela participação do público: equipamentos eletrônicos interativos? Talvez a leitura de um texto (de tamanho que não desanime o leitor) de boa qualidade, em um painel, possa ser mais eficiente (e barato) do que um aplicativo. Afinal, ler também é participar. Um aplicativo pode ser uma excelente proposta para outros objetivos, mas para leitura há algo mais simples.

Seria excelente se todos os eventos fossem gratuitos, mas, infelizmente, não são. Reflita sobre quais atividades você acha que deveriam ser gratuitas em um museu?

É importante que existam dias de visitação gratuitos na semana para todos os visitantes, entradas gratuitas para grupos escolares, desde que agendadas com antecedência, atividades oferecidas sem necessidade de pagamento. São aspectos que cada museu ou exposição deve decidir de acordo com suas conveniências.

A receita vinda dos ingressos não mantém os museus e nem financia exposições, mas qualquer receita deve ser considerada.

O mesmo é válido para catálogos e folders. É importante que o visitante receba um breve guia ou folheto informativo sobre o evento visitado, mas se houver de fato interesse, o material mais extenso deve ser comprado.

Que outras considerações você tem sobre essas questões? Reflita e anote.



Exemplificando

O Rijksmuseum, de Amsterdã, apresentou a exposição *Frans Post: animals in Brasil* no período entre 7 de outubro de 2016 e 8 de janeiro de 2017. A exposição teve como objetivo principal mostrar o impacto sofrido pelo pintor Frans Post (Haarlem, Holanda, 1612-1680) em contato com a flora e a fauna brasileira no período que passou como pintor da comitiva de Maurício de Nassau, quando este era governador da colônia holandesa em Pernambuco, entre 1636 e 1644. Maurício de Nassau, além de administrador e grande estrategista militar, era um humanista com grande interesse em cultura, razão pela qual cercava-se de zoólogos, botânicos, astrônomos, cientistas e artistas. Como pintor de paisagens, a função de Post era registrar os territórios anexados por Nassau à colônia holandesa, o progresso de sua administração e o exotismo daquela terra distante. Retornou à Europa com seu patrono, fixou residência em Haarlem, sua cidade natal, e alcançou sucesso com a venda das pinturas de paisagens com temática brasileira que continuou pintando.

Outro objetivo da mostra é esclarecer algo que até então intrigava os historiadores da arte. Eram conhecidos desenhos originais de outros artistas que estiveram no Brasil Holandês na época de Nassau, mas nenhum de Post. A dúvida estava em conhecer quais seriam as referências do artista, que continuou retratando a natureza brasileira até o fim de seus dias.

A resposta veio em 2010, quando o curador de imagens do arquivo *Noord-Hollands* da cidade de Haarlem, ao digitalizar um álbum de desenhos doado ao arquivo em 1888, associou o que via ao trabalho de Post. O álbum continha trabalhos de outros artistas e os de Post não estavam assinados. Apesar da semelhança ter sido logo notada, foram necessários testes, análises feitas por especialistas e comparações com pinturas do artista para a confirmação da autenticidade da autoria.

As 24 aquarelas coloridas e os 10 desenhos a grafites encontrados eram totalmente desconhecidos e traziam observações manuscritas em holandês sobre os animais (por exemplo, comenta ser o mico: "muito

simpático e amistoso”). Provavelmente esses desenhos foram feitos a partir da observação do natural quando Post estava no Brasil e serviram de base para suas pinturas posteriores.

A exposição apresentou seis pinturas originais das coleções do Museu do Louvre, Paris, do Museu Boijmans Van Beuningen, Roterdã, e da Fundação Estudar, São Paulo. O Centro Naturalis Biodiversity, da cidade de Leiden, emprestou para a exposição dezenas de espécimes empalhadas, semelhantes aos que Post retratou.

O museu desenvolve programas de visitas em grupo e individuais, em que as questões de história, arte e biodiversidade são consideradas. A exposição é indicada como uma boa opção para “jovens visitantes e suas famílias”, tanto em razão dos animais em exposição, quanto por haver diversas atividades de ateliê relacionadas ao desenho de animais.

No primeiro final de semana após a inauguração, foi organizado um grande evento voltado para adultos e crianças para atividades de desenho dos animais no espaço expositivo. A ideia foi trabalhar com o desenho de observação da natureza, como fez Frans Post 400 anos antes. A intenção foi explorar o fato do encantamento do artista em seu tempo com o exotismo da natureza de uma terra distante, o impacto que causava em seus contemporâneos – conterrâneos da maioria dos visitantes.

O objetivo foi a proposição de uma atividade que estabelecesse vínculos com o artista, elos com sua produção, olhar o mundo, o prazer de conviver e, simplesmente, o prazer de desenhar.

Visite os sites a seguir e conheça mais sobre o assunto:

RIJKS MUSEUM. **Frans Post**: animals in Brazil. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/frans-post>. Acesso em: 3 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/symposiums/frans-post-symposium>>. Acesso em: 3 jan 2017.

DESIGN BOOM. Disponível em: <http://www.designboom.com/art/frans-post-animals-in-brazil-rijksmuseum-11-10-2016/>. Acesso em: 3 jan. 2017.



Pesquise mais

Os custos das exposições são muito altos e, nos últimos anos, as instituições têm tido seus recursos limitados para várias de suas ações. Há a possibilidade de realização de eventos com patrocínio externo, obtidos com permutas, doações, ou por meio dos benefícios de leis de incentivo à cultura, como a Lei Rouanet (federal), do ICMS (estadual), do IPTU e do ISS (municipais).

Veja possibilidades que alguns institutos apresentam para a seleção de projetos:

BRASIL. Ministério da Cultura. **Projetos incentivados**. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/projetos-incentivados1>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

KAVANTAN, S. **Workshop de elaboração de projetos (ProAC)**. Disponível em: <http://siseb.sp.gov.br/arqs/Apostila_Elaboracao_projetos_culturais.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2017.

SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. **Lei de incentivo**: Lei Municipal nº 10.923. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/lei_de_incentivo/index.php?p=6>. Acesso em: 3 jan. 2017.

CAIXA CULTURAL. Disponível em: <<http://www.caixacultural.com.br/SitePages/home-principal.aspx>>. Acesso em 3 jan. 2017.

CORREIOS. **Sistema aberto de patrocínio e participação em eventos**. Disponível em: <http://www2.correios.com.br/institucional/conheca_correios/acoes_culturais/esp_cult_rj/patrocínio/conteudo/default.cfm>. Acesso em: 3 jan. 2017.

Sem medo de errar

Provavelmente seus amigos fotógrafos já o elegeram coordenador-geral desse projeto e você deverá estabelecer com eles o enfoque que cada um dará ao tema geral escolhido. As escolhas serão individuais, mas esteja preparado, porque, provavelmente, a curadoria caberá também a você.

Vá preparado para a primeira reunião, pois, embora cada um já tenha pensado no modo como abordará a questão, você fará algumas interferências, pensando que os cinco temas integrarão a mesma exposição e, apesar das individualidades, deverão apresentar coerência. Por exemplo: ou os cinco optam por visões individuais e o que os une são as suas visões da cidade, ou todos optam por um rumo único. Não será possível que quatro deles registrem o lazer de pessoas em quatro bairros diferentes e um decida fotografar a obra de um arquiteto famoso. São várias as possibilidades de abordar a cidade. O ponto em comum pode ser o presente, o passado ou o futuro. O tema, um local específico, um modelo ou, então, a técnica escolhida.

Esse é o momento do projeto da exposição: você irá ajudar a encontrar um local para a mostra. Pode ser uma galeria, um museu, um clube ou uma livraria. Se for uma galeria ou museu, em geral, o prazo é de três meses. Em outros locais, depende do que for combinado, talvez dois meses. O local irá determinar o número de obras.

Decida com eles o tamanho das ampliações, o tipo de montagem que querem e se há algum trabalho que necessite de moldura.

Não é preciso que sejam iguais, uma vez que cada uma apresentará sua visão e seu trabalho autoral, mas o conjunto deverá ser coerente. Levante as medidas das obras sem as molduras (para as fichas técnicas) e com as molduras (para usar nas montagens).

Discuta as propostas individuais e chegue a um acordo sobre o título da exposição. Decida quantas obras cada um apresentará e se darão um subtítulo a cada conjunto. Ainda não há necessidade de uma lista definitiva de obras, apenas da quantidade, da medida da ampliação e do tipo de montagem.

Elabore um orçamento com as despesas que caberá ao grupo: aluguel do espaço, ampliação das fotos, montagem das molduras, comunicação visual, textos, assessoria de imprensa, iluminação, catálogo, coquetel de inauguração, manobrista, pintura dos painéis, pró-labore do coordenador.

Se for possível conseguir patrocínio do projeto ou de parte dele, vocês deverão tentar. Lembre seus amigos de que, caso a exposição ocorra em um museu, não poderá haver vendas; se for em outro local, isso poderá ocorrer.

Redija um texto sobre o projeto, explique o título, apresente os artistas, descreva como será a exposição, o local, anexe o orçamento, a planta e o cronograma. Explique as contrapartidas que fará. Procure um patrocinador que tenha a possibilidade que arcar com, pelo menos, parte das despesas ou fazer alguma permuta.

Lembre-se de que o título da exposição poderá sofrer algumas alterações depois que você observar as fotos prontas, e que o texto redigido e a apresentação do projeto poderão ser ampliados e utilizados quando você for redigir o texto para o catálogo e para a abertura da exposição.

Boa sorte com seu projeto!

Faça valer a pena

1. "Para se planejar e gerir uma exposição, é importante ter em mente que a mesma se configura como um grande projeto de pesquisa e que seu produto final é a exposição, que se conforma em um discurso tridimensional da pesquisa realizada." (WERNECK, 2010, p. 8).

A lista de obras a ser exposta é uma das primeiras decisões a serem tomadas em um projeto, pois, a partir dela, são consideradas todas as demais etapas do planejamento. Para o que ela serve de base? Assinale a alternativa correta:

- a) Para a contratação do coordenador geral da exposição.
- b) Para a decisão sobre o segmento de mercado que será atingido.
- c) Para o fechamento do orçamento final da exposição.
- d) Para a realização do *making of*.
- e) Para a idealização da reserva técnica do museu.

2. “O espaço onde a exposição será montada deve ser estudado com o auxílio de plantas baixas e elevações com as respectivas medidas. Isto deve ser feito para garantir as condições adequadas para os visitantes apreciarem o que se pretende expor e, simultaneamente, propiciar uma disposição dos objetos de forma harmoniosa.” (WERNECK, 2010, p. 10).

Em relação ao espaço expositivo, é correto afirmar que:

- I. O número de obras depende do espaço expositivo.
- II. As dimensões das obras dependem do espaço expositivo.
- III. A vantagem dos espaços generosos é que eles devem ser sobrecarregados com grande quantidade de obras expostas.
- IV. Deve-se colocar o maior número de informações em uma exposição, pois isso orienta o visitante.

As afirmativas corretas correspondem a:

- a) I, II e III.
- b) I, III e IV.
- c) I, II, III e IV.
- d) I e II, apenas.
- e) II e III, apenas.

3. “As exposições constituem um instrumento-chave para permitir o acesso público aos acervos de museus. Podem ser inovadoras, inspiradoras e conduzir o visitante à reflexão, proporcionando ótimos momentos de prazer e aprendizagem. No entanto, é necessário um cuidadoso planejamento, incluindo a questão dos custos envolvidos, para que a exposição seja um sucesso. As presentes diretrizes oferecem uma síntese para um trabalho eficiente de organização de uma exposição” (MUSEUMS AND GALLERIES COMMISSION, 2001, p.19).

Existem diversos fatores que precisam ser pensados e pesquisados para que a exposição possa dar certo. Em que consiste um dos fatores iniciais que pode alterar todo o planejamento orçamentário da exposição?

Assinale a alternativa correta:

- a) Em tema prévio.
- b) Em tempo de duração da exposição.
- c) Na desmontagem.
- d) Na documentação museográfica.
- e) No plano diretor do museu.

Seção 3.2

Produção de exposição

Diálogo aberto

Antes de ser inaugurada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2016, a exposição *Paisagem nas Américas* foi apresentada na Art Gallery of Ontario, em Toronto, no Canadá e no Crystal Bridges Museum of American Art, de Bentonville, nos EUA. Ao conhecer o catálogo, um grupo de patrocinadores brasileiros demonstrou entusiasmo pelo enfoque dado pelos curadores: a abordagem dada à paisagem, a relação da sociedade e o território que ocupa. Eles manifestaram grande interesse em trazê-la novamente ao Brasil, apresentá-la em sua cidade e, dada a importância do tema, realizar um projeto para levá-la a outros locais. Porém desconhecem os passos a serem dados para que a exposição ocorra e não têm ideia dos custos que um evento internacional desse porte envolve, por isso, decidiram consultá-lo sobre o assunto. Que orientações você pode lhes dar para iniciar o processo e para que ele transcorra com agilidade e segurança?

Lembre-se de que esses patrocinadores são parceiros que têm interesse em cultura, podem viabilizar o projeto, mas também têm expectativas particulares sobre o assunto. Quais seriam as razões para se interessarem por esse projeto? Quanto maior o número de dados objetivos você reunir, mais elementos terá para a formatação de um projeto factível, que o possível patrocinador poderá aprovar.

O tempo passou e várias condições se alteraram. Algumas das obras expostas anteriormente podem não estar mais disponíveis, o espaço expositivo poderá apresentar características diversas da Pinacoteca (área, pé direito, iluminação, climatização etc) e poderá, até mesmo, haver limitações de verbas. Isso levará a ajustes na lista de obras e no projeto expositivo, mas nada que altere radicalmente o projeto curatorial, uma vez que se trata de uma remontagem de um evento. Convém lembrar que, se for necessário fazer muitas modificações, o projeto torna-se inviável.

Apesar de todas as mudanças e da passagem do tempo, o ponto de partida para sua pesquisa deve ser o evento já realizado, lembrando sempre de que, nesse momento, você estará trabalhando em um projeto de reedição.

Tenha em mente que o evento foi promovido por uma instituição que conserva o registro do processo; o trabalho teve um coordenador geral e um curador que assumiram responsabilidades por aspectos diversos do projeto, que só ganhou realidade porque, para cada uma de suas muitas etapas, teve alguém responsável à sua frente.

O catálogo da exposição traz os vários ensaios, listas e reproduções de obras que fundamentam a proposta curatorial, contém relatos sobre o processo de realização da mostra e fichas técnicas. A partir dele, é possível ter uma ideia do volume de obras, coleções, equipes e profissionais envolvidos na produção - aspectos que poderão ajudá-lo a levantar os orçamentos.

Por outro lado, é fundamental ter em mente um bom local para apresentação da mostra, as condições que o lugar demanda e prospectar o interesse do público para tal tema.

Sem dúvida, essa é uma boa proposta de exposição e, se há alguém interessado em levar adiante, por que não pensar também em sugestões de montagem de qualidade, mas condizentes com a realidade, que possibilitem ao possível patrocinador aumentar seu entusiasmo?

Não pode faltar

O deslocamento de qualquer obra de arte ou peça de coleção requer alguns cuidados e só será feito por pessoal autorizado, mesmo quando acontece no espaço interno da instituição proprietária do acervo. Antes de proceder a essa operação, convém verificar se a peça está razoavelmente limpa, pois gordura, poeira ou algum tipo de sujidade pode causar problema na peça durante seu transporte. Um breve exame do objeto para constatar as condições e características para determinar áreas de fragilidade e a melhor forma de sustentação e pontos de apoio pode evitar transtornos posteriores. Peças de pequeno porte devem ser transportadas dentro de caixas para maior segurança e é aconselhável que, para as demais, o trabalho seja feito por no mínimo duas pessoas e, sempre que necessário, com a utilização de um carrinho forrado com feltro ou outro material macio.

Uma vez decidida a movimentação, o local onde o objeto será depositado em segurança deverá estar escolhido, a superfície onde será depositado deve estar preparada, bem como o percurso a ser seguido precisa estar definido e livre de obstáculos.

Para evitar acidentes, quem irá transportá-lo não poderá portar adereços (anéis, colares, pulseiras, brincos longos), deverá usar trajes apropriados (avental, calças compridas, sapatos fechados), manter cabelos compridos sempre presos e as mãos, lavadas e com luvas adequadas ao tipo de tarefa a ser executada (de algodão macio, antiderrapante, vinil ou similar).

Para obras a serem transportadas para espaços externos, deverão ser levados em conta o tempo de seu deslocamento, seu destino, suas características e os riscos a que estarão expostas durante o percurso.

Embora existam situações imponderáveis, há riscos que podem ser evitados. Para isso, muito ajuda o planejamento, a escolha das rotas, meios de transporte, embalagens, empresas transportadoras idôneas e experientes. Há empresas especializadas em transporte de obras de arte e peças de coleção, com experiência na manipulação desses objetos e também em aconselhar sobre as embalagens, os tipos de transporte e as rotas adequadas.

A escolha do meio de transporte depende muito das características dos objetos, do local, da exposição e do orçamento. Certas situações permitem opções passíveis de baixarem os valores do orçamento, que devem ser examinados com cuidado e que, por vezes, realmente valem a pena, desde que não comprometam a segurança do projeto. Porém há casos em que restam poucas escolhas, como acontece com as estruturas de grande porte e de muito peso, cujas grandes distâncias tornam o transporte marítimo a melhor solução.

O transporte de obras e objetos de coleção pode ser por via rodoviária, aérea, ferroviária e hidroviária e é sempre necessário ter atenção com o cronograma, levando em conta os prazos de transportes considerados mais lentos, como os navios, por exemplo, além dos desembaraços aduaneiros. A presença de um responsável pelos objetos, ligado à instituição proprietária da coleção ou seu representante, durante todo o percurso, será sempre uma garantia. Ele é o *courier*, geralmente alguém com formação e experiência em museologia, conservação ou restauração.

Muitas vezes, a presença de um *courier* é exigida como condição para o empréstimo de um objeto. Ele acompanha o percurso da obra desde a saída da reserva técnica até o local da exposição, juntamente com sua documentação, conferindo embalagem, desembalagem, documentação, montagem do objeto e resolvendo possíveis problemas que possam acontecer. Em obras acompanhadas por *courier*, deverá haver anotações em caixas e *packing lists*, sobre a obrigatoriedade de sua presença para a abertura, fechamento, lacração das caixas e manuseio das obras e, posteriormente, reabertura por ocasião da desmontagem da exposição.

No Brasil, o transporte menos comum é por trem, mas no exterior a malha ferroviária é intensa e pode ser uma opção a considerar. Oferece baixo custo, porém alto risco, em razão das paradas em muitas estações e de deslocamentos e freadas abruptas. Requer acompanhamento constante de *courier*, um compartimento climatizado e a fixação das caixas para evitar danos causados por deslocamentos.

O transporte rodoviário é o mais utilizado no Brasil, em condições ordinárias, e as empresas especializadas dispõem de veículos apropriados aos diversos usos: caminhões baú com carroceria grande e mais de um eixo (*truck*), caminhões menores

de um eixo para uso urbano (toco) e caminhão *munck* com guindaste. É importante que tenha carroceria climatizada com ganchos e cordas para fixação das caixas; suspensão a ar, rampa de acesso hidráulica; material para acondicionamento (papelão, cobertores, plástico bolha) e transporte (rampas, carrinhos); GPS, travamento de porta por satélite, comunicação por rádio e celulares; motoristas experientes, confiáveis e trabalhando por turnos.

O transporte aeroviário é o mais usado para envios internacionais. Em se tratando de transporte para fora do Brasil, é preciso atenção aos prazos e à documentação aduaneira. Para o embarque, as caixas devem ser paletizadas: para melhor aproveitamento do espaço do porão da aeronave, as caixas são colocadas sobre um estrado de madeira de tamanho padrão (1,00 x 1,20 m) – ou seja, um palete – e empilhadas até formarem um volume compacto, quando, então, o conjunto é fechado e levado para embarque. O tamanho das obras e os prazos do cronograma vão determinar se o transporte ocorrerá por voo de carreira ou por cargueiro. A paletização geralmente ocorre na véspera ou no dia do embarque e é acompanhada pelo *courier*, que viaja no mesmo voo que as obras. Para isso, é fundamental a reserva da carga com muita antecedência e agendamento prévio para a presença do *courier* no armazém de carga do aeroporto.

O transporte por navio é recomendável para estruturas de muito peso e volume. Demoram mais tempo que o transporte aéreo e o rodoviário, logo são necessários cuidados extras com o planejamento. Não é recomendado para materiais sensíveis à umidade, sendo geralmente utilizado para transporte de esculturas, equipamentos de montagem e cenários. Para esse tipo de transporte, o *courier* acondiciona objetos em contêineres medindo 2,3 x 2,3 m x 5,9 m, cuidando para que não se movam durante o transporte. Uma vez completo o contêiner, procede o fechamento das portas e o seu lacramento. Não é necessário que o *courier* acompanhe a viagem. Ao chegar ao destino, a conferência da *packing list* é suficiente para verificação do resultado da viagem.

No que se refere à documentação necessária para a logística de exposições, devem sempre ser lembrados: apólice de seguro, seguro de transporte, contratos de transporte, carta de sub-rogação de seguro, *packing list* (lista de todas as caixas a serem transportadas com seus conteúdos, até mesmo com fotos, com cópias enviadas ao museu de origem e destino); no caso de obras a serem enviadas para o exterior, é necessária autorização do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e do CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico, Artístico e Turístico, criado em 1968, sob a Lei nº 10.247); em caso de importação ou exportação temporária, deve-se consultar um despachante aduaneiro para saber os procedimentos e prazos apropriados; certos países pedem documentos especiais para obras com matérias-primas de origem vegetal ou animal.

A documentação é parte importante do transporte de peças, bem como a contratação de empresas especializadas que visam menores avarias durante o trajeto. Porém, mesmo quando se contrata uma empresa especializada, cabe refletir sobre os

possíveis danos que podem ocorrer ao objeto durante o transporte e buscar medidas para evitá-los ou mesmo minimizá-los.

A primeira questão levantada é se a obra tem condições de ser transportada. Os laudos técnicos feitos pelos conservadores dos museus estabelecem essa possibilidade. Há peças em gesso que são desaconselhadas de empréstimos para exposições fora de seu museu de origem e só são possíveis de serem apreciadas nos locais sede de suas coleções.

Os principais riscos aos quais as obras estão sujeitas durante o transporte são: roubo; extravio; quebra; fragilização por causa de trepidação; dissociação da documentação; avaria por poeira, umidade, radiação, pragas biológicas.

Para tanto, deve-se fazer contratos com as empresas envolvidas especificando todos os serviços requeridos em detalhes; além do seguro multirrisco prego a prego (*Seguro All risks nail to nail*, que cobre danos sofridos pela obra desde o momento em que sai de seu local de origem até voltar a ele), deve-se fazer outro seguro para o transporte, também com detalhes especificados. O laudo técnico sobre o estado das obras assinado por conservadores e os recibos de retirada das obras também são garantias importantes. As embalagens devem ser adequadas para prevenir os riscos envolvidos.

Muitas das empresas transportadoras também fazem embalagens de boa qualidade. Ao contratar seus serviços, devem ser informados das características das obras (medidas, materiais, peso, formato) e seu número, para que possam realizar o melhor tipo de produto. É aconselhável que visitem previamente a coleção para medirem as peças, a fim de que o ajuste seja perfeito e a escolha do material, adequada.

As caixas costumam ser de madeira ou MDF, com tratamento contra pragas e umidade, com reforço nas laterais e parte inferior; com alças para serem carregadas e, dependendo do tamanho, com encaixes na parte inferior para o uso de empilhadeira. Interiormente, têm as arestas e tampas vedadas com borracha (para evitar entrada ou saída de umidade), as paredes são cobertas com *ethafoam* e, depois, uma camada de espuma (para isolamento térmico).

Na tampa interna, deve conter uma cópia do *packing list*, relatando seu conteúdo. Os objetos devem retornar dentro da mesma caixa que os trouxe. Na parte externa, deve-se colocar de modo discreto o nome ou a sigla do colecionador e, de modo visível, os símbolos internacionais de "FRÁGIL", "ESTE LADO PARA CIMA", "SENSÍVEL À UMIDADE", "SENSÍVEL AO CALOR". É possível fazer caixas com "berços", isto é, cavidades em que objetos ali se encaixem. Ou então provê-las com ripado de madeira para o encaixe de obras emolduradas.

As peças são identificadas com uma etiqueta de papel amarrada por fio de algodão (se a peça for muito pequena, a etiqueta ficará solta sobre a peça) e embaladas em

material inerte (papel de seda, papel *glassine*, TNT) antes de serem colocadas nas caixas.

As obras bidimensionais são identificadas com uma etiqueta colada sobre o envoltório de papel. Quando houver obras emolduras com vidro, recomenda-se traçar um asterisco com fita adesiva sobre ele, pelas diagonais, para que, caso quebre, não danifique a obra.

Por ocasião da desembalagem, à medida que as obras forem retiradas das caixas e seus envoltórios abertos, serão conferidas pelos conservadores de acordo com seus respectivos laudos técnicos. Suas etiquetas e envoltórios de papel são dobrados e devolvidos para as caixas, que são fechadas imediatamente, datadas e lacradas pelo museu com o selo de "CAIXA FECHADA", para somente serem reutilizadas por ocasião da desmontagem da exposição.

Em projetos especiais de exposições itinerantes, o cenário e o mobiliário expositivo também são enviados para os diferentes locais em que a mostra é apresentada. No caso de exposições internacionais, apesar da possibilidade de despachar esse material por via marítima para barateamento, nem sempre isso é viável. Por vezes, a solução é refazer o mobiliário no local, de acordo com o projeto especificado.

O aproveitamento do mobiliário padrão da instituição tem vantagens, mas altera a proposta curatorial. Soluções interessantes seriam projetos em que a despesa com transporte não fosse exorbitante e não houvesse desperdício de material.

Quando se fala em equipamento expositivo, é necessário pensar em dois tipos diversos: o ferramental necessário para a montagem da mostra e o mobiliário utilizado para apresentação dos objetos e textos.

Na primeira categoria são incluídos andaimes, carrinhos para transporte de obras, trenas a laser, prumos eletrônicos, mesas móveis para suporte de obras durante a montagem, escadas com maior estabilidade e segurança, armários para ferramentas, alarmes para obras individuais, sistemas específicos para climatização interna de vitrina, traves para fixação de obras nas paredes, trilhos para sustentação de pinturas em painéis, adesivos do tipo velcro. Periodicamente, surgem novos itens desse tipo, que auxiliam muito a atividade de montagem, resultam em ganho de tempo, maior precisão e segurança, porém o visitante raramente nota a diferença que seu uso pode trazer.

No segundo grupo estão os painéis, as bases para esculturas, praticáveis e vitrines. É desejável que o museu ou a instituição desenvolva o padrão que mais seja conveniente para o tipo de exposição que apresente sua coleção e adequado ao tipo de público que recebe.

Uma vez que esse material é suporte para obras de arte e texto, deverá ser discreto

e não competir com as informações que lá estarão. Devem apresentar algum grau de flexibilidade, por exemplo, o uso de cor, para ênfase em algum aspecto ou diferenciação. Também é importante que sejam modulares, para serem articulados e poderem compor superfícies maiores, de acordo com a necessidade.

São materiais caros, devem ser bem cuidados, para serem utilizados por longo período de tempo. Enquanto não estiverem em uso, devem ser guardados em depósito limpo, com condições de clima estável, livres de pragas, para que também não contaminem a coleção. Cada vez que forem usados, devem ser limpos, terem pontos de ferrugem eliminados, desinfetados e, se for o caso, reparados com massa fina e pintados. Em geral, os museus têm em estoque quantidades suficientes de molduras para montagem de uma exposição, em três dimensões diferentes (geralmente 100 x 70 cm, 70 x 50 cm e 30 x 40 cm), e são usados *passé-partout* em papel neutro onde se cortam janelas de acordo com o tamanho das obras, quando necessário apresentá-las em exposições. Essas molduras também deverão ser de modelo discreto, necessariamente não iguais, mas similares. Os painéis são usados para separação dos ambientes, para apoio de obras e para suporte para texto, fichas técnicas e informações.

Esses elementos cenográficos deverão compor o ambiente juntamente com determinadas informações, que serão elaboradas pelo designer gráfico para serem apresentadas na exposição. Parte delas, adicionadas ao conteúdo selecionado pelo curador ou pelo coordenador do projeto, irão compor um conjunto de peças gráficas, com finalidades diversas, complementando visualmente a proposta da exposição.

Algumas dessas peças farão parte do material de divulgação do evento. São elas: cartazes, convites para inauguração, *flyers* e postais. Deverão ter forte apelo visual, com uma imagem, preferencialmente, ou uma composição de imagens que resulte em conjunto sucinto, mas significativo, texto informativo curto e informações relativas à título, instituições, datas, horários, vigência, endereço e créditos. Outras peças são informativas ao visitante: fôlderes e plantas da exposição. Seu conteúdo compreende informações sobre a instituição, a razão de abrigar o evento, seus organizadores, informações sobre a exposição (importância, características, pontos principais), imagens, serviços (horários, vigência, endereços, acessos, tipos de atendimento) e créditos.

Finalmente, o catálogo, que é a peça gráfica mais completa sobre a exposição, informa a razão do evento, como foi desenvolvido e seu conteúdo. Há catálogos que vão além do que é apresentado na mostra, não se restringindo ao programa curatorial e ao registro das imagens das obras exibidas. São verdadeiros ensaios sobre o tema, registrando aspectos de pesquisa, textos escritos por especialistas e ampliam o universo das imagens com outras referências visuais. Em determinadas situações, incluem uma edição separada, voltada ao público infantil, um caderno para professores ou uma versão em outra língua. Nos últimos anos, a possibilidade de usar processos digitais

para fazer convites, roteiros, pôsteres e catálogos on-line tornou essas informações acessíveis a um maior número de pessoas.



Assimile

Nas últimas décadas, os museus e instituições culturais assistiram à crescente profissionalização de suas atividades. Mesmo assim, é necessária atenção para manter protocolos de segurança, buscar aperfeiçoamento constante, especialistas em cada função e, principalmente, bom senso. São vários os detalhes sobre documentos necessários e providências burocráticas, que mudam constantemente. Portanto, periodicamente, verifique os documentos e prazos necessários para as demandas de uma exposição, para que seu projeto não fique prejudicado.

Procure sempre se atualizar, planejar suas atividades e agir com sensatez.



Refleta

As regras de segurança, muitas vezes, parecem excessivas, outras vezes, tolas. É difícil estar em dia com a manutenção dos equipamentos e atualizado com os novos processos. Também é comum a rotina tornar os atos de verificação meras repetições mecânicas, porém é preciso aprender com o passado e estar atento para os protocolos de segurança.

No dia 8 de julho de 1978, uma fagulha deu início a um incêndio que, em meia hora, atingiu os três andares do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e determinou a perda de cerca de 1000 obras de arte, quase o total do acervo. Entre elas, estavam pinturas de Picasso, Miró, Dalí, Di Cavalcanti, Matisse e Portinari. Todas as obras expostas na mostra *Arte agora III – América Latina: geometria sensível* foram destruídas, entre elas, 80 pinturas do artista uruguaio Joaquín Torres-García, então emprestadas para a exposição.

Também em 1978, o pintor Manabu Mabe (1924-1997) realizou com grande sucesso três exposições retrospectivas em museus japoneses (no *Kumamoto Museum of Art*, *Kamakura Museum of Art* e no *National Museum of Art*, Osaka). Em janeiro do ano seguinte, foram embarcadas em cargueiro da VARIG no aeroporto de Narita, em Tóquio, rumo a Los Angeles e depois ao Rio de Janeiro. Inexplicavelmente, o avião desapareceu no Oceano Pacífico. Até hoje, não foram encontrados vestígios da aeronave, de sua carga ou tripulantes.

Desapareceram as 57 pinturas que integraram as retrospectivas de Mabe

no Japão. Cerca de metade delas eram de propriedade de museus e colecionadores particulares. Entre elas, estava a que lhe valeu o prêmio de melhor pintor na 5ª Bienal de São Paulo, em 1959. Dia 30 de janeiro de 1979, em festa em casa de um amigo, o artista soube da notícia pelo rádio. Em seu site oficial, suas palavras são eloquentes ao comentar a angústia que sentiu quando soube da notícia de que suas obras tinham embarcado naquele voo: “Cinquenta e sete quadros ao todo, incluindo trabalhos da minha irrecuperável juventude. Praticamente todas as minhas telas mais importantes, as que me trouxeram os primeiros prêmios. Todas haviam sumido” (MABE, 2017, [s.p.]).

Além dos procedimentos já discutidos, quais são suas sugestões para maior segurança a exposições e coleções, tentando evitar casos como os relatados?



Exemplificando

O projeto da exposição *Pearls*, desenvolvido pelo Dr. Herbert Bari para o Museu do Qatar, teve solução interessante de montagem que permitiu adaptações em suas diversas versões em Londres, São Paulo, Istambul, Tóquio e Beijing.

A exposição é formada por vários núcleos. Um é composto por uma coleção científica (conchas etc.), outro, por reproduções de obras de arte, outro, ainda, por objetos tradicionais (chapéus, baús, instrumentos de pesca etc.), mais outro, por joias, outro, por pérolas de coleções, outro, por vídeos, enfim, outro, por material cenográfico. As joias – as peças com valor mais alto da mostra – eram o grande atrativo, mas não ocupavam um grande volume.

Sem dúvida, o material cenográfico constituía o maior volume de peças e podia ser dividido também em diversos conjuntos: painéis de TNT recortados a laser para divisórias que, enrolados, formavam um pacote único e pouco expressivo, pequenos tambores de metal vazios (que foram preenchidos por papel amassado em 5/6 de sua capacidade e o restante, por pérolas de diferentes tipos, placas de acetato, redes, expositores de vidro e de MDF, tapetes e 32 cofres holandeses do século 18; cofres de ferro, decorados, usados no Oriente pelos comerciantes da Companhia das Índias Orientais para guardar valores, medindo cerca de 150 x 60 x 60 cm e pesando cerca de 200 kg cada um; foram adaptados com uma janela de vidro temperado na face anterior e sistema interno de luz e alarme para serem usados como vitrines em exposições de joias. É muito adequado pela sua segurança e pelo significado, porque, além das cidades holandesas terem desempenhado importante papel histórico

no comércio de pedras preciosas, vários daqueles cofres devem ter sido usados para tanto.

Para melhor compreensão das possibilidades expositivas, é importante analisar as imagens das diversas edições da exposição e seu projeto expográfico, levando em consideração os conjuntos citados anteriormente e as soluções de logística encontradas.

Preste atenção principalmente nas imagens da montagem brasileira da exposição realizada em 2014. Os móveis usados para compor a chamada *A sala vermelha do comerciante* de pérolas foram alugados em São Paulo, o material cenográfico chegou por navio e desembarcou no porto de Santos, e as obras com as pérolas foram embarcadas juntamente com o curador, em Doha, chegando no aeroporto de Guarulhos. (FAAP, 2017).



Pesquise mais

As necessidades de uma exposição são muitas, quanto às rotinas, documentos e formulários. Pesquise manuais de museologia, como:

COSTA, E. P. (Org.). **Princípios básicos da museologia**. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus/Secretaria de Estado da Cultura, 2006. Disponível em: <http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/downloads/p_museologia.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2017.

ROSADO, A. **Manuseio, embalagem e transporte de acervos**. Belo Horizonte: LACICOR–EBA–UFMG, 2008. Disponível em: <<http://www.lacicor.org/demu/pdf/caderno10.pdf>>. Acesso em: 26 jan. 2017.

Também é interessante pesquisar sobre a experiência de profissionais, como o curador de fotografia Eder Chiodetto:

EDER CHIODETTO. Disponível em: <<http://ederchiodetto.com.br/>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

Esses materiais poderão ser de grande ajuda.

Sem medo de errar

O contato com a instituição que já realizou o evento e a consulta ao catálogo poderão dar indicações seguras sobre a possibilidade de uma nova edição da exposição. Isso significa fornecer as indicações de quem é o responsável pela circulação do projeto a partir da instituição que o organizou, se existe interesse em dar continuidade à tal circulação, quando isso pode acontecer, se cobrarão taxas

de empréstimo e administração do projeto. É necessário também que informem quais serão suas exigências em relação ao espaço, seguro, transporte, condições de segurança e equipe técnica para sua realização. Sem dúvida, precisarão fazer ajustes no projeto, novas discussões irão acontecer e darão origem a um novo contrato.

O estudo do catálogo será de grande auxílio, pois dará algumas bases para a área interessada e estimativas para o orçamento de transporte e embalagem. Porém só a instituição poderá fornecer os valores de seguro e as condições reais.

Lembre-se, porém, de que sempre há lugar para negociações e que exposições visam à comunicação com o público.

Quem está propondo o projeto conhece o público visitante e deseja que tenha o melhor proveito possível. Suas sugestões para alterações na lista de obras, adendos ou supressões no catálogo e atividades serão bem-vindas.

Os curadores também têm grande interesse em ver seus projetos realizados e apresentados para públicos diversos. Com frequência, são grandes parceiros nesse diálogo e dão indicações que em muito frutificam.

Se o projeto foi realmente apreciado e houver o desejo de apresentá-lo em outro local, o melhor ponto de partida é resgatar aspectos da edição anterior. Consultar o responsável por seu desenvolvimento, contar com sua colaboração, conversar com o curador, além de ético, isso pode garantir informações seguras.

A tarefa é recuperar informações de seu conteúdo, da montagem, de suas peças gráficas, seus orçamentos e lista de obras, proceder com a análise conscienciosa e verificar as possibilidades para reproduzir a mostra adaptada para um novo público, em um momento diferente, sob novas circunstâncias.

Lembre-se de que o projeto deve ter a anuência de seus autores, pois se trata de proposta curatorial, fundamentada pelos mesmos conceitos.

Faça valer a pena

1. "Por ocasião da montagem de exposições, quando os objetos são deslocados da reserva técnica para as salas de exposições e vice-versa, ou em caso de mudanças do prédio do museu para outros locais, alguns cuidados são indispensáveis: - Planejar com antecedência qualquer deslocamento do acervo. - Fazer uma relação minuciosa de todos os objetos que vão ser transferidos, verificando seu estado de conservação. - No caso de deslocamento para exposição, os objetos de pequeno e médio porte devem ser transportados um a um, sendo sempre seguros pela base e pela lateral; para objetos de grande porte, o transporte deve

ser realizado por mais de uma pessoa, usando luvas descartáveis” (COSTA, 2006, p. 58).

Cuidados devem ser tomados para que avarias sejam evitadas quando do deslocamento de uma peça dentro de um espaço museológico ou, até mesmo, no transporte de uma localidade para outra, em caso de empréstimos. Dentro da instituição proprietária do acervo, quem pode fazer o deslocamento de qualquer peça da coleção?

Assinale a alternativa correta:

- a) A seguradora, pois é responsável pelo seguro das peças.
- b) O pessoal autorizado, mesmo dentro da instituição proprietária do acervo.
- c) Qualquer pessoa dentro do museu, pois todos são treinados para isso.
- d) A equipe gráfica, uma vez que ela detém o mapa expográfico.
- e) O pessoal da transportadora especializada, contratado para desde grandes deslocamentos até deslocamentos internos.

2. “Antes de ser manuseado, o objeto deve ser cuidadosamente examinado para verificar sua estabilidade estrutural (identificando as zonas frágeis e de alto risco) e o estado de conservação. O estudo das técnicas e materiais empregados na construção de um objeto e o diagnóstico do seu estado de conservação definirão o método de manuseio adequado às suas características” (ROSADO, 2008, p.13).

Sobre o deslocamento das peças museológicas ou de obras de arte, marque V para verdadeira e F para falsa em relação às afirmativas a seguir:

- () Para movimentar um objeto dentro de um museu ou espaço expositivo, é preciso haver planejamento, ou seja, o percurso deve ser definido previamente.
- () Trajes apropriados eram usados até bem pouco tempo para movimentar as peças em um museu. Hoje em dia, devido às roupas serem mais próximas ao corpo, com o uso do elastano, essa regra caiu em desuso.
- () O trabalho de deslocamento de peças deve ser feito por, no mínimo, duas pessoas, independentemente do tamanho da peça, já que uma delas servirá para coordenar o percurso escolhido.

Assinale a alternativa correta:

- a) V – V – V.
- b) F – F – F.
- c) V – F – V.
- d) V – F – F.
- e) V – V – F.

3. “Um dos conceitos referentes aos séculos XX e XXI é o de mobilidade. É notável a tendência de disseminação cultural e artística, como podemos observar nos inúmeros eventos nacionais e internacionais (exposições, seminários e festivais) que quase sempre ocorrem nas principais capitais do mundo. Seguindo essa tendência, os acervos de museus, igrejas e colecionadores não ficam expostos somente nas suas respectivas salas de origem. Através de acordos culturais entre os responsáveis pela guarda de bens móveis e integrados, esses objetos viajam e são expostos em várias regiões do país e do mundo, assumindo o papel de instrumentos do conhecimento e difusores de culturas diversas” (ROSADO, 2008, p. 3).

Fazer com que uma exposição percorra diversas localidades leva à possibilidade de aumentar o número de pessoas que tenha contato com as peças expostas, ampliando a difusão cultural. Por isso, transportar peças de uma localidade a outra é importante, porém com algumas ressalvas. Analise as afirmativas a seguir:

- I. Todas as obras estão sujeitas a danos durante o transporte, por isso, a importância de se contratar empresa especializada.
- II. Todas as peças podem ser transportadas, desde que estejam bem embaladas e acompanhadas de laudos técnicos.
- III. A dissociação da documentação é considerada um dos riscos ao transportar uma peça museológica e/ou artística.

Com base na análise dessas afirmativas, é correto o que foi exposto em:

- a) I e III, apenas.
- b) I e II, apenas.
- c) II e III, apenas.
- d) I, II e III.
- e) I, apenas.

Seção 3.3

Montagem de exposição

Diálogo aberto

Os cinco fotógrafos que visitaram a exposição *Paisagem nas América: pinturas da Terra do Fogo ao Ártico* levaram adiante o projeto de fotografar sua própria cidade e agora chegou o momento de organizar a exposição. Cada um deles decidiu apresentar dez imagens, cada uma medindo 50 X 70 cm, já incluindo a moldura.

Tinham a intenção de realizar a mostra em um museu, mas lá só havia disponibilidade para exporem em um corredor. Um clube e duas galerias ofereceram espaço para a realização da mostra, mas os artistas estão inseguros quanto à escolha e pedem ajuda a você. Pense nas necessidades dessa exposição e aspectos que deverão ser observados para indicar as características do mobiliário expositivo, da comunicação visual e da iluminação, de modo que possam escolher o espaço mais apropriado. Reflita que área esse conjunto de obras requer para que seja apresentado com propriedade, sem se esquecer das etiquetas de identificação, títulos, fichas técnicas, créditos e agradecimentos. Quais sugestões de espaços você daria aos fotógrafos para exporem esse número de obras? Você usaria painéis? Quais são suas ideias para a montagem das obras? Molduras e *passe-partouts*? Neste exercício, você tem a liberdade para escolher as características dos painéis, desde que sejam coerentes com os espaços escolhidos. Você está livre até mesmo para sugerir que os autores diminuam a quantidade de obras que apresentarão, desde que isso seja coerente com a proposta expositiva.

Trata-se da primeira exposição de todos eles, então, discuta o que pensa ser mais importante nesse momento: apresentar as fotos na galeria (poderão usar apenas as paredes para pendurar as fotos, farão divulgação, disporão de equipe de montagem, o trabalho poderá ser vendido, haverá segurança); no museu (espaço institucional, onde não poderão vender, usarão paredes, haverá equipamento de iluminação adequado, segurança e ambiente climatizado, disporão de equipe de montagem); ou em um espaço alternativo, como o clube (que fará divulgação, imprimirá convites, pagará correio e oferecerá uma festa na inauguração, porém você não terá controle sobre o design das peças gráficas), onde suas fotos poderão ser vistas por um público maior e heterogêneo.

Cada um dos locais tem vantagens e desvantagens. Os itens que oferecem estão assinalados, enquanto que, para os demais, será necessário buscar patrocínio. Cada um deles também tem um peso simbólico.

Como você poderá ajudar os artistas?

Não pode faltar

Observa-se que, ao longo do século 20, os espaços de exposição tornaram-se mais objetivos e despojados, de modo a evidenciar o conteúdo das mostras. Esse movimento muito deve aos rumos tomados pela arte a partir do começo do século, buscando cada vez mais autonomia e autorreferência. Eram propostas artísticas que, para melhor serem apreciadas, demandavam ambiente neutro, com mínimas interferências sobre o material apresentado. O processo foi estudado pelo crítico de arte irlandês Bryan Ó Doherty, que identificou a tendência de as salas de exposições se converterem em “cubos brancos”. Essa tendência alcançou seu auge nos anos 1980 e 1990. No começo dos anos 2000, vários museus lançaram mão de recursos cenográficos para vários tipos de exposições. Nos últimos anos, os projetos expográficos apresentados mostram maior sobriedade, apresentam preocupações com sustentabilidade e usam a cor e os recursos gráficos com grande habilidade. Os meios eletrônicos são recursos que foram incorporados às exposições e, de certa forma, contribuíram com a redução de elementos cênicos dentro do ambiente, já que ele traz, muitas vezes, grandes recursos visuais e são interessantes tanto do ponto de vista das informações quanto de sua expressividade; seu uso deve ser previsto já no projeto.

Você já viu anteriormente que a montagem de uma exposição envolve o trabalho de várias equipes: marcenaria, pintura, instalação elétrica, informática, vidraçaria, tapeçaria, climatização, segurança etc. Um grupo de museologia também faz parte desse time, composto por museólogo, conservador e montadores. Especificamente, o serviço de montagem terá um coordenador a quem os responsáveis de cada equipe deverão se reportar, sendo ele o responsável pelo cronograma de montagem que irá determinar a ordem e o tempo em que cada equipe entrará em cena.

O coordenador geral responderá por toda a equipe, pelo projeto expositivo, projeto gráfico e curadoria. Terá em mãos com antecedência a lista com nome, fotografia, endereço, RG e a discriminação da função desempenhada pelos integrantes de todas as equipes participantes.

O planejamento visa, entre outros aspectos, que os custos sejam respeitados, por isso, coordenar as equipes com excelência fará com que a montagem não recorra a horas ou à viabilidade de rodízio de equipes já familiarizadas com a atividade em curso.

O cansaço, a repetição mecânica e a pressão sofrida levam à desatenção e ocasionam acidentes graves. É aconselhável que a exposição já esteja pronta um dia antes da abertura, deixando o tempo restante apenas para finalização da limpeza, ajustes do equipamento de iluminação e atendimento de jornalistas, que terminam seus textos para publicação no dia da inauguração.

Comumente são permitidas visitas no recinto de montagem apenas com autorização do coordenador, e em casos muito especiais. O uso de uniforme diferenciado dentro do espaço expositivo pelos profissionais técnicos ajuda a identificar a equipe que integram – geralmente, camisetas com o logotipo da empresa e itens de segurança. Todos os presentes em uma montagem devem ser identificados por crachá específico da exposição com nome, função e fotografia. Até os visitantes devem ser identificados antes de entrar no recinto e receber crachá para visitante - nesse caso, enquadram-se os fornecedores e prestadores de serviços. Perceba que tudo é parte da segurança na montagem, ou seja, a segurança começa antes mesmo da abertura ao público.

A montagem estrutural é responsável pela base do que será utilizado, pela pintura das paredes, instalações elétricas, mobiliário museológico e por qualquer tipo de suporte para as obras. A montagem fina é a colocação das obras, da comunicação visual e afinação da luz para conseguir os efeitos desejados.

O trabalho de montagem acontece a portas fechadas e, caso haja portas e paredes de vidro, é recomendável cobri-las com papel e a colocação de letreiros com o aviso de "exposição em processo de montagem". Esses espaços de exposição em geral estão localizados em museus, galerias, centros culturais ou outros locais onde há bens culturais e são frequentados por muitas pessoas. Manter o local limpo faz parte da segurança, então, é importante a disponibilização de recipientes para colocação de material a ser reciclado e não reciclado, distribuídos pelo espaço da sala, e uma limpeza ao final do expediente. De maneira alguma é permitido fumar ou o acesso com alimentos e qualquer tipo de bebida. Além de garantirem um espaço organizado, essas providências restringem o acesso ao público, permitem que os profissionais trabalhem mais concentrados e evitam acidentes e a ocorrência de furtos.

Com o mapa expográfico em mãos, o ponto de partida para a montagem é a verificação da instalação elétrica, portas, janelas e dos equipamentos básicos de climatização, alarme e segurança.

Ao calcular a área linear das paredes a serem utilizadas, é preciso incluir a que será necessária para colocação do título, texto curatorial, agradecimentos, créditos e patrocinadores. Verificar as superfícies a serem utilizadas: paredes, painéis etc. Adequar esses elementos à narrativa que se pretende e estudar como ocupará o espaço disponível. Por vezes, é preciso adaptar-se ao mobiliário disponível, e em outras, é necessário confeccioná-lo para as necessidades. Em se tratando de utilizar o que já existe, é necessário examiná-los, pois sempre precisam de reparos para um novo uso.

Os primeiros trabalhos a serem realizados são os que darão estrutura à exposição. Caso haja no projeto a previsão da construção de paredes, painéis, salas, pisos, ou mesmo a forração de paredes já existentes, esse será o momento de sua construção. É também a ocasião de verificar se as saídas de emergência estão liberadas, se as saídas de ar-condicionado estão desobstruídas, o mesmo para as tomadas, e se os sensores dos aparelhos que controlam a climatização e alarmes do ambiente não foram bloqueados pelos novos painéis. Em caso afirmativo, os técnicos desses sistemas deverão ser chamados para realocá-los.

Uma boa alternativa para evitar arrependimentos é realizar um teste com as cores indicadas pelo arquiteto em parte de um dos painéis e colocá-la no espaço expositivo. Afinal, os projetos expositivos deverão ser muito discutidos pelo curador, designer, coordenador e as equipes técnicas, desde o princípio da preparação do material. Refazer uma estrutura expositiva depois de montada, compromete o cronograma, o orçamento, as relações entre as equipes e, muitas vezes, o projeto.

É comum a realização de pinturas em painéis bases e vitrines já existentes, havendo também a possibilidade da confecção de mobiliário projetado especialmente para a mostra. Muitas estruturas são fabricadas e reparadas em oficinas e trazidas prontas para o salão de exposição, de modo que pinturas de paredes e tetos podem ser feitos enquanto são providenciados esses consertos.

A instalação da estrutura para o equipamento de iluminação é feita nesse momento. Os refletores, luminárias e lâmpadas serão colocados mais tarde. O projeto de iluminação requer conhecimentos específicos de equipamento, técnica e óptica. É feito por um light designer, arquiteto ou, ainda, por engenheiro, e pode mudar a leitura da exposição.

Terminada a colocação de painéis e vitrinas em seus locais apropriados, se for necessário, começa a atividade das equipes de vidraçaria, tapeçaria (para forração de piso, vitrines e paredes), eletricidade, para colocação de luminárias, instalação de maquinários, alarmes e outros equipamentos. Quando esses itens já estiverem colocados e os sistemas de climatização e segurança todos ligados e testados, o local é limpo e está liberado para receber as peças que serão expostas. Em uma exposição, é possível usar luz natural, artificial ou mesclar ambas. A incidência de raios de sol diretamente sobre os objetos expostos é extremamente prejudicial e é necessário o uso de filtros nos vidros das janelas para controle da luminosidade e diminuição da incidência das radiações ultravioleta e infravermelha.

Quando a abertura das embalagens com os objetos acontece na própria sala de exposições, é preciso preparar um ambiente para esse trabalho, com espaço livre para colocação de caixas, sua abertura, circulação das obras. Serão também necessárias mesas amplas e estáveis forradas com material limpo para colocação das obras e para anotações, cadeiras e mesas auxiliares para colocação de maletas, bolsas e ferramentas.

A presença de um museólogo, conservador e/ou restaurador é necessária para essa atividade e será recomendável sua permanência até o término da montagem.

Em caso de empréstimo de coleções distantes e de locais com clima diverso, é medida preventiva que as caixas de transporte com as peças permaneçam fechadas no local com a climatização programada para a exposição (que deve corresponder ao pedido feito pelo proprietário) por alguns dias, para que o material se aclimate e gradativamente se adapte ao novo ambiente. A abertura das caixas dependerá do consentimento do conservador encarregado e, se for demandado, da presença do *courier*, para a conferência de laudos técnicos. Todo o trabalho com as obras é sempre acompanhado por dois profissionais, as peças são sempre manipuladas com luvas e com cuidado para não desvincular o objeto das informações que a ele se referem. Essa manipulação é sempre feita por profissionais com experiência e com supervisão de museólogos, conservadores ou restauradores.

É conveniente preparar uma sequência para abertura das caixas, de acordo com o cronograma organizado para o trabalho nas salas de montagem, se cada caixa contém obras pertencentes a um único colecionador, se seu conteúdo se destina a uma ou a várias salas ou para onde as obras devem ser levadas, à medida que sejam conferidas. Lá serão colocadas próximas ao seu ponto de exposição e identificadas e deverão permanecer no local, protegidas, à espera da montagem.

É fundamental que curador e arquiteto tenham decidido previamente o local onde todas as obras serão expostas e que essas informações estejam marcadas nas plantas e no espaço expositivo. Ajustes podem ser feitos, uma vez que o espaço físico apresenta resultados diferentes do previsto no projeto e esses “enganos” podem ser reparados, por isso, é fundamental a presença do curador geral. Porém é importante evitar a movimentação das obras de arte e, quando isso for feito, é preciso planejar a ação.

Há diferentes maneiras de expor obras bidimensionais. Se emolduradas, podem ser fixadas aos painéis com parafusos simples ou tipo pitão ou ser içadas com fios de nylon ou cabos de aço de trilhos presos ao teto. Se montadas apenas em *passe-partout*, podem: ser apoiadas sobre painéis, protegidas por vidros, que serão fixados; podem ser apoiadas sobre bancadas, protegidas por vidros que serão fixados; ou coladas em vitrines. Em todos os casos, os materiais utilizados para fixação devem ser condizentes com o peso da obra e o tipo de procedimento feito deve garantir estabilidade. A colocação das obras na parede ou no espaço seguirá o alinhamento escolhido, sempre tendo como objetivo sua visibilidade pelo público e o ordenamento, evitando padrões tediosos. O mapeamento das obras na parede deve ser feito previamente pelo curador.

Documentos, pequenos objetos, livros e fotografias serão sempre apresentados em vitrines, que devem ser bem fechadas e estáveis. Se os livros forem mostrados abertos, serão usados apoios para não forçar as lombadas. O uso de pequenos prismas

de alturas diferentes dentro das vitrinas como suporte para os objetos expostos cria dinamismo, áreas de interesse e destacará as peças apresentadas.

As bases para esculturas são utilizadas para facilitar ao público a visão da obra; para valorizá-la, afastando-a do solo, impedindo que sejam pisadas ou sofram algum acidente. Bases especiais são usadas para destacar obras escolhidas e, dependendo do caso, impedir que sejam tocadas pelo público. Esculturas em gesso, frágeis ou compostas por várias peças ou de tamanho médio, porém leves, devem ser cobertas por campânulas de acrílico ou vidro como meio de proteção.

Equipamentos eletrônicos, como monitores de TV, computadores, projetores ou outros, por motivo de segurança, devem estar fixos em móveis ou bancadas. Fones de ouvido para uso coletivo em exposições são desaconselhados por motivos de higiene, havendo outras soluções possíveis, cuja escolha depende das características do projeto.

Muitos museus e galerias dispõem de equipamentos para prevenir que o público toque em suas obras. Alguns têm sensores nos objetos acionados pelo toque, outros colocam barreiras de fibra ótica no espaço que soam quando ultrapassadas. Há outras soluções: avisos, barreiras físicas com cordão, faixas pintadas no chão, câmeras de segurança, vigilantes de plantão. A educação do público ainda é um dos melhores procedimentos, para tanto, envolver o setor educativo nessa proposta dará bons frutos.

O projeto de comunicação visual da mostra pode dar uma grande ajuda para essa questão, não se restringindo ao aviso de “proibido tocar” fixado nas paredes, mas a algum esquema gráfico sucinto e que chame a atenção. Além disso, o projeto deverá contemplar os textos e informações ao público. Podemos considerar quatro tipos de informações presentes em uma exposição: 1. Indicações para o público (orientações de percurso, horários etc.); 2. Conteúdo da exposição (texto curatorial, nomes de obras, artistas); 3. Histórico da exposição (razões da exposição, como foi feita, agradecimentos, importância); 4. Fichas técnicas. É possível usar fontes ligeiramente diferentes para cada um dos tipos de informação.

A função das etiquetas é a identificação das obras e o fornecimento de informação mínima aos visitantes. As etiquetas, em geral, são em tons neutros ou da cor da parede e seu texto é impresso em tons contrastantes para tornar a leitura imediata. A fonte tipográfica escolhida deve ter identidade com o conteúdo da mostra e com a proposta do projeto expositivo. A leitura confortável para as várias faixas do público deve ser fator indiscutível a ser levado em consideração na escolha da tipografia e diagramação. Essas etiquetas medem por volta de 7 X 12 cm e contêm informações objetivas e resumidas. Tradicionalmente, as etiquetas para obras de arte trazem: nome do artista, título da obra, data, técnica, coleção, local da coleção. Não há necessidade de colocação das medidas. São dispostas próximas à obra, em local de fácil leitura. Há algumas opções em relação a outros textos junto às obras: pequena biografia do artista ou pequena análise de algumas obras.

As etiquetas devem ser coerentes com a identidade visual da exposição. Essa identidade visual deve ser aplicada desde o início do projeto e acompanhar todo o processo de trabalho, presente em documentos, uniformes, comunicação visual da exposição, peças gráficas e até *souvenirs*. Deve ser ditada por algum elemento forte presente na mostra: cartela de cor, uma peça icônica, assinatura, sinais gráficos, detalhes de obra ou algo relacionado ao conceito eleito pelo curador. Esse elemento estará presente no projeto gráfico da mostra. Ele dará unidade ao projeto gráfico. Algo na cor das paredes, das letras, nas manchas gráficas, vinheta etc.

Os demais elementos de comunicação visual - título de abertura da mostra, os títulos dos vários segmentos e os textos curatoriais (que geralmente são feitos em letras por recorte ou filmes adesivados), painéis fotográficos, *back lights*, *front lights* e banners - são instalados nessa etapa. A maioria das exposições, logo após o painel de abertura, com seu título, traz dois textos: a apresentação feita pela instituição (explicativa de seu interesse e vínculos com o evento) e o curatorial (com os conceitos da mostra) e, no desenrolar do percurso, à entrada de cada módulo da exposição, contém uma pequena explicação relativa ao setor. Os textos de exposição são curtos, pois sua leitura não pode cansar o público, e devem estar bem posicionados, para não bloquear o fluxo de visitação.

Algo semelhante ocorre com os títulos. O título principal é o que nomeia a exposição e está em banners, outdoors, painel de abertura e capa de peças gráficas etc. Não há necessidade de os títulos dos vários segmentos serem vistos como o principal e devem ser hierarquizados de acordo com sua função na mostra. Em exposições patrocinadas, o importante é manter a fidelidade aos logotipos dos parceiros da mostra e a hierarquia entre patrocinadores, apoiadores e colaboradores, conforme o tipo de participação no projeto.

Como o projeto de comunicação visual, o projeto de iluminação nasce em época próxima a do desenho do espaço expositivo. Apesar de o equipamento ter sido instalado junto com os painéis, os especialistas só vão verificar se o planejado atingiu o efeito desejado quando a exposição estiver quase pronta. Só então é possível regular a qualidade de luz adequada para cada material, conferir se os objetos estão iluminados plenamente e corrigir se o reflexo em vidros atrapalha a visão do público. A luz é fator primordial em uma exposição, porque é ela que revela o objeto e seu contexto. É ela que informa o visitante sobre o espaço que o circunda, permite que leia a informação contida nos textos e, ao caminhar pelo percurso expositivo, mergulhe na narrativa proposta.

A luz de uma exposição, como seu espaço, é desenhada, com o sentido de ser projetada por alguém que conheça as peculiaridades da luz, os seus recursos, o uso do equipamento adequado, sabe das limitações dos materiais que serão expostos, respeita as necessidades do público e entende a proposta do curador.

A luz artificial pode ser incandescente, fluorescente ou LED. As incandescentes emanam muita radiação infravermelha (calor) e não devem ser utilizadas. As fluorescentes têm muita radiação ultravioleta, não devem ser colocadas próximas dos objetos e os filtros protetores sempre devem ser usados. A ação da radiação luminosa nos objetos é cumulativa e os danos são sentidos depois de algum tempo. Sempre que possível, a exposição deve permanecer na penumbra para evitar que as peças expostas absorvam desnecessariamente essas radiações e, assim, conservem sua integridade por mais tempo.

O fluxo luminoso é medido por lúmens. Os materiais têm diferentes graus de sensibilidade à luz. Papel, fotografia e tecido são exemplos de materiais sensíveis e devem ser expostos com cuidado. Pedras e cerâmicas são exemplos de materiais resistentes. Os diferentes pigmentos também têm diferentes graus de resistência à luz. A unidade que mede o quanto um lúmen ilumina um metro quadrado de superfície é o lux. Normalmente, as tabelas com as recomendações de iluminação para os diferentes materiais são dadas em lux, uma vez que se relacionam com as características das superfícies dos objetos.

O tipo de lâmpada, sua forma, a cor do filtro, o ângulo em que é posicionada e a combinação feita entre as muitas variáveis possíveis alteram os resultados obtidos. Podem resultar em superfícies uniformes, ressaltar texturas, criar sombras assustadoras, molduras para valorizar uma peça especial, indicar um caminho a ser seguido, criar mistério, construir ambientes, ampliar espaços, dramatizar situações, modelar os objetos, dar leveza.

Assim, a regulagem da iluminação é um dos últimos processos antes da abertura. Já o último passo antes da inauguração é a limpeza cuidadosa do espaço, atentando para a retirada do material estranho à exposição.

Finalizado o período de exposição, começa a desmontagem e, para isso, as medidas de segurança são as mesmas adotadas no período de montagem, com a providência de mesa de trabalho para conferência de obras, espaço para as caixas e organização de cronograma para devolução de obras.

A primeira atividade é sempre a desmontagem das obras, junto com *couriers* (quando requisitado), a conferência de seus laudos técnicos e a reembalagem nas mesmas caixas de sua vinda. O processo de devolução estará sendo preparado pela equipe de produção e deverá acontecer em seguida, juntamente com laudos técnicos, carta de agradecimento e cópia de catálogo.

Por fim, o espaço de exposição sempre será devolvido como foi encontrado, sem mobiliários extras, com paredes móveis removidas, limpo e repintado, para que fique preparado para um novo uso.

A montagem é a viabilização de todo o projeto da exposição, podendo ter alguns elementos alterados quando da sua execução, seja por motivos técnicos, por questões estéticas ou para dar maior coerência à comunicação a que se destina, tendo sempre o foco na relação entre o objetivo proposto e o público.



Assimile

Uma exposição é montada por diversas equipes de especialistas. Esse grupo deve ter um coordenador, que acompanha o projeto e tem contato direto com o coordenador geral do projeto e com o curador. É fundamental que um museólogo e um conservador integrem esse grupo, pois são eles que têm o conhecimento profissional das necessidades expositivas. O coordenador de montagem estabelece o cronograma de ação das diversas equipes e é fundamental que esses prazos sejam cumpridos.

A primeira etapa da montagem é a de estabelecer a estrutura de exposição: painéis, bases, vitrines, vigas de iluminação, trilhos etc. Em seguida: pintura, tapeçaria.

É importante seguir protocolos de segurança e planejar com rigor o local onde as obras serão colocadas. A fase de montagem fina, isto é, montagem de obras, só acontece quando a estrutura está pronta, climatizada, segura e muito limpa e ficará a cargo de profissionais experientes.

Os ajustes da comunicação visual e da iluminação acontecem após a colocação das obras, que são as etapas finais, seguidas pela limpeza final.



Refleta

A exposição *Diálogos no escuro* aconteceu em janeiro de 2016 no Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, e em fevereiro de 2016, no Instituto de Cultura Judaica, em São Paulo.

Foram as duas edições brasileiras do projeto *Dialogue in the dark*, criado em 1986 pelo empresário alemão Andreas Heinicke, com o objetivo de promover a inclusão social. A primeira apresentação aconteceu em Frankfurt, em 1988. Desde então, 39 países receberam a mostra e milhões de visitantes conheceram o projeto. Está permanentemente montada na cidade de Hamburgo, Alemanha.

Nesta unidade, falamos em montagem de exposições e até da importância da luz. A luz é totalmente banida na mostra em questão, para que o

público vivencie o mundo dos cegos. Não são permitidos celulares ou outros objetos que produzam luz. Grupos de oito visitantes conduzidos por guias cegos, vivenciam a rotina de deficientes visuais: sobem em uma embarcação, atravessam um parque, entram em um bar, tomam um suco e comem algo. Em algumas montagens, há eventos como o “Jantar no escuro”.

Pense como deve ser a estrutura desse espaço, quais recursos devem ser utilizados para que essa experiência aconteça. Quais são os equipamentos de segurança necessários para que nessas condições sejam efetivos. Cada visitante entra no espaço munido de uma bengala, sempre em companhia do seu guia e recebendo orientações. Como você imagina que o espaço é organizado para que as pessoas lá não se machuquem? Caso isso aconteça, o que você acha que é feito?

Conheça mais sobre esse projeto:

DIALOGUE IN DARK. Disponível em: <<http://www.dialogue-in-the-dark.com/>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

PAMPLONA, P. Cego por 45 minutos: a sensação de estar na pele de quem vive no escuro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 set. 2015. Empreendedor Social. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/empreendedor-social/2015/09/1680394-cego-por-45-minutos-a-sensacao-de-estar-na-pele-de-quem-vive-no-escuro.shtml>>. Acesso em: 3 fev. 2017.

DIALOGUE in the dark: Andreas Heinecke at TEDxESPM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ApLYJ3sHxWAe.com/watch?v=QcB8a_M9xjk>. Acesso em: 1 fev. 2017.



Exemplificando

O Museu George Eastman foi fundado em 1949, no estado de Nova Iorque, nos Estados Unidos. Abriga coleções e um centro de pesquisa sobre fotografia, na casa outrora habitada pelo fundador da Companhia Eastman Kodak. O museu realiza muitas atividades culturais, ciclos de cinema e exposições de fotografia. A casa foi construída entre 1902 e 1905, dentro do perímetro urbano, em meio a um parque. Diversos cômodos da casa estão preservados com a aparência que tinham na época em que vivia seu proprietário e permitem visualizar seu ambiente e estilo de vida.

Visitar o site do museu e analisar as imagens de montagens de exposições anteriores equivale a uma aula sobre o assunto. Procure fotografias de mostras daquele museu em seu próprio site e verifique as fotografias em que aparecem ambientes de exposições presentes e passadas do museu.

Além disso, avalie como o tema das fotografias se relaciona com as características formais da imagem.

Em seguida, verifique como as imagens determinam a escolha das molduras ou sua dispensa. Nesse caso, preste atenção em como as obras são protegidas. Identifique os critérios escolhidos, como o vazio é usado como elemento expressivo e como as etiquetas de identificação se relacionam com as obras. Veja, também, as opções utilizadas pelos designers para exposição de objetos (como câmeras, vidros como elementos químicos etc.) e fotografias.

EASTMAN MUSEUM. Disponível em: <<https://www.eastman.org/>>. Acesso em: 2 fev. 2017.



Pesquise mais

Design de luz é uma especialidade profissional e implica o conhecimento arquitetônico do espaço, questões cenográficas, de instalações elétricas, de museologia e as inovações no equipamento.

Pesquise mais sobre o assunto em manuais de museologia, em sites sobre materiais artísticos e de profissionais que trabalham com o assunto.

COSTA, E. P. (Org.). **Princípios básicos da museologia**. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus/Secretaria de Estado da Cultura, 2006. Disponível em: <http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/downloads/p_museologia.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2017.

DELACQUA, V. Projeto de iluminação: Museu Mapuche de Cañete / LLD – Limarí Lighting Design. In: **Arch Daily**. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-72689/projeto-de-iluminacao-museu-mapuchede-canete-lld-limari-lighting-designa>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

LUZES que valorizam a história. In: **AEC Web**. Disponível em: <http://www.aecweb.com.br/cont/m/rev/luzes-que-valorizam-a-historia_7573_10_0>. Acesso em: 1 fev. 2017.

Sem medo de errar

Em primeiro lugar, para uma melhor proposta para a exposição fotográfica, analise a sugestão dos artistas, suas expectativas e as possibilidades de realização, bem como o tamanho, número das obras, espaços disponíveis e condições.

Se cada um apresentar de fato dez imagens, será uma exposição com 50 fotografias. A montagem 50 X 70 cm é um tamanho bem interessante e as imagens

causam impacto. Mas é preciso calcular o espaço necessário para abrigá-las. Digamos que a metade das fotografias sejam no sentido vertical e metade no horizontal. Se, para economizar espaço, você colocar uma moldura junto à outra, você irá necessitar de 25 metros lineares para a realização dessa mostra, sem contar o espaço necessário para colocação de título, etiqueta, texto e créditos.

Faça uma visita imaginária ao corredor desse museu, também imaginário. Pensemos que esse espaço, que a princípio parecia ser um local de passagem, é um corredor com 3 metros de largura e uma das paredes mede 3,5 m e a outra 2,5 m, em metragem linear corrida. Essas são quase as dimensões de uma sala. Os painéis a serem utilizados cobrem as paredes de alto a baixo e podem ser pintados de qualquer cor, cobertos por adesivo e suportar carga. No teto, há equipamento padrão para iluminação e há filtros para luz natural nas janelas.

Considere também as despesas com as ampliações das fotos e as montagens em *passe-partout* e molduras. Essa é a primeira mostra do grupo e sua vontade de mostrar seu trabalho, e várias obras, são maiores do que a visão da realidade.

Se o objetivo é fazer uma exposição (e não uma festa), essa oportunidade não parece desprezível, embora eles possam ficar chocados com a proposta de reduzir seu projeto.

Uma das possibilidades é cada um apresentar apenas duas fotos, no chamado padrão "paisagem". Será uma exposição bem menor, mas montada com qualidade profissional. Lembre-se de que o museu dispõe de equipe de montagem, segurança, climatização e sistema de iluminação. Até mesmo a avaliação local determina que o sistema básico de iluminação disponível seja suficiente para fornecer luz suave para o ambiente.

Sem dúvida, o "painel de abertura" ficará na parede mais longa, por ser a de maior visibilidade do público. Lá estará o título e um texto assinado por um autor convidado, apresentando a mostra para os visitantes. A cor do painel de abertura e das molduras deverá ser desenvolvida com base nas tonalidades das fotos, e os painéis de exposição serão cinza-gelo. Ainda haverá espaço para a identificação de todas com etiquetas e de cada um dos fotógrafos, talvez com um pequeno retrato, um breve currículo e um parágrafo de sua autoria, relatando seu objetivo ao realizar aquelas fotos.

Que outras possibilidades essa proposta apresenta? Visitando os outros espaços, que outras soluções são possíveis?

Faça valer a pena

1. “Novas percepções, imposições ou preocupações emergentes demonstradas pelos artistas, na metade do século XX, instigaram os mesmos à busca por meios e formas inéditas de expressão, bem como à procura de locais que condissessem com suas expectativas para explorarem o espaço com seus trabalhos” (BOTTENE, 2014, p. 59).

Sobre os reflexos que as novas propostas artísticas tiveram em relação ao espaço expositivo, verifique se as afirmativas a seguir estão corretas.

I. Os espaços de exposição tornaram-se mais objetivos e despojados, de modo a evidenciar o conteúdo das mostras.

II. Esse movimento muito deve aos rumos tomados pela arte a partir do começo do século, buscando cada vez mais autonomia e autorreferência.

III. As propostas artísticas do início do século, para melhor serem apreciadas, demandavam ambiente neutro, com mínimas interferências sobre o material apresentado.

IV. Os espaços expositivos tornaram-se mais simples no início do século 20, com a inserção de elementos tecnológicos, como vídeo *wall* e telas *touch*, por exemplo.

É correto o que se afirma em:

- a) I, II, III e IV.
- b) I, II e III, apenas.
- c) I e II, apenas.
- d) I, apenas.
- e) II, III e IV, apenas.

2. A primeira etapa de uma exposição é conceitual e com o início do projeto. Estabelecidas as funções e prazos no planejamento, realizadas algumas etapas importantes, a próxima fase é a montagem da exposição, que tem coordenação própria, devido à sua complexidade, além da coordenação geral.

Podemos destacar duas fases dentro da montagem: _____ é responsável pela base do que será utilizado, pela pintura das paredes, instalações elétricas, mobiliário museológico e por qualquer tipo de suporte para as obras. _____ é a colocação das obras, da comunicação visual e afinação da luz para conseguir os efeitos desejados.

Assinale a alternativa que corresponda ao preenchimento correto das lacunas:

- a) A coordenação geral; a parte da coordenação de montagem.
- b) O equipamento ferramental; o equipamento mobiliário.
- c) O planejamento expográfico; a montagem.
- d) A arquitetura; o design gráfico.
- e) A montagem estrutural; a montagem fina.

3. Uma fase importante para o planejamento de uma exposição é referente à lista de obras, que irá orientar sobre a quantidade a ser exposta, os tamanhos de todas as obras, onde estão localizadas (proprietários), caso a exposição seja organizada a partir de empréstimos, por fim, a projeção orçamentária voltada para as obras, que pode envolver desde somente o seguro de cada uma delas, se a exposição for interna, bem como a verba destinada para taxas de empréstimos, transporte, contratação de *courier*, se houver empréstimos.

Com a lista em mãos, basta a organização do espaço expositivo para dar prosseguimento ao planejamento.

Para planejar a organização do espaço disponível para uma exposição de quadros, é necessário calcular o metro linear de onde essas peças ficarão. O que é preciso verificar para fazer o cálculo do metro linear para uma exposição como essa?

Assinale a alternativa correta.

- a) O cálculo do metro linear começa verificando se a medida está em metros ou centímetros, pois isso terá interferência no resultado do mapa expositivo. Para isso, é preciso que a equipe de montagem faça os cálculos necessários para informar ao curador sobre o metro linear e, assim, compor a sala da exposição.
- b) É preciso verificar a medida de cada obra, já com a moldura, somada ao espaço para a identificação de cada obra; os espaços entre as obras; texto curatorial adesivado, agradecimentos, créditos e patrocinadores; além da averiguação de como é a superfície a ser utilizada, se há presença de aberturas, janelas ou pilares, pois podem delimitar o uso do espaço.
- c) Cada obra já tem uma medida, que é colocada no laudo técnico, sem a moldura. Essa informação é fornecida pelo proprietário da obra e, a partir dela, já é possível calcular a medida linear que as obras ocuparão e, assim, realizar o mapa expográfico, somado à medida da identificação de cada obra. O texto curatorial adesivado não entra no metro linear da sala de exposição.
- d) O metro linear da sala de exposição só é possível de ser calculado com as obras em mãos, pois, a partir daí, verificam-se as medidas de

altura multiplicada pela largura da obra (com e sem moldura) e a largura multiplicada pela altura (pé-direito) da parede para definir o metro linear, bem como a altura em que a obra deverá ser pendurada, contando a relação do solo e ao teto, para proporcionar maior conforto visual ao visitante.

e) O metro linear era a medida utilizada pelos museus para calcular a área para colocação das obras de arte. Hoje em dia, essa medida deixa de ser utilizada, a partir do momento em que as exposições ficaram mais sóbrias e com a inserção de aparatos tecnológicos, que acabam substituindo alguns elementos expositivos, como a cenografia, por exemplo.

Referências

BINA, E. D. **Museus, espaços de comunicação, interação e mediação cultural**. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8186.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

BOTTENE, S. Descontinuidade, deslocamento e desdobramento do espaço na arte contemporânea. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dez. 2014. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/viewFile/49744/32330>>. Acesso em: 7 fev. 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Projetos incentivados**. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/projetos-incentivados1>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

CAIXA CULTURAL. Disponível em: <<http://www.caixacultural.com.br/SitePages/home-principal.aspx>>. Acesso em 3 jan. 2017.

CHIODETTO, E. **Curadoria em fotografia: da pesquisa à exposição**. Disponível em: <http://ederchiodetto.com.br/livro/livro_eder_AF2_digital.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2017.

CORREIOS. **Sistema aberto de patrocínio e participação em eventos**. Disponível em: <http://www2.correios.com.br/institucional/conheca_correios/acoes_culturais/esp_cult_rj/patrocínio/conteudo/default.cfm>. Acesso em: 3 jan. 2017.

COSTA, E. P. (Org.). **Princípios básicos da museologia**. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus/Secretaria de Estado da Cultura, 2006. Disponível em: <http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/downloads/p_museologia.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2017.

DELACQUA, V. Projeto de iluminação: Museu Mapuche de Cañete / LLD – Limari Lighting Design. In: **Arch Daily**. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-72689/projeto-de-iluminacao-museu-mapuche-de-canete-lld-limari-lighting-designa>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

DESIGN BOOM. Disponível em: <<http://www.designboom.com/art/frans-post-animals-in-brazil-rijksmuseum-11-10-2016/>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

DIALOGUE IN DARK. Disponível em: <<http://www.dialogue-in-the-dark.com/>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

DIALOGUE in the dark: Andreas Heinecke at TEDxESPM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ApLYJ3sHxWAe.com/watch?v=QcB8a_M9xjk>. Acesso em: 1 fev. 2017.

EDER CHIODETTO. Disponível em: <<http://ederchiodetto.com.br/>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

EASTMAN MUSEUM. Disponível em: <<https://www.eastman.org/>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

FAAP. **Exposição “Pérolas”**. Disponível em: <<http://www.faap.br/hotsites/exposicao-perolas/>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

GOSLING, M.; COELHO, M.; RESENDE, M. P. D. L. Qualidade percebida e intenções comportamentais de visitantes em museus: uma proposta de modelo. **Revista Turismo – Visão e Ação – anais eletrônicos**, v. 16, n. 3, set./dez. 2014, p.660-661. Disponível em: <<http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rtva/article/download/7745/4427>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

KAVANTAN, S. **Workshop de elaboração de projetos (ProAC)**. Disponível em: <http://siseb.sp.gov.br/arqs/Apostila_Elaboracao_projetos_culturais.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2017.

LUZES que valorizam a história. In: **AEC Web**. Disponível em: <http://www.aecweb.com.br/cont/m/rev/luzes-que-valorizam-a-historia_7573_10_0>. Acesso em: 1 fev. 2017.

MABE – Manabu Mabe. **Década de 70**. Disponível em: <<http://www.mabe.com.br/index.php/mabe/autobiografia/104-decada-de-70>>. Acesso em: 26 jan. 2017.

MEMÓRIA GLOBO. **Incêndio no MAM**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/telejornais/jornal-hoje/incendio-no-mam.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2017.

MOTTA, D. da M. **Manual prático de procedimentos museológicos**. Sorocaba: Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba, 2015.

MUSEUMS AND GALLERIES COMMISSION. **Planejamento de exposições**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Vitae, 2001. (Série Museologia, 2). Disponível em: <http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/download_arquivo/roteiro2.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2017.

PAMPLONA, P. Cego por 45 minutos: a sensação de estar na pele de quem vive no escuro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 set. 2015. Empreendedor Social. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/empreendedorsocial/2015/09/1680394-cego-por-45-minutos-a-sensacao-de-estar-na-pele-de-quem-vive-no-escuro.shtml>>. Acesso em: 3 fev. 2017.

PEREZ, W. **Laboratório de iluminação**. Campinas: Unicamp. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/dicasemail/dica36.htm>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

RIJKS MUSEUM. **Frans Post: animals in Brazil**. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/frans-post>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

_____. **Frans Post: animals in Brazil symposium**. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/symposiums/frans-post-symposium>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

ROSADO, A. **Manuseio, embalagem e transporte de acervos**. Belo Horizonte: LACICOR–EBA–UFMG, 2008. Disponível em: <<http://www.lacicor.org/demu/pdf/caderno10.pdf>>.

Acesso em: 26 jan. 2017.

SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. **Lei de incentivo**: Lei Municipal nº 10.923. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/lei_de_incentivo/index.php?p=6>. Acesso em: 3 jan. 2017.

WERNECK, A. M. A. et al. **Planejamento e gestão de exposições em museus**: caderno 03. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/Superintendência de Museus e Artes Visuais de Minas Gerais, 2010.

Planejamento de exposições

Convite ao estudo

Muito se fala sobre curadoria, mas nem todos sabem o que realmente um curador faz. Embora seja possível que uma pessoa acumule mais de uma função, é comum que a atividade de curadoria seja confundida com a de coordenação, de produção ou até mesmo com a de patrocinador. Há quem ache até que, de uns anos para cá, o curador esteja ocupando o lugar do artista e alterando sua obra.

Na verdade, o artista continua fazendo seu trabalho e com a mesma importância, porém o que vem acontecendo já há algumas décadas - e merecendo muita atenção - é um grande número de exposições que abordam temas com conceitos bem determinados, que incluem obras de vários artistas, documentos, objetos, fotografias etc. Essas exposições não são novas e já existiam há séculos, com os Gabinetes de Curiosidades, que consistiam em exposições permanentes, cujo "curador"/coleccionador, já no século XVI, dispunha seus objetos de acordo com determinada intenção. Esse curador/coleccionador reunia objetos de acordo com seus interesses, ou ainda segundo um tema, e os apresentava de modo a constituir uma narrativa.

Os artistas, por sua vez, continuam também fazendo grandes exposições e nem sempre há necessidade de que tenham um curador, além deles próprios, para definir seu perfil ou o próprio conceito das obras a serem apresentadas.

Você verá que, em geral, especialistas em determinados assuntos, com capacidade de reflexão, repertório de informações e hábito de fazer sínteses para melhor comunicar, acabam organizando suas ideias sob a forma de exposições de objetos e, conseqüentemente, tornam-se curadores.

Temos discutido muito sobre as exposições como meios muito eficazes de comunicação, e nesta unidade também vamos abordar alguns aspectos relacionados ao público, suas características, como esse diálogo se estabelece

e como pode ser ampliado por meio do setor educacional. Você verá como essa visão das exposições como espaço de comunicação e a busca de maior diálogo com o público estão intrinsecamente relacionados às novas feições dos museus e aos papéis que desempenham na vida cultural.

Seção 4.1

Curadoria

Diálogo aberto

A exposição *Calder e a arte brasileira* foi apresentada no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, entre os dias 31 de agosto e 23 de outubro de 2016. Tinha como base as relações do artista norte-americano Alexander Calder (1898-1976) com o Brasil, estabelecidas já na década de 1940, e seu legado para a arte brasileira. Além de obras do artista presentes em coleções brasileiras e vindas da Calder Foundation, Nova Iorque, foram apresentados filmes, documentos e obras de artistas brasileiros que, de algum modo, estabelecem conexão com elas. Foi uma proposta apresentada pelo curador Luís Camillo Osório entre as diversas outras abordagens possíveis do trabalho desse artista.

Imagine que um amigo está encarregado de organizar outra exposição de Calder, tendo condições de trazer ao Brasil qualquer peça que achar importante e pede a você uma sugestão sobre a curadoria. Qual aspecto da obra do artista você propõe para seu amigo ressaltar nessa exposição? Quais relações acha importante que sejam evidenciadas ao definir o tema para que se consiga planejar uma exposição adequada e interessante para o público brasileiro?

Não pode faltar

O estudo do processo das exposições e de suas características só recentemente vem recebendo maior atenção e aponta para as alterações apresentadas em seus perfis ao correr do tempo. O fato de que exposições materializam interesses de sua época evidentemente levanta questões e aponta caminhos, porém essas análises tornaram claro o papel que desempenham no ambiente cultural e evidenciaram também a importância da atuação de certos profissionais na definição dos temas e argumentos do programa artístico, cultural e científico dessas exposições, responsáveis por seu sucesso.

Assim, a função do profissional que planeja e organiza as exposições ganha notoriedade, apesar de ter sido bem definida há algum tempo; porém, sua

denominação variava até então, dependendo do assunto abordado e da ocasião: consultor científico, diretor artístico, consultor artístico, assessor cultural ou outra designação semelhante. Atualmente, a designação de “curador” define a atividade profissional que está relacionada com a efetivação de uma exposição, bem como a escolha de obras a serem adquiridas para compor o acervo de um equipamento cultural.

Se o termo “curador” é usado também para o responsável pela coleção de um museu, além de zelar pela manutenção e divulgação das peças (implicando em publicações, pesquisa e realização de exposições), suas obrigações o levam ao empenho para a aquisição de obras e objetos que completem aquele conjunto, segundo seu ponto de vista, já que a seleção de obras para aquisição também pode alterar as feições do acervo. São decisões que afetam o patrimônio cultural, e suas decisões dependem de estudo, reflexão e escolhas, com base em critérios e conceitos que devem ser fundamentados.

Apesar da existência da palavra na língua portuguesa e da proximidade de sentido, o termo chegou até nós por tradução do inglês *curator*, que define aquele que tem como atividade a *curatorship*. O termo *curator* é amplamente usado em países de língua inglesa. Em francês, a palavra utilizada é *conservateur*, quando designa o curador de um acervo, e *commissaire*, quando se refere ao curador de uma exposição. Na Espanha, o termo usado é *comisario*. Em Portugal, é comum o uso da palavra comissário para designar as funções de curadoria que entendemos aqui no Brasil.

O Dicionário Houaiss da língua portuguesa (2001, p. 892) explica que a palavra curador vem do latim *curator*, que significava tutor, aquele que cuida, encarregado, comissário, zelador, e entrou no vocabulário da língua portuguesa no século XIII, para designar o que ou quem cura um doente, e no século XVI tornou-se termo jurídico. A definição traz os vários usos atuais para esta palavra, sendo o primeiro deles o relativo a sanar uma doença, apresentando em seguida a abordagem jurídica do termo: o que exerce a curadoria, aquele que está judicialmente incumbido de cuidar de interesses e bens dos que são impossibilitados de fazê-lo. Portanto como qualquer outro curador, sua responsabilidade como alguém que cuida de algo está explicitada.

Já o curador de artes é definido como o encarregado da organização e manutenção das obras de arte de uma coleção, seja de museu ou galeria. Não menciona, especificamente, o curador de exposições nem define as funções próprias de sua atividade. Foi na década de 1980 que a palavra curador ganhou o sentido que hoje utilizamos para nomear quem define o conteúdo de uma exposição, em razão de exposições de grande alcance internacional, da maior circulação de informações sobre as propostas artísticas e de um novo momento vivido internacionalmente pelos museus.

Se a denominação de curador para o responsável pelos rumos dados a uma exposição é recente, a função vem de longa data. Uma vez que a exposição acontece,

há alguém responsável (ou equipe responsável) pelo perfil do evento e pela escolha das peças apresentadas. Mesmo que a proposta pareça ser difusa e com objetivos vagos, não há exposição sem objetivo ou propósito.

A função de curador existia antes da prática da curadoria ser assim denominada. O *Armory Show* é um exemplo disso. O evento aconteceu em 1913, em Nova Iorque, tendo sido uma exposição polêmica em razão de ser a primeira grande mostra de Arte Moderna em Nova Iorque, e levou esse nome porque aconteceu no arsenal de um regimento militar (MOMA, 2017a). Seu organizador foi John Quinn, um advogado e colecionador de obras de arte, grande apreciador da produção das vanguardas artísticas europeias de então. A ideia da exposição já havia surgido em 1911, de um grupo de artistas que formava a *Association of American Painters and Sculptors*, entre eles Walt Kuhn que, posteriormente, aproximou-se de Quinn. Em 1912, Kuhn percorreu diversas cidades europeias para prospectar tendências artísticas e adquirir obras para a exposição. Em Paris, conheceu dois outros americanos, Arthur Davies e Walther Pach. Por intermédio deles entrou em contato com artistas como Duchamp, Matisse, Gleizes e Metzinger. A exposição contou com cerca de 300 obras de diversas tendências - impressionistas, cubistas, fauvistas, futuristas, dadaístas -, de artistas europeus e norte-americanos. A mostra provocou críticas severas, escândalo e criou inimizades, mas, por intermédio dela, o público entrou em contato com um novo tipo de arte. Entre as obras expostas estava, por exemplo, a pintura de Marcel Duchamp, *Nu descendo a escada* (1912). Embora a exposição não tivesse formalmente curadores, o fato de Quinn ser um colecionador de arte moderna, interessado em sua divulgação, juntamente com a atuação dos quatro artistas na escolha das obras expostas, atribuiu-lhes papel importante na determinação do perfil da exposição, exercendo uma função de curadoria.

A questão é que a proposta curatorial como vemos hoje postula intenções bem definidas, com o estabelecimento de relações, objetivos claros e fundamentação para eles, tendo como foco, acima de tudo, o público pretendido para a exposição.

Assim, podemos entender que o curador, atualmente, é um especialista no assunto da exposição. Tem conhecimento teórico do tema, repertório sobre os objetos, imagens e documentos a ele relacionados, além de notícia das coleções a que eles pertencem e suas disponibilidades. Desenvolve uma atividade de criação que requer pesquisa e reflexão. Seu trabalho é autoral, pois cada profissional traz sua experiência, visão e pesquisa sobre um assunto. Dessa forma, cada exposição é um ponto de vista do curador-geral. Essa é mais uma razão para que o curador escreva um texto de apresentação da exposição, a ser fixado à entrada dela e no catálogo. Essa apresentação de seu projeto curatorial deve expor ao público, de modo claro, que a abordagem trazida é uma entre as muitas possíveis e que o assunto não está esgotado.

Por estar desenvolvendo trabalho em que o objetivo é comunicar uma ideia ao público, é fundamental que o curador possibilite que o visitante compreenda sua

narrativa. O tema deve ser definido com objetividade, e todo o projeto deve seguir padrões éticos, de pesquisa e até mesmo estéticos. O conceito fica claro, com uma fundamentação consistente, de acordo com a abordagem escolhida (histórica, de acordo com propostas estéticas, filosóficas, sociológicas etc.), assim as relações estabelecidas tornam-se coerentes para serem reconhecidas pelo público.

Portanto, o curador trabalha para o público (e com o público) a formação e difusão de conhecimento a partir do patrimônio cultural material, imaterial, com responsabilidades pontuadas em sua profissão. Os curadores de exposições podem estar vinculados a museus, demais equipamentos culturais ou de modo independente, propondo projetos para serem apresentados em instituições, permanecendo o compromisso com suas responsabilidades. O Comitê para Curadoria da Associação Americana de Museus (AAM) publicou um código de ética para curadores (Disponível em: <<http://www.aam-us.org/docs/continuum/curcomethics.pdf?sfvrsn=0>>. Acesso em: 13 fev. 2017.). Assim como existe o código de ética das mais diversas profissões, no documento constam as diretrizes a serem seguidas pelo profissional, estabelecendo que o curador deve ser especialista em sua disciplina (por isso diversos museus e universidades mantêm cursos e núcleos de estudos de curadoria, nos quais projetos são desenvolvidos e temas são debatidos; havendo também cursos de curta duração sobre o tema), agir em consonância com os princípios museológicos e fazer com que suas propostas sejam fundamentadas por pesquisa, documentação e referências, de acordo com a legislação nacional e internacional, e que suas interpretações dos objetos, documentos e obras sejam precisas e fundamentadas.

Esse código de ética é bastante severo no que diz respeito ao conflito de interesses entre o exercício da curadoria e as atividades como autenticação, avaliação e comércio de objetos relacionados à sua especialidade. Nele é possível perceber que são práticas condenadas ao curador a exposição de objetos roubados, de origem suspeita, falsificados, em litígio, não autorizados ou utilizados com o objetivo de transmitir falsas informações.

O uso de réplicas e reproduções fotográficas deve ser analisado com atenção, já que sua prática pode ser vantajosa, caso as condições climatológicas, de transporte ou de segurança ofereçam algum impedimento para apresentar o original, ou ainda, se houver alguma finalidade educacional importante em que seja fundamental a manipulação da réplica, por exemplo. Nesses casos é imprescindível que a reprodução seja autorizada e haja informação de que se trata de reprodução para não ludibriar o público. Desta forma, o código de ética reza sobre o modo como o profissional deve se portar no seu dia a dia e, acima de tudo, sobre irregularidades que poderão surgir com o exercício da curadoria.

O profissional também irá se deparar com decisões a serem tomadas, como o tipo de curadoria e a definição de caminhos a serem seguidos e que impactam diretamente no resultado da exposição.

Uma exposição pode ser sobre um só assunto, como é o caso da mostra de obras de um só artista, ainda assim, com muitas abordagens possíveis: pode ser uma exposição retrospectiva, sobre todos os momentos de sua carreira ou abordar as mais recentes; como também pode ser focada numa fase de seu trabalho, num tema ou numa técnica. Pode ainda ser sobre um tema, executado em determinada época com uma única técnica; pode ter uma abordagem biográfica ou estabelecer relações com seus contemporâneos ou seus professores, seus alunos; ou então ser uma comparação entre sua obra e a de seus artistas preferidos; ou mesmo com a de artistas com quem o curador enxergue afinidades. Você pode perceber que um só artista pode originar inúmeras possibilidades de escolha de abordagem para a mostra.

Entre as escolhas, ainda há exposições de arte com ênfase nas obras e poucas informações escritas, de modo a estimular a percepção de questões plásticas e técnicas, sem preocupação em aprofundar os conceitos, porém isso não quer dizer que ela não tenha um eixo temático, tampouco que todo seu projeto não tenha um tema direcional, uma vez que a ênfase nas obras precisa responder a alguns questionamentos como: que tipo de obra, sobre quais temas, quais técnicas utilizadas nas obras e qual data de realização. Esses questionamentos já trarão direcionamentos conceituais, mesmo que não esteja tão evidenciado ao espectador. Outras mostras dependem, fundamentalmente, de conceitos nos quais o melhor entendimento do espectador passa, necessariamente, pelos textos curatoriais; há exposições ricas em informações e situam a produção do artista em seu tempo, vinculando-a ao seu ambiente. Outras ainda reforçam a biografia e ressaltam o personagem que produziu a obra.

Não podemos negar que em muitas situações o artista desempenha a função de curador de seu próprio trabalho ao decidir quais obras apresentará ao público, quer em uma retrospectiva ou em uma exposição individual. Os artistas têm plenas condições de determinar as obras que apresentarão em suas exposições. Há casos em que eles próprios escrevem suas apresentações, mas, em geral, pedem a um crítico ou historiador que os apresente. Essa apresentação não significa que seu autor foi o curador da exposição; apenas exalta seu próprio ponto de vista sobre as obras, sem organizar todo o conceito e concepção da exposição.

Há momentos também em que o curador se torna figura central, pois é ele quem dá a diretriz organizacional de todas as obras a serem expostas, além da estruturação do ambiente expositivo; há uma predileção em contratar curador para exposições coletivas, com o objetivo de que seja estabelecida alguma ligação conceitual entre as obras de todos os envolvidos.

Cabe lembrar que a curadoria de uma mostra pode ficar a cargo de um único profissional, de uma equipe curatorial coordenada por um curador-geral ou ainda de um coletivo, cujas decisões são tomadas a partir da determinação da maioria dos curadores envolvidos e não de modo individual ou centralizado. Assim sendo, há

exposições que requerem vários curadores com especialidades diversas. Inhotim, na cidade de Brumadinho/MG, é um bom exemplo: trata-se de um museu-parque com área extensa e exposições de longa duração de arte contemporânea e requer atenção dirigida de um time de curadores para a coleção de arte e para o acervo botânico, já que faz parte de seu acervo também. Lá é possível ressaltar a ação da curadoria em relação ao público ao tornar as informações disponíveis aos interessados e aos que querem saber mais sobre o assunto de sua competência, facilitando o acesso às obras, espécimes vegetais e demais informações, sem interferir nas decisões do visitante e em seu lazer.

Ainda em relação à curadoria múltipla, existem as grandes exposições periódicas, como as Bienais, que costumam ser desafiantes para o curador-geral, e suas ações ficam vinculadas ao estatuto da instituição.

A *Bienal de Veneza*, a mais antiga dessas exposições, foi criada em 1893 e a primeira edição aconteceu em 1895 (LA BIENNALE, 2017). O evento cresceu paulatinamente, à medida que os diversos países instalavam seus pavilhões no parque Giardini para apresentação de suas representações. Atualmente há 29 deles no local e os demais pavilhões estão espalhados pela cidade. As representações nacionais são independentes: cada uma tem seu curador e projeto próprio, assim como arca com os custos de sua exposição. Cabe ao curador da Bienal (diretor artístico) a escolha de um tema e a organização de uma exposição internacional de arte que seja o lastro para os demais eventos e que acontece no principal recinto, o *Arsenale*. Durante o século XX, surgiram em Veneza, em moldes semelhantes aos da Bienal de Artes, festivais que se repetem a cada dois anos, voltados a Arquitetura, Cinema, Dança, Música e Teatro. Em todos eles o sistema de curadoria segue o mesmo padrão (LA BIENNALE, 2017).

Outro exemplo é a *Documenta* de Kassel que foi criada em 1955 pelo professor Arnold Bode, com a finalidade de apresentar a arte que, durante a II Guerra Mundial, fora rotulada como "degenerada", no Museum Fredericianum, então destruído durante a guerra (DOCUMENTA, 2017). Reapresentada com a periodicidade de cinco anos, com o tempo fez jus ao nome e se constituiu como verdadeiro registro da arte de seu tempo. A mostra adota o nome de diretor artístico para seu curador geral, que trabalha com uma equipe de assistentes e, dois anos antes da mostra, convida artistas para executarem as obras de acordo com o tema escolhido. Tradicionalmente a exposição dura cem dias e acontece em quatro locais diferentes da cidade.

Tanto a *Bienal de Veneza* quanto a *Documenta* de Kassel demonstram que o processo curatorial é complexo, demanda muitos profissionais, e mesmo a curadoria de exposições de arte contemporânea envolve pesquisa e reflexão.

Há exposições que encerram uma tese e demandam, além do estudo aprofundado das questões envolvidas, que as obras escolhidas levem o visitante a identificar as indagações da curadoria e suas conclusões. Um exemplo disso foi a exposição

Mélancolie: génie et folie em Occident, organizada pela Reunião dos Museus Nacionais da França, com curadoria de Jean Clair e apresentada no *Grand Palais*, Paris, em 2005 (LE FIGARO, 2005). O curador discute por meio de obras de arte, textos literários, filosóficos, religiosos e científicos, uma disposição de espírito que desde a Antiguidade é vista ao mesmo tempo como a genialidade e a doença. Demonstra como essa dualidade foi valorizada no Ocidente e considerada elemento de criação, até sua medicalização sob o nome de “depressão” no século XX. Descreve que era também conhecida como “doença sagrada”, considerada “o mal dos gênios e dos heróis”, e atravessou os tempos, ora pendendo para um lado, ora para o outro. Para compor seu discurso, o curador utilizou 250 obras de arte, divididas em oito segmentos denominados: *A melancolia antiga*; *O banho do diabo* - a Idade Média; *Os filhos de Saturno* - o Renascimento; *A anatomia da melancolia* - a Época Clássica; *As luzes e suas sombras* - o século XVIII; *O romantismo* - a naturalização da melancolia; *O anjo da história* - melancolia; e *Tempos modernos*. Eis aqui um exemplo de mostra de grande porte que segue um tema único e subtemas a serem abarcados pelo tema principal e pelo eixo conceitual proposto pela exposição.

Ao longo dos anos, é possível compreender que há tendências estilísticas, ideológicas, imagéticas etc. percebidas de modo quase difuso por seus contemporâneos que, quando transformadas em propostas curatoriais e materializadas em exposições, se evidenciam. Algumas causam estranheza, são mal recebidas pelo público, porém abrem novos horizontes culturais.

Caso semelhante foi o surgimento do “cubo branco”. O termo foi cunhado pelo crítico de arte e artista Brian O’Doherty (2002), em sua análise do processo de autorreferência da arte do século XX e da procura pelo local adequado para sua apresentação. Ou seja, traz sua análise do processo da negação da representação pregados pelos movimentos artísticos a partir do final do século XIX, para sua afirmação como linguagem autônoma sem referências, além de suas características plásticas. Segundo o autor, esse percurso foi paralelo à criação de ambiente propício para sua apreciação, no qual interferências do mundo externo não atrapalhassem a apreciação da obra. O’Doherty afirma que o resultado é a sacralização do espaço expositivo, comparável às catedrais medievais, por serem salas vastas, despojadas, com paredes claras e iluminação disposta no teto.

O fato de existirem várias versões para a origem do “cubo branco” é indicador de que se trata de recurso expográfico criado para atender propostas curatoriais, que uma vez instalados em museus e galerias, condicionaram curadores a conceberem exposições adequadas para ocuparem tais espaços.

A ideia de “cubo branco” é associada à atuação do crítico de arte Alfred Barr, primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA (BENZ, 2014). Barr conhecia bem arte moderna europeia e estava familiarizado com as propostas da Bauhaus, a ponto de, em 1927, passar três dias na escola de Dessau. Em viagens, viu

como as propostas de vanguarda eram expostas, e as ideias da Bauhaus influenciaram seu projeto para a criação do MoMA, em 1929. Entusiasta da arte moderna, Barr defendia a ideia da autonomia da arte, isto é, o valor da obra de arte por suas qualidades intrínsecas, desvinculadas de aspectos a ela alheios, e tinha por objetivo a divulgação ampla da arte moderna. Para tanto, dispôs as obras segundo uma sequência narrativa didática, com base nos diversos “ismos”, que condicionou a leitura da arte a partir do impressionismo. Esse tipo de proposta expositiva depurou-se, em 1936, na exposição *Cubism and abstract art* e, em 1938, na mostra *Bauhaus: 1919-1928*, organizada pelo arquiteto Herbert Bayer, quando interferências do ambiente foram eliminadas (OBRIST, 2010).

Alguns apontam ser outra a origem do “cubo branco”. Atribuem à decisão de Willem Sandberg, curador do *Stedelijk Museum* de Amsterdam que, em 1938, a decisão de pintar todas as paredes de uma galeria de museu totalmente de branco para evidenciar as obras de uma exposição de Arte Moderna (OBRIST, 2010).

O último exemplo de curadoria como abertura de caminhos vem da *I Bienal de Arquitetura Veneza*, sob direção de Paolo Portoghesi. *La presenza del passato*, o tema escolhido para a Bienal, supunha reflexões sobre o esgotamento da ideia de moderno, a caducidade de formas e gerava indagações sobre o futuro (OBRIST, 2010). Resultou na montagem da exposição *Strada Novissima no Arsenale*: uma rua composta por vinte fachadas realizadas por 20 arquitetos do porte de Phillip Johnson, que contestam o código da arquitetura moderna. Essas construções cenográficas apresentavam elementos decorativos, alusões a repertórios arquitetônicos passados, porém dispostos em desacordo com usos e tradições. A mostra acendeu o debate para questões relacionadas ao confronto modernidade/pós-modernidade e para o caráter icônico da arquitetura moderna.

Portanto a função do curador de exposições é estabelecer uma abordagem para o tema escolhido, entre as muitas possíveis. Esse caminho é o conceito da exposição, fundamentado com aspectos teóricos consistentes e comprovados por documentos, objetos, imagens e obras de arte. Tal conceito dará as diretrizes para a construção do projeto de exposição e de sequências daqueles mesmos elementos (documentos, objetos, imagens e obras de arte), além da narrativa resultante: a exposição. Logo, cabe lembrar que a curadoria de uma exposição parte da escolha de um discurso que acontece no espaço (real ou virtual), composto por diversos elementos, que são escolhidos, articulados e dispostos de maneira que o público possa compreender a mensagem proposta pelo curador.



Assimile

O curador é um especialista que integra a equipe encarregada da organização de uma exposição e que auxilia ou determina a definição do tema da mostra, sendo o responsável por estabelecer o tipo de

abordagem que será dado a ela. Ele gera o conceito da exposição e a fundamentação teórica, além de fazer a lista de obras que abarca aquela ideia. É o responsável pelos textos e por assessorar os demais membros da equipe para que o projeto se realize.

A curadoria pode ser exercida de várias formas, podendo até mesmo ser compartilhada entre vários profissionais, ou então estar em mãos de equipe multidisciplinar, coordenada por um curador-geral.

Há vários tipos de curadoria, dependendo do enfoque dado ao tema e aos objetivos. A montagem, o uso do espaço, a comunicação visual e peças gráficas devem ser coerentes com as intenções, os objetivos do projeto e o tipo de curadoria, envolvendo pesquisa, qualquer que seja o tema. A conceituação e a fundamentação bem elaboradas dão consistência ao projeto e demandam reflexão. As peças e imagens que representam as ideias devem ser coerentes e de fácil identificação pelo público, de modo que a acuidade na escolha garantam o bom êxito da atividade.

Toda curadoria é o reflexo de uma escolha, por isso é autoral, trabalha com o conhecimento e segue princípios éticos.



Refleta

Cabe ao curador propor uma abordagem sobre um tema, ou seja, delimitar com critério o que será abordado, correndo o risco de fazer com que o público perca o interesse ou que haja ênfase naquilo que não é importante ou mesmo de deixar passar aspectos valiosos. Por isso é sempre importante lembrar que alguém sempre se especializa em algum assunto (Artes, História, Ciências Naturais, etc.) e depois se torna curador, não o contrário. Porém é preciso contemplar a diversidade de um projeto curatorial. É possível fazer um projeto tão complexo envolvendo apenas o curador?

Nem sempre seu projeto de exposição pode ser realizado, por motivos como: as obras solicitadas não foram emprestadas, não há direito de uso da imagem das obras (exposições virtuais ou para material de divulgação), o patrocínio não foi concedido, não há espaço disponível etc. Quando há impeditivos ao projeto, o que fazer? Começar um novo projeto ou alterar o projeto atual? Quais outras atuações um curador poderia ter, além de projetar, organizar e realizar exposições?



Exemplificando

A *I Bienal de São Paulo* aconteceu em 1951, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Aconteceu no Pavilhão Trianon, na Avenida Paulista, próximo de onde, hoje, é o MASP. Seu diretor artístico foi o historiador Lourival Gomes Machado e dela participaram 729 artistas, com 1854 obras, vindos de 25 países. A *II Bienal de São Paulo* já aconteceu no Parque do Ibirapuera.

Na *VI Bienal de São Paulo*, em 1961, o responsável pela exposição tinha o título de diretor geral. Na *VII Bienal de São Paulo*, a coordenação do evento coube à secretária-geral.

Da X à XV Bienal de São Paulo, as decisões ficavam a cargo da comissão técnica de arte. Até então, as obras eram apresentadas conforme o sistema utilizado pela *Bienal de Veneza*, separadas por representações nacionais.

Em 1981, a *XVI Bienal de São Paulo* abriu caminho para inovações. O curador-geral era o crítico e historiador Walter Zanini e contava com cinco curadores para eventos específicos; além disso, apresentou 1766 obras de autoria de 213 artistas, não mais agrupadas pelos países de origem, mas pelo critério de **analogias de linguagens**.

A partir de então, todas as Bienais passaram a estar sob a responsabilidade de um curador, e a montagem por representações nacionais foi abolida do evento. Com a *XVIII Bienal de São Paulo*, em 1985, sob a curadoria de Sheila Leirner, todas as Bienais passaram a ser organizadas a partir de um tema e contam com curadores convidados.



Pesquise mais

O suíço Hans Ulrich Obrist é historiador da arte, crítico de arte e curador. Em 2008 publicou seu livro de entrevistas com diversos curadores influentes no século XX e princípios do século XXI. Eles contam como iniciaram suas carreiras, seus métodos de trabalho, conceitos e experiências. Entre esses curadores, consta o brasileiro Walter Zanini, que coordenou a XVI Bienal de São Paulo. O livro foi publicado em português, em 2010, com o nome de *Uma breve história da curadoria*.

Conheça mais sobre a atividade desses curadores e o pensamento de Obrist em:

OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI, 2010. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/248513665/Hans-Ulrich-Obrist-Uma-Breve-Historia-Da-Curadoria>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

Sem medo de errar

Já vimos que o curador é um especialista e que, se seu desafio é auxiliar um curador de exposições de obras de Calder, a primeira tarefa é conhecer o artista e saber o que a vida e a obra desse artista pode contar de interessante. Trago aqui um exemplo de Hans Obrist que, ao entrevistar a curadora Anne d´Harnoncourt, lhe pede para aconselhar os jovens. Sua resposta é: “olhar, olhar, olhar e olhar. Depois olhar de novo e mais ainda, porque enquanto você olhar, você pensa”. Ela tem uma definição de curadoria bem simples e interessante: é criar conexões entre a arte e o público; é abrir os olhos das pessoas para enxergarem algo (OBRIST, 2010, p. 210-220).

O site da *Calder Foundation* oferece um bom material para começar a pesquisar, a “olhar”, e a biografia do artista parece ser um bom início. Leia sobre sua formação e família. Observe e anote o que lhe chama atenção. Verifique as fotos. Se achar que alguns aspectos se repetem, registre. A partir daí, qual parece ser seu objeto de trabalho preferido, que se repete ou que ele coloca como predileto? Pense na relação entre a profissão que escolheu, empregos e seu trabalho de arte.

Explore sua obra em cada fase de sua vida. Você encontrará fotografias não só das esculturas, mas também de desenhos e pinturas. É possível estabelecer um padrão para as esculturas? E para os desenhos? Como você compara as esculturas com os desenhos? Quais são seus temas favoritos? Como o circo aparece no conjunto de sua obra?

Veja também a aproximação do artista com a arte abstrata e os rumos de seu trabalho. Isso poderá lhe dar algumas ideias do caminho a tomar para sua exposição. Pense nas características dos móveis e stábles, lembrando dos elementos inovadores que trouxeram, e analise-os esteticamente e historicamente.

O movimento é uma de suas características, mas o equilíbrio também. Como você os relacionaria com os desenhos do artista? Se o movimento foi importante para Calder ao criar os móveis e os stábles, também aparece em várias outras peças, como nos animais do circo e em vídeos.

Procure sua participação nos diversos vídeos. Muitos estão disponíveis na internet, acionando as engenhocas que colocam em movimento os personagens do circo, evidenciando seu gosto pela mecânica, pelo fazer manual e pela dimensão lúdica de seu trabalho (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9GyKw0HTUsM>>. Acesso em: 14 fev. 2017.).

Feito isso tudo, tente seguir os conselhos de Anne d´Harnoncourt e olhe novamente as obras de Calder, desta vez com um novo ponto de vista, ainda com as indicações da curadora em mente. Que aspectos da obra do artista você gostaria de ressaltar para estabelecer conexões com o público? Qual público considera que

terá interesse nesses aspectos? Há necessidade de informações complementares para que a comunicação de sua ideia fique mais clara? Que relações você estabeleceu ao observar a obra de Calder que enriqueceriam esse aspecto? Em quais obras essas questões estão manifestas? Há outros artistas que trabalham essas questões?

Por fim, qual seria uma proposta de tema para essa exposição?

As indagações aqui servirão de base para as escolhas de seu amigo a fim de apresentar um lado interessante do artista Alexander Calder. Na dúvida, olhe de novo... e de novo!

Faça valer a pena

1. O evento realizado no MoMA – Nova Iorque, em 1913, intitulado *Armory Show*, teve grande importância para os EUA, por apresentar obras de diversos artistas considerados modernistas e levar ao público novos referenciais estéticos. Ele corresponde à Semana de Arte Moderna de 1922, que aconteceu em São Paulo, cujo propósito foi bem similar.

Sobre a relação existente entre o *Armory Show* e a curadoria, atribua V para verdadeiro e F para falso para as afirmativas a seguir:

() A exposição foi polêmica em razão de ser a primeira grande mostra de Arte Moderna em Nova Iorque, ressaltando assim uma das funções da curadoria que é a de apresentar inovações, o que ficou evidenciado com a mostra.

() A ideia da exposição já havia surgido em 1911 de um grupo de artistas que formava a *Association of American Painters and Sculptors*, e eles reivindicaram a autoria da curadoria da exposição, ocasionando problemas com os curadores da *Armory Show*.

() A mostra provocou críticas rigorosas, mas, por intermédio dela, houve a difusão da vanguarda artística em território americano, já que o público entrou em contato com um novo tipo de arte.

() A exposição não teve formalmente curadores, porém a união de um colecionador de arte moderna, interessado em sua divulgação, com três artistas na escolha das obras, determinando o perfil da exposição, dá-lhes o caráter de curadores da mostra.

Assinale a alternativa correta.

a) V – F – V – F.

b) F – F – F – V.

c) V – F – F – F.

d) V – F – V – V.

e) V – V – V – V.

2. Boa parte das profissões possui código de ética, que ajuda o profissional a entender algumas orientações a respeito de sua atuação, sobretudo quando diz respeito a temas adversos, como exposição de réplicas de obras de arte pelos curadores, por exemplo. De acordo com o código de ética de curadores, estabelecido pelo AAM (Associação Americana de Museus), analise as afirmativas a seguir:

- I. É condenável ao curador expor objetos roubados ou falsificados.
- II. As propostas de exposição precisam ser fundamentadas por pesquisa, documentação e referências, de acordo com a legislação nacional e internacional.
- III. Estabelece que a obrigatoriedade de formação do curador deve ser em Museologia, com especialização em curadoria.

Sobre o código de ética para curadores, é correto o que se afirma em:

- a) I, II e III.
- b) I e II, apenas.
- c) II e III, apenas.
- d) I e III, apenas.
- e) I, apenas.

3.

Crítico, imaginativo, bom escritor e amante dos museus. Esses são alguns dos adjetivos ligados ao profissional que atua como curador de arte. Formado em áreas diversas, como história, literatura, filosofia ou comunicação, e especializado na área, o curador é responsável pela preparação, concepção e montagem de exposições. Seu papel é estabelecer relações entre as obras e fazer com que dialoguem com o público. (NOGUEIRA, 2010, [s.p.]



A multiplicidade de formação referida no texto serve de base para a pesquisa, bem como para estabelecer melhores escolhas sobre as relações entre os objetos da exposição e também entre o público. Essas escolhas vão refletir no tipo de curadoria proposto. Verifique os termos a seguir que são diretamente relacionados com os tipos de curadoria:

- 1. Conceitual.
- 2. Ferramental.
- 3. Montagem fina.
- 4. Biográfica.

5. Estrutural.

Assinale a alternativa correta, cujos números correspondem aos termos colocados anteriormente, que são utilizados para definir os tipos de curadoria:

- a) 1 e 5.
- b) 1, 3 e 5.
- c) 2 e 4.
- d) 2, 4 e 5.
- e) 1 e 4.

Seção 4.2

O curador e suas funções

Diálogo aberto

Suponhamos que haverá uma grande exposição de obras de Alexander Calder em um museu com muita afluência de público. A curadoria escolheu como foco para a mostra o equilíbrio que o artista trabalhou nos móveis de diversas maneiras: obras muito delicadas, que se movem com uma leve brisa; outras de tamanho médio, que se movem em diversas direções; e outras de grandes dimensões, realmente pesadas, a serem colocadas no teto e que parecem imóveis. Há algumas muito lúdicas e passíveis de serem manipuladas pelo público.

O curador entrou em contato com várias coleções importantes e teve a confirmação de 20 esculturas de diversos tamanhos. Muitas serão acompanhadas de estudos prévios feitos pelo artista, que permitem ao público acompanhar seu raciocínio durante a criação da obra.

Além da sala de exposição, alguns móveis serão dispostos em outros locais do museu, para aproveitar melhor o pé direito e a arquitetura do local. Isso permitirá que se movimentem de modo adequado e sejam apreciados pelo público por diferentes pontos de vista. Um engenheiro foi consultado para verificar se a estrutura do edifício suporta o peso das obras que serão penduradas no teto e já confirmou que há uma boa margem de segurança e que a montagem já foi liberada, caso assim seja decidido.

Uma vez que tem autorização dos proprietários para que várias obras sejam tocadas durante a visita, o curador deseja que algumas dessas esculturas de médio porte estejam à disposição do público para serem manipuladas. O produtor e o conservador do museu são contrários à ideia, porque temem o risco de acidentes com visitantes e com as obras. No entanto, o curador insiste que isso é fundamental para sua proposta. Seu único apoio para ela é o serviço de educação, no qual encontra a possibilidade de desenvolver algumas atividades com os visitantes portadores de deficiência visual como uma das vantagens em manipular as obras.

Imagine que você foi consultado para resolver esse impasse. Qual solução apresentaria para essa disputa?

Não pode faltar

No campo da cultura e, em especial, das artes, o termo curador vem tomando, nas últimas décadas, designações específicas. Existe o profissional que exerce as funções de curador das coleções de museus, seleciona os componentes para a constituição ou para a eliminação dos acervos, de acordo com critérios estabelecidos, bem como tem a responsabilidade pela manutenção e integridade desse conjunto. Esse último item não se restringe à guarda em local seguro, limpeza, conservação preventiva e restauro quando necessário, afinal, a coleção permanecerá íntegra na medida em que for significativa para o equipamento cultural. Para tanto cabe a esse profissional aumentar o conhecimento sobre os objetos pertencentes ao acervo e ampliar seu sentido. Essa atividade implica em pesquisa, estabelecimento de relações com sua época e com outros objetos da mesma espécie, propor abordagens segundo as demais áreas do conhecimento e divulgá-las apropriadamente.

Várias das funções do curador também são desempenhadas pelos museólogos, porém, em última instância, a responsabilidade pelo conjunto cabe ao curador de coleções. Disso conclui-se que um museólogo pode desenvolver a função de curador, porém nem todo museólogo é curador, nem todo curador é museólogo, já que compete ao curador, especificamente, ter conhecimento sólido do assunto que aborda para que possa fazer reflexões consistentes, estabelecer relações coerentes e desenvolver propostas criativas a serem apresentadas ao público, com os chamados curadores de exposições.

A comunicação do conhecimento produzido por seu trabalho são as publicações, as exposições e, preferencialmente, exposições acompanhadas por publicações. As pesquisas produzem material inédito, revelam novos significados, e sua divulgação em exposições propicia a experiência do contato direto com o objeto. As publicações que acompanham as exposições ampliam as discussões apresentadas na mostra, expandem seu alcance para outros públicos e para interessados em aprofundar as questões lá colocadas, além de registrar o evento, mesmo após seu encerramento, quer sejam exposições de curta, média ou longa duração. Assim, alguns catálogos ultrapassam as feições de registro de exposições e são ensaios sobre o tema proposto, com textos de especialistas, reflexões teóricas e imagens, que completam as proposições da mostra.

O curador de coleção e o curador de exposição apresentam entre suas funções a seleção e pesquisa de obras, porém seus objetivos são diversos. O curador de coleções visa a integração da obra em um conjunto por período indeterminado e estabelece sua relevância dentro de um universo de significado. Já o curador de exposição busca a obra para integrá-la a uma situação temporária (de curta, média ou longa duração) e segundo a proposta específica da exposição, subordinada a um tema.

A atuação de curadores, seja de coleções ou de exposições, vem sofrendo mudanças ao longo do tempo. No caso dos curadores de coleções, o uso de tecnologia eletrônica tem alterado não só os procedimentos de pesquisa, catalogação e registro, mas também a experiência junto à obra, por se tratar de suporte para obras de arte. Também há casos como as instalações e obras efêmeras, que requerem dos curadores diversas mudanças de postura do ponto de vista conceitual e das providências práticas.

A mudança de atitude do curador de exposições nas últimas décadas, por sua vez, está relacionada a alterações nas propostas museológicas e na concepção de obra de arte. As novas posturas adotadas pelos museus nas últimas décadas, com atenção no objeto de coleção e principalmente no público, abriam espaço para exposições com temas instigantes, cuja disposição se manifestava no conteúdo e na forma de apresentação.

Esse procedimento era diverso do padrão apresentado pelos museus tradicionais, cujo foco estava no objeto, e a museografia privilegiava esse olhar. Essas exposições comungavam da visão de obra de arte postulada pelas tradições artísticas ocidentais em voga até o impressionismo. As obras de arte constituíam entidades independentes, com sentido circunscrito pela moldura (no caso da pintura e demais obras bidimensionais) ou pela base (para as esculturas), elementos que a sacralizavam e a separavam do mundo real. Segundo esse princípio, uma exposição assumia as feições de uma série de unidades autônomas e circunscritas, constituindo um conjunto fragmentado. O modernismo evidenciou as características plásticas e estéticas inerentes à obra, acentuou sua autonomia da necessidade de representação e, por outro lado, sua integração ao mundo físico, com o banimento da moldura e a adição de elementos da realidade.

A continuidade da pintura feita por Seurat sobre a moldura, os recortes de jornal e cartas de baralho colados por Picasso em pinturas e os *ready-mades* de Duchamp são exemplos da negação da representação e da quebra de limites entre obra e mundo que ocorreu nas últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX. Nos anos 1960, a pop art trouxe a utilização de objetos da sociedade de consumo para a constituição de obras de arte e, ao longo da década, propostas conceituais adotaram o espaço como suporte para a articulação de objetos para a constituição de instalações e seu reconhecimento como manifestações artísticas.

Esse processo foi paralelo à constituição da produção expográfica, e ambos caminharam em dois sentidos, correspondentes às respectivas posturas curatoriais diversas: a busca pelo espaço neutro e o uso de recurso cenográfico. A busca pela criação de espaços neutros, que excluam ou minimizem as influências externas, são demandados por obras que exijam plenamente a atenção do visitante e que não seja obscurecida por aspectos secundários. São direções indicadas pelo conceito do “cubo branco” (obtido pela utilização de paredes, painéis, pisos brancos e iluminação

uniforme) e seu oposto, o “cubo negro”, que consiste em ambiente escuro (piso, painéis e teto) e foco de luz apenas nas obras e nos textos. Se o foco na obra é privilegiado com esses recursos, a ideia de espaço neutro é ilusória, porque, além da presença do espaço continuar sendo uma referência de base, qualquer opção para apresentação implica em considerações e, apesar de esses dois últimos casos enfatizarem a atenção na obra de arte, é ilusório pensar que ambos são realmente neutros ou que atingiram a neutralidade, uma vez que a presença do espaço ainda se impõe e as alusões à realidade externa à galeria continuam existindo (CONDURU, 2008, p. 76).

O uso de recursos cenográficos na produção das mostras objetivando a criação de ambientes para contextualização das obras e a empatia do público com o tema chega a situações extremas em que a atenção do público é roubada pelo apelo do equipamento expográfico, e as obras são pouco observadas. Por isso, é necessário tomar cuidado quando se pensa na produção da exposição.

Roberto Conduru (2008) analisa o rumo tomado pelas exposições de arte, que tradicionalmente têm por finalidade apresentar ao público obras de arte, independentemente da opção expográfica feita, mas que se tornaram um tipo particular de discurso crítico sobre a arte e a cultura, “como uma obra em si, uma unidade construída com diferentes tipos de objetos, cujos significados estão além da mera soma dos mesmos” (CONDURU, 2008, p. 76). A mostra sob a forma de crítica apresentada também se constitui em um direcionamento curatorial e deve ser pensada a partir do objetivo principal da exposição.

Esse raciocínio não é restrito às exposições de artes e vale para os diversos tipos de exposições. Apesar do valor de muitas propostas, esse uso feito por curadores de obras de arte para argumentação e deslocamento de seus significados encontra críticos ácidos, por considerar que em diversas exposições algumas obras se encontram silenciadas e diluídas no conjunto. Essas situações que reforçam a condição de a curadoria ser trabalho autoral e assumir o caráter de obra constituída por várias obras deu destaque ao papel do curador a partir da década de 1960 e o aumento do prestígio de vários deles.

As duas abordagens descritas são claramente conceitos curatoriais frutos de entendimentos diversos da arte e do modo de sua comunicação, não se restringindo apenas a opções por recursos expográficos. Muito se discute sobre as vantagens de uma direção ou da outra, afinal os recursos cenográficos são meios eficazes de comunicação, porém, quando usados de modo a desequilibrar a importância dada às obras de arte, indicam desvio nos objetivos do projeto.

Embora a proposta de curadoria seja autoral e inclua diretrizes para a realização da mostra, várias etapas do processo de produção são técnicas e podem requerer soluções inéditas, de certa forma, autorais de cada especialista envolvido, que são essenciais para definir as características finais da mostra. O resultado advém de

acontecimentos multidisciplinares, trabalhos em equipe, modelados por especialistas a partir de conceitos propostos pela curadoria, mas de fato obras feitas a várias mãos, durante sua produção.

Um dos processos autorais diz respeito à comunicação nas exposições que é feita por diversos meios, cujas palavras são fundamentais para levar ao público os conceitos da curadoria na atualidade. Posicionado logo à entrada da exposição, os textos curatoriais são a súmula da proposta da mostra e do processo de trabalho que ocorreu para que o evento se efetivasse. O escrito contém informações sobre o principal objetivo da mostra, destaques para etapas dos caminhos percorridos para se chegar a essa meta e os conceitos utilizados para a abordagem. O texto de apresentação é conciso, claro e direto, deixando evidente a intenção do curador, ou seja, o que faz daquela exposição um trabalho autoral. Se a exposição for dividida em partes, o mais indicado é que cada uma delas seja indicada por seu título e um pequeno texto explicativo à entrada do espaço onde será apresentada.

Ao escrever o texto, é importante que fique clara também a motivação que levou à realização da mostra, valendo ressaltar aqui que a motivação difere do objetivo da exposição. Por exemplo: celebração do centenário de um artista é a motivação para a realização de uma exposição, e o objetivo curatorial é mostrar como sua pintura partiu da figuração e chegou à abstração e, para tanto, foi influenciada pelas ideias de determinado crítico ou pela obra de um pintor, conforme relatado pelas entrevistas feitas com amigos que frequentavam seu círculo social. Se alguém sugeriu o tema, o texto é o local para dar o crédito a essa contribuição e também para agradecer outras colaborações importantes recebidas. Será ilustrativo dar informações sobre o percurso da exposição: seu ineditismo, se já foi apresentada em outro local, quais são os outros museus onde poderá ser visitada.

Esse texto deve ser muito sucinto, apenas com as principais informações. Seu conteúdo é desdobrado nas informações contidas nos demais textos que acompanham os segmentos em que a mostra estará compartimentada.

As ideias do texto de apresentação serão ampliadas no catálogo, pois ele é parte da exposição e permanecerá após seu encerramento como documento e registro. O texto de apresentação redigido para o catálogo é semelhante ao colocado no espaço expositivo, sendo que apenas as referências temporais devem ser adequadas. Mas a parte textual do catálogo pode ser completada a partir de um ensaio teórico relatando o conceito da exposição, suas bases teóricas, suas indagações e argumentos, além dos registros das obras apresentadas e fichas técnicas.

Apesar da prevalência teórica e conceitual do curador e sua autoridade como proponente do tema, a visão do trabalho expositivo como trabalho coletivo deve ser compartilhada por todos, e até mesmo o curador precisa considerar que suas propostas podem ser contestadas por motivos técnicos muito bem fundamentados.

Isso acontece porque a montagem da exposição envolve conhecimentos específicos, relacionados a legislação, uso do espaço, domínio de procedimentos expositivos de diversas ordens, relações com o público, uso de tecnologia, editoração, técnicas de comunicação, cuidados com conservação, regras de segurança, todos os fatores que podem alterar partes do projeto pensado inicialmente.

Algumas ideias teoricamente são plausíveis e fazem muito sentido dentro do projeto, porém são impossíveis de serem transpostas para a realidade por diversos motivos: empréstimos não autorizados, impossibilidade de disposição de objetos em determinada circunstância, questões técnicas de iluminação e climatização, necessidade de alterações na quantidade de obras para permitir maior visibilidade, demanda de informações mais detalhadas, alterações de sequências para melhor entendimento, introdução ou supressão de elementos. O projeto apresentado pelo curador é uma ideia teórica e com uma proposta de montagem apresentada graficamente. Esse projeto aos poucos será trabalhado pela equipe para se transformar em uma exposição real que, em certos casos, até sofrerá alterações em seu título original.

O início do projeto, como você viu anteriormente, parte do levantamento das obras que é feita pelo curador, que tem por base sua experiência e arquivos pessoais, pesquisa em coleções particulares e públicas, pesquisa bibliográfica e em leilões. Na medida do possível, o curador deve visitar a coleção e averiguar as condições da obra ou objeto, a possibilidade de empréstimo e anotar seus dados técnicos. Caso o curador não consiga compor a lista dessa forma, a produção precisará fazê-lo. Como algumas coleções sofrem alterações, as condições de empréstimo mudam e nem sempre há tempo para todos os itens da pesquisa serem verificados. Essa lista só será considerada definitiva depois que o departamento de produção receber a resposta dos colecionadores sobre o pedido de empréstimo e, a partir daí, ser elaborado o projeto expositivo das obras.

Em caso de peças-chaves não serem autorizadas ou terem autorização de uso restrito ou condições de empréstimo que não podem ser atendidas, cabe ao curador analisar a necessidade de alterações na lista de obras para não prejudicar sua proposta.

Independentemente da listagem das obras, o objetivo das exposições é sempre a comunicação com o público. Para que essa comunicação aconteça é necessário que a proposta curatorial, o projeto expográfico, a iluminação e a comunicação visual tenham coerência e realmente atinjam seu objetivo. Uma vez que cabem ao curador a autoria da proposta de exposição e o ponto de partida para as demais atividades, sua responsabilidade é grande para que esse canal de comunicação de fato se realize e pelo modo como ele aconteça.

A responsabilidade do curador aumenta se essa exposição estiver destinada a museus ou centros culturais abertos a visitantes que vão lá, entre outras razões, em

busca de lazer, conhecimento, informação, contemplação estética, integração social.

Ulpiano Bezerra de Meneses nos lembra de que “cultura material” e produção social estão diretamente relacionados, de modo que os “artefatos, por exemplo, são não apenas produtos, mas vetores de relações sociais” (MENESES, 2008, p. 12). Os objetos, ao serem musealizados, têm seus vários significados potencializados, são alvo de estudo, têm sua materialidade ressaltada (vide os cuidados para sua preservação). Porém os objetos são silenciosos e seus vários significados permanecem latentes. Esses significados e múltiplas relações possíveis emergem nos objetos quando devidamente identificados e recrutados por alguém que os interprete e lhes dê voz (BITTENCOURT, 2008, p. 5).

Nas exposições é o curador quem tem essa função. Ele escreve a narrativa e nela o objeto escolhido tem sua fala própria, definida pelos seus significados relacionados ao tema em questão (projeto expositivo). O papel da curadoria é fazer a mediação entre os objetos e seus significados. Logo, como responsável pela abordagem dada ao tema da exposição e pela seleção dos objetos que a materializam, apenas parte da tarefa de mediação entre a exposição e o público é do curador.

As exposições são consideradas meios com características especiais de comunicação e divulgação de vários temas e conceitos. Arte, ciência, história, tecnologia e conceitos podem ser comunicados por meio de exposição, que também é o meio adequado para a experiência direta com a obra de arte. A mostra como mediação de conteúdos diversos e, por excelência, de mediação com a arte, tem sido reconhecida e utilizada, uma vez que é mediadora entre o trabalho do curador e o público, assim como pode ser mediada também pelo setor de educação, cujo principal objetivo é fazer a ponte de ligação entre curadoria, objetos, informação e público, de modo a estabelecer uma comunicação mais ativa e, até certo ponto, mais prazerosa para melhor absorção do que é pretendido na mostra.

Porém, nem sempre os objetivos almejados são alcançados, como lembra José Neves Bittencourt (2008, p. 6), uma vez que, como meio de comunicação, tem sua linguagem própria. A peculiaridade das exposições é ter uma boa ideia e poder usar os objetos reais ou réplicas, meios muitos simples ou complexos. Por vezes quem visita a mostra em busca de informação não apreende o conteúdo e, em busca de lazer, pode se entediar. Para tanto, faz-se necessário o conhecimento dessa linguagem e a parceria com quem realmente a domina para conseguir ampliar a comunicação a que se propõe.



Assimile

O projeto curatorial constitui trabalho autoral, fruto de pesquisa e reflexão sobre um tema, e norteia ações das equipes envolvidas na realização da mostra. Seu desenvolvimento, que culminará na realização da exposição,

é atividade conjunta de diversas equipes especializadas.

A curadoria é um projeto autoral, em razão de ser uma abordagem proposta a partir da visão do curador. A forma com que o conteúdo da exposição é apresentado ao público também depende do conceito curatorial, mas a maneira de realizá-la, sua produção, pode se constituir em concepção autoral.

A confirmação da lista de obras, feita pela produção da mostra, é o ponto de partida para as demais etapas do projeto curatorial, pois estabelece a estrutura da mostra e acarreta em formas diferentes de comunicação.

Obras de arte e objetos de vários tipos podem ser descritos como “cultura material”, e como tal são vetores de relações sociais dos grupos que os produziram, impregnados de significados. A seleção dos objetos para a exposição feita pela curadoria resulta na identificação daqueles com significados mais apropriados ao tema e às relações que visa estabelecer. Essa operação identifica a curadoria como mediação entre objeto e significado.

O termo mediação, em geral, é associado a atividades educativas desenvolvidas junto ao público durante a exposição, mas o sentido do termo é muito mais abrangente.

Enquanto meio de comunicação, as exposições desenvolveram linguagem própria, que compreende a narrativa curatorial, os diversos recursos expográficos, atividades didáticas e outros, constituindo sempre um ato de mediação entre o público e o conteúdo cultural.



Refleta

Diversos autores ao discutirem exposições chamam atenção para o fato de que ver nem sempre é conhecer. Chamam a atenção para a qualidade da curadoria, a linguagem museológica e os aspectos museográficos.

Refleta sobre os elementos importantes para que uma exposição realmente atinja seus objetivos e que a comunicação ocorra de fato com o seu público de modo que, ao deixar o museu, sua visita tenha sido significativa, levando em consideração os vários graus de apreensão possíveis do conteúdo apresentado. Refleta sobre o que realmente é a participação do público na exposição, do que depende e como a curadoria pode ampliar tal participação.



Exemplificando

Bauhaus, 1919-1928, foi inaugurada em 1938 no MoMA de Nova York e é um bom exemplo de exposição em que a presença do curador é significativa do caráter assumido pela exposição. Sua inauguração aconteceu cinco anos depois da escola ter sido fechada na Alemanha pelos nazistas. A mostra apresentava cerca de 700 peças, incluindo obras de arte, design gráfico, utilitários e têxteis. O arquiteto e antigo professor da Bauhaus, Herbert Bayer, assumiu também o projeto expositivo e a edição do catálogo, com auxílio de Walter Gropius (criador da Bauhaus e seu primeiro diretor) e sua esposa Ise Gropius.

Bayer era pintor, fotógrafo e designer gráfico. Acreditava na integração das artes como acontecia na Bauhaus, onde lecionou publicidade, tipografia e composição gráfica. Sua atividade em Berlim como diretor do escritório da revista *Vogue* deu-lhe experiência em comunicação. Visando aperfeiçoar a expografia do MoMA, Alfred Barr o chamou para viver em Nova York em 1938. Na época, Gropius já era professor no curso de Arquitetura da Universidade de Harvard. Eram tempos de ascensão do nazismo na Alemanha, e a montagem de uma exposição do pensamento e produção de uma escola fechada por aquele regime equivaliam a assumir uma posição política. Assim, escolheu apresentar a atuação da Bauhaus no período em que foi dirigida por Gropius e movida por ideais filosóficos, com o objetivo de transformar a vida por meio da experiência estética e chegar a uma sociedade pacífica.

O projeto expográfico desenvolvido por Bayer tirava partido do espaço, dos vazios, dos jogos de luz e sombra para evidenciar os objetos que eram isolados em superfícies claras, de modo a integrar as diversas manifestações plásticas de modo harmônico. Para o catálogo, usou procedimentos semelhantes, privilegiando o despojamento, a concisão e a simetria, de modo a favorecer os objetos apresentados.

O projeto curatorial da exposição *Bauhaus: 1919-1928* tinha por objetivo a ideia de integração das artes e apresentar a questão da estética da arte moderna (ênfase nos aspectos plásticos e negação da arte com caráter ilusionista – perspectiva, ilusão de terceira dimensão, representação realista do mundo, etc.) à produção de objetos utilitários. Para tanto usou esses mesmos valores no desenho do espaço, do mobiliário expositivo. O curador da exposição assinou com Gropius o projeto curatorial do espaço expositivo e do catálogo, além do fato de haver no catálogo texto de autoria do próprio Gropius. Esses itens sublinharam a autenticidade da exposição enquanto posições assumidas por aquela escola. A curadoria escolheu para apresentar ao público o período em que a Bauhaus teve

mais prestígio e apresentou propostas inovadoras.

Outro fator importante foi o convite feito por Alfred Barr, diretor do MoMA e curador da coleção do museu, que tinha na Bauhaus modelo de instituição de arte moderna e via sua concepção de integração das artes e design como um caminho para a composição do acervo do museu.

As montagens de exposições da Bauhaus coincidiam com as ideias defendidas por Barr. Apresentar uma exposição com o teor e a expografia conforme Bayer propôs em 1938 não só avalizaram seus conceitos, como inauguraram padrões que, dali em diante, seriam seguidos pelo MoMA, em Nova York.

Conheça um pouco sobre o projeto gráfico do catálogo, fotos e textos; as obras e artistas participantes; o catálogo anotado pela curadoria, usado como checking list; fotos da montagem e plantas do espaço expositivo, nos links a seguir:

MOMA. **Bauhaus**: 1919-1928. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735?locale=en>>. Acesso em 19 fev. 2017.

_____. **Herbert Bayer**. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/287?locale=en>>. Acesso em: 19 fev. 2017.



Pesquise mais

O termo "mediação" é muito usado em relação às práticas educativas em museus, porém seu sentido é mais amplo. A curadoria é uma ação mediadora e a exposição também o é com o conhecimento. Pesquise mais sobre o assunto em:

BITTENCOURT, J. N. Mediação, curadoria, museu. Uma introdução em torno de definições, intenções e atores. In: JULIÃO, L. (Coord.); BITTENCOURT, J. N. (Org.). **Caderno de diretrizes museológicas 2**: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2017.

Sem medo de errar

O grande embate nesse projeto de exposição está, de um lado, na opinião da curadoria e no setor educacional, que pretendem abrir ao público a possibilidade de tocar e manipular algumas obras e, de outro, na produção e na conservação, que são contrários pois temem alguma avaria nas peças manipuladas.

Para emitir uma opinião sobre o assunto é necessário avaliar a situação sob alguns pontos de vista:

A proposta original que o curador apresentou para a exposição é abordar a questão do equilíbrio dos móveis feitos por Calder. Entendendo que o artista conjugava em peças feitas em metal, de vários tamanhos, aspectos estéticos e físicos, construindo estruturas móveis em que placas de metal de vários tamanhos, formas e pesos, suspensas por fios, que eram montadas de modo a atingir equilíbrio e estabilidade, em situação de imobilidade total ou movimento suave e harmônico, quando atingidas por deslocamentos de ar e que, apesar de sua estrutura delgada e da quantidade de material de que são compostos, os móveis potencializam o espaço à sua volta em razão de seu movimento e estrutura, além de apresentarem formas cambiantes, faz parte também da exposição a apresentação de algumas obras e projetos estudos feitos para a realização de peças, próximos aos móveis a que se referem.

Os argumentos que apoiam a proposta da curadoria são as autorizações de alguns proprietários, o laudo positivo do engenheiro do edifício, a possibilidade da proximidade com o público, o embasamento do seu conceito sobre o equilíbrio e a constatação do público a partir da manipulação.

A produção e a conservação são contra essa ideia por acreditarem que tal proposta não constava no projeto inicial; também julgam que não seja necessária a manipulação para demonstrar a questão do equilíbrio na obra de Calder – o propósito da exposição; as obras podem ser danificadas pela manipulação, pessoas podem se machucar; será necessário colocar mais seguranças de plantão e isso acarretará despesas não previstas no orçamento; há o risco de os móveis pendurados em altura mais baixa serem barrados em inspeção pela equipe de segurança predial, por apresentarem risco de acidentes ao público; e caso haja algum dano ou acidente com as obras em razão do manuseio, há o risco de não ser coberto pela apólice de seguro.

Os conservadores do museu desaprovam a manipulação das obras, pois, apesar de aprovadas, só seriam realmente inócuas se feitas com luvas e com supervisão, uma vez que várias delas são frágeis. Sugeriram que o serviço educativo programasse atividades com luvas e realizasse essa supervisão em duas obras que apresentassem menos riscos, com horários fixos, para que os danos sejam controlados.

O serviço de educação vê a proposta do curador com simpatia e gosta da ideia de abrir possibilidades para o trabalho com deficientes visuais. Porém não acredita que a manipulação de obras originais seja necessária para o entendimento dela e, caso seja feita com originais, sugere que a equipe seja acrescida de mais dois integrantes. Propõe que o uso de uma réplica para manipulação em ateliê, onde também serão propostas atividades para a realização de peças que estudem forma, movimento, cor, espaço e equilíbrio, atinja o objetivo de modo mais lúdico, eficaz e seguro.

Pondere e analise todas essas considerações para formular soluções para a montagem dessa exposição, de modo que os visitantes experimentem os conceitos privilegiados pela curadoria.

Faça valer a pena

1.



As atividades de curadoria abrangem um campo muito extenso, tanto nos planos cultural e artístico quanto no comercial. [...] É por isso que o curador tem tanta importância, porque ele é a ponte entre a crítica – ou seja, a reflexão intelectual sobre uma produção artística – e o mercado consumidor dessa arte – não só no sentido de compra e venda da obra física, mas sobretudo no sentido mais amplo de circulação social dos bens culturais. (GURAN, [s.d.], [s.p.])

O curador é figura importante, como relatado no excerto, por promover a difusão cultural a partir de mostras que são organizadas a curto, médio ou longo prazo, podendo partilhar sua curadoria com outros profissionais de sua mesma área de atuação, obedecendo o mesmo nível hierárquico. O referido profissional é chamado de:

Assinale a alternativa correta:

- a) Curador-geral.
- b) Curador conservador.
- c) Curador de exposição.
- d) Curador de coleção.
- e) Curador museal.

2.



O texto curatorial implica necessariamente num comprometimento, numa parcialidade mais objetiva e direta, pois se você escolheu determinado artista ou obra para integrar uma exposição existe uma justificativa para tal e isso aparecerá na montagem e no texto. O que considero que torna mais difícil falar sobre o que incomoda na curadoria. Embora o texto curatorial e a montagem possam e devam problematizar questões, períodos, certezas, você não coloca uma obra numa exposição para desqualificá-la. (ENTREVISTA..., 2015, [s.p.])

Sobre o texto curatorial, verifique as informações a seguir e atribua V para as afirmativas verdadeiras e F para as falsas:

- () Num texto curatorial, a motivação descrita difere do objetivo da exposição.
- () O texto deve ser detalhista, com todas as informações da pesquisa realizada pela curadoria.
- () Muitas vezes, as ideias do texto de apresentação são ampliadas no catálogo da exposição.
- () O percurso da exposição consta no texto curatorial, entre outras informações.

Assinale a alternativa correta:

- a) V – F – V – V.
- b) V – V – V – V.
- c) F – F – F – V.
- d) V – V – V – F.
- e) F – F – V – V.

3.

Pensar e fazer curadoria é também pensar e fazer educação, produção e mediação cultural, história da arte e produção artística. Tudo junto, articulado. No que tange a galerias e instituições museológicas, a partir do que se propõe o que é a instituição, qual seu objetivo ou missão, para quem e para quem já se delinea o que se quer compartilhar com a curadoria. (DUTRA, 2014, p. 32)

Analise as afirmativas a seguir, que estabelecem relações entre o conceito curatorial e o conceito de mediação:

- I. A exposição promove uma experiência estética e é mediadora entre curador e público.
- II. A mediação é um processo comunicacional intrínseco ao ambiente expositivo.
- III. O setor educacional é inoperante no processo de mediação cultural com o público visitante.
- IV. Os agentes participantes da produção da exposição, por vezes, interferem entre a obra de arte e o visitante, contribuindo para possibilidades de experiência mediadora.

É correto o que afirma em:

- a) I, III e IV, apenas.
- b) II, III e IV, apenas.
- c) I, II e III, apenas.
- d) I, II, III e IV.
- e) I, II e IV, apenas.

Seção 4.3

Público de exposição

Diálogo aberto

Como você pôde perceber com a pesquisa em relação ao artista Alexander Calder feita anteriormente, ele mantinha uma estreita relação com o Brasil desde 1948, quando esteve aqui pela primeira vez mostrando seu trabalho no Rio de Janeiro e em São Paulo. Retornou ao Rio de Janeiro para a realização de uma exposição no MAM, em 1950, e retornou, em 1960, para conhecer o Carnaval, além das Bienais de São Paulo, respectivamente em 1951 e 1953. Fez muitos amigos por aqui. Por isso, a herança brasileira pode ter sido sua escolha de curadoria na primeira seção desta unidade para criar afinidade com o público do Brasil. Você também fez escolhas de peças a serem colocadas na mostra e debateu sobre a importância de manipular as obras (originais ou réplicas) em uma exposição como a do artista.

Lembrando que Alexander Calder criou os móveis e os stábles, obras que têm no movimento e no equilíbrio suas características principais, outros elementos podem ser destacados nas peças, como a forma dos objetos que compõe o todo, o espaço que ocupa, as cores das partes, a direção e a velocidade de movimentação. Também é possível enfatizar a relação do artista com as obras e até mesmo com o Brasil.

Imagine que agora a sua curadoria trabalhará junto ao serviço educativo do instituto, responsável por desenvolver pesquisas sobre atividades e jogos para que crianças compreendam o princípio básico dessas obras. Como pretende que as peças dialoguem com as crianças? Que direções você lhes daria para lhes apresentar o artista? Você consegue propor ações diferenciadas para públicos diversos?

Não pode faltar

Esta última parte do livro retoma um tema colocado na unidade sobre exposições e o museu, que diz respeito ao público, com enfoque ao visitante que deve ser sensibilizado em uma exposição e que se difere muitas vezes do público de museu, tendo o setor educativo como o grande responsável pela apresentação do equipamento cultural e da mostra. Aqui, a retomada faz-se necessária, já que a exposição tem como

foco um determinado público, e a equipe educativa deve trabalhar em conjunto e sob a orientação do curador nas abordagens que considera pertinentes à mostra, encerrando assim uma das últimas partes do planejamento de uma exposição.

Você viu, anteriormente, que o museu possui públicos diversos e que as exposições funcionam como meio de atração de novos visitantes para o museu. Daí a sua importância para o equipamento cultural e também para o projeto curatorial, que precisa entender a quem se destina, fundamentalmente, a exposição e as ações comunicacionais promovidas durante a mostra, como o ambiente expositivo (objetos expostos, mobiliário, iluminação, cenário, tecnologia), os textos curatoriais e a divulgação.

Podemos definir o público como interno, aquele que trabalha dentro do museu ou mesmo que elabora e colabora com a exposição e que são profissionais das mais distintas áreas. Para este público, é necessário comunicar sobre normas e regras do museu, bem como entender sobre o perfil do equipamento cultural e, por fim, os objetivos das exposições permanentes e temporárias. Perceba que todos os componentes do público interno devem ser comunicados, independentemente de seu nível profissional ou de participação direta.

O público externo é qualquer visitante que adentre o espaço museal. O público de exposições e museus pode ser classificado como frequentador e não frequentador, "como aquelas pessoas que visitam um museu (no Brasil) menos de três vezes nos últimos dois anos - não importando se no mesmo período tenham ido a museus no exterior" (MOREIRA JUNIOR; KUPERMAN, 2012, p. 105). Este é o tipo de público que tem se tornado o grande alvo das exposições temporárias, sobretudo das que possuem maior repercussão midiática, uma vez que traz a possibilidade de fazer com que o visitante se envolva de tal modo, que passe de não frequentador a frequentador.

Faixa etária é a forma mais utilizada para a subdivisão das ações dentro do espaço expositivo e também pelo setor educativo, pois cada faixa etária supõe comportamentos e similaridades com temas e tecnologias, por isso a ênfase nesse aspecto. Porém é necessário pontuar que outras subdivisões de públicos são importantes meios para o direcionamento de pesquisas e para a orientação do curador. As subdivisões comumente observadas dentro do museu e de exposições são: criança, adolescente, adulto, idoso (por faixa etária). Segundo a OMCC (Observatório de Museus e Centros Culturais), é o público adulto (entre 20 e 59 anos) o que mais frequenta constantemente os museus no Brasil (PERCEBE, 2017).

Também pode ser subdividido em: frequentador assíduo, aquele que periodicamente retorna ao museu para visita ou pesquisa; pesquisador ou acadêmico, que percebe no museu um ambiente de pesquisa dos mais variados temas; espontâneo, público que vai ao museu pela primeira vez, somente para conhecer, por entretenimento, por turismo ou até para uma pesquisa pontual. Também é possível verificar que, nos

últimos tempos, o museu foi obrigado a se adaptar a um público que era esquecido, que é o portador de alguma dificuldade ou deficiência física, social ou intelectual e que se torna uma subdivisão de público, podendo ter ações específicas para ele. Familiar, escolar e com deficiência são subdivisões de públicos muito utilizadas dentro dos museus.

O visitante de exposições pode ser subdividido da mesma forma em que é feito para os museus, porém é possível prever no projeto a quem é destinada, predominantemente, uma exposição, já propondo ações educativas específicas. Vale lembrar que o que definimos por público "[...] como objeto de estudo é o seu conhecimento enquanto entidade coletiva, mas sem esquecer a individualidade de atores sociais reflexivos" (RIBEIRO, 2012, p. 168). Um projeto expositivo objetiva o grupo ao qual se destina uma exposição ou uma abordagem, e as individualidades não são abarcadas, porém os educadores mantêm o contato com indivíduos e com as surpreendentes relações que podem surgir em meio a cada grupo atendido.

A importância da Associação Americana de Museus foi colocada na Unidade 2 deste livro. Ela desenvolveu, ainda nos anos 1920, metodologias de pesquisas para detectar tipos diferenciados de públicos, como era realizada a visitação e os anseios de cada visitante. Ainda hoje seus métodos são aplicados e os resultados são divulgados, porém, com os avanços das pesquisas de públicos aplicados em marketing, outras possibilidades de pesquisa surgiram e parte da metodologia do marketing é empregada atualmente para percepção desses públicos, bem como ampliação a respeito do entendimento dessas subdivisões em life styles (estilos de vida) que são ilustrativos aos museus e ao curador de exposições, visando ampliar o entendimento para aprimorar as diretrizes que determinam o número de visitas em uma exposição.

O fluxo de público aos museus torna-se um sinal de sucesso. Aos poucos, os pesquisadores das áreas de museologia e educação em museus percebem que a quantidade de visitantes nem sempre corresponde à qualidade da fruição das exposições. Crescem as preocupações no sentido de conhecer o público visitante, suas características básicas (perfil) e expectativas para o aperfeiçoamento da programação dos museus. Mas só isto não é suficiente: é preciso entender o processo de comunicação que ocorre dentro do museu, entre exposição e visitante, para que se possa realmente melhorar o poder de comunicação das exposições. (ALMEIDA, 1995, p. 325)

Consiste aí a importância se investir em métodos de pesquisa para aumentar o conhecimento sobre o público, visando melhorias da comunicação, como colocada na citação anterior. Levantamentos quantitativos são meios para perceber o aumento ou decréscimo de visitantes de uma exposição para outra, porém é na pesquisa

qualitativa que estão algumas respostas mais diretas sobre os motivos que levam determinados públicos a preferir uma exposição em detrimento de outra, dentro do mesmo equipamento cultural.

Devido ao contato direto com determinados públicos, os educadores conseguem obter algumas respostas, mesmo de modo informal, sem a sistematização de uma pesquisa, a respeito do que o público tem considerado em uma exposição. O setor educacional do museu deve funcionar também como fonte de pesquisa junto ao público, podendo alterar ações, de acordo com aquilo que é percebido. Desta forma, o educador é o mediador entre público e exposição, levando informações aos curadores e dirigentes do museu, bem como aos responsáveis pela organização da equipe educativa. Em contrapartida, ele representa a instituição, consistindo no mediador entre exposição e público, elucidando sobre os objetos expostos e o ambiente expositivo, interpretando e comentando sobre o tema da exposição e trazendo novos modos de olhar ao visitante.



Os educadores de museus são responsáveis por acolher o visitante e fazer com que sua experiência no espaço expositivo seja significativa e prazerosa. Seu papel pode ser fundamental para aproximar o público dos temas, objetos, ideias e representações dos organizadores da exposição. Como já dissemos o educador é a “voz” e o “ouvido” da instituição, pois é ele que lida diretamente com o público. É ele quem ouve o que o visitante tem a dizer sobre aquilo que está observando. É também ele que, por meio das atividades educativas, fala a respeito da exposição e da instituição como um todo. (PERCEBE, 2017, p. 43)

Mas é necessário ter em mente que a atividade educativa dentro dos museus não consiste em um trabalho escolar, mas em um local de educação não formal (apenas complementar ao espaço em que ocorre o sistema de ensino), já que o tempo de atuação do educador junto ao visitante é bastante breve, com adaptação da linguagem aos diferentes públicos, para melhor entendimento, e com o uso dos objetos expostos como ilustrativos das falas do educador, trabalhando principalmente a linguagem visual/não verbal durante o percurso estabelecido pela monitoria, orientada pela curadoria (PERCEBE, 2017, p. 43).

O trabalho mediador da equipe educativa amplia a possibilidade comunicativa proposta pela curadoria, fazendo com que o público que passe em visita juntamente com o educador consiga obter um número maior de informações do que os demais visitantes, porém é importante perceber que “durante a visita ao museu, o público pode se divertir, se chatear, aprender, aumentar sua curiosidade sobre alguns temas, se cansar etc. A possibilidade de aprendizagem e a forma em que ela ocorre no museu

é muito discutida pelos educadores" (ALMEIDA, 1995, p. 328). Cabe ao educador entender seu público para promover atitudes que sejam consideradas interessantes, aumentando a percepção que tem a respeito da mostra, a partir das propostas e do olhar do educador, conseguindo dialogar melhor com a proposta expositiva.

Lembrando que o espaço expositivo é sempre um local dialógico, cuja escolha da curadoria por determinados objetos, pela disposição deles colocados em cena e a relação existente entre cada um, ele cria possibilidades relacionais com o visitante, que, por sua vez, estabelece interpretações particulares, articuladas também pelos textos curatoriais e pela equipe educativa, resultando em troca comunicacional, atingindo assim o grande objetivo do museu: difundir cultura aos vários públicos.



Assimile

Diversos são os públicos de um museu, chamados frequentadores. Já os não frequentadores, geralmente, constituem em alvo de projetos expositivos, tendo em vista a possível entrada de novos públicos no museu. Tais projetos são focados em públicos específicos e estes deverão ter ações educativas, de acordo com cada tipo de público, comumente subdividido em: criança, adolescente, adulto, idoso, família, escolar e portador de deficiência. Outras subdivisões também são realizadas.

Para entender melhor sobre as diversidades de público, visando orientar a curadoria e o setor educacional, são realizadas pesquisas, muitas vezes tendo como base as pesquisas efetuadas pelo marketing e trazidas dentro de uma exposição.

Os educadores das exposições também são considerados como fontes de pesquisa, já que fazem atuação direta com o público, podendo dar algumas diretrizes aos dirigentes da exposição e/ou do museu. Eles são mediadores entre a exposição e o público, incentivando a interação e a compreensão do público no espaço de diálogo que é a exposição, a partir da proposta temática, do texto curatorial e da disposição dos objetos em cena.

Assim, é possível perceber que o resultado de uma exposição é sempre comunicacional, tendo a equipe educacional como uma aliada na mediação junto ao público que mantém contato com ela.



Refleta

O Museu do Louvre, em Paris, é o mais visitado do mundo. Recebeu, em 2016, 8,6 milhões de visitantes. O programa educativo da instituição é um dos mais elaborados e longevos



da museologia contemporânea. Vários programas importantes são tocados pelo museu. Em Perguntas de crianças, por exemplo, os jovens visitantes são estimulados a formular perguntas sobre determinadas obras apresentadas em sala de aula por um curador do museu. As sessões são gravadas e disponibilizadas online com a respectiva indicação da escola na qual aconteceu. É uma forma de levar o museu à sala de aula. Quando a criança se encontra, de fato, em frente à obra, já teve contato com os aspectos principais da peça. Visitantes de todas as idades também podem participar de várias oficinas, inclusive em família. Há desde os ateliês para aprender a fazer os croquis diante das obras até aulas de fotografia de obras de arte para incorporar noções de composição, enquadramento e iluminação. Em 2015, o museu francês investiu 2 milhões de euros do seu orçamento de 105 milhões em atividades educativas. (MACIEL, 2017, [s.p.]

As exposições temporárias e o setor educativo em conjunto são os principais responsáveis por atrair público aos museus, já que partem de ações comunicacionais e de pesquisa para estabelecer seus projetos. As exposições conseguem atrair tantas pessoas quanto as atividades educativas ou tais atividades só são atrativas se atreladas às temáticas das exposições? Investir em educação é mais rentável do que em exposições temporárias nos museus? O público das exposições é o mesmo que o do setor educacional? Já parou para pensar qual tipo de exposição atrai público em curto, médio e longo prazo?

São apenas alguns questionamentos que devem ser colocados quando há investimento a ser feito, e cujo objetivo seja atrair mais público.



Exemplificando

A publicação *Que público é esse? Formação de públicos de museus de centros culturais* é parte de um material que visa orientar e preparar as equipes do setor educativo dos museus. Nele há dois exemplos que ilustram a importância de perceber e pesquisar os tipos de públicos para traçar ações específicas a cada um deles. Observe-os a seguir:



Tema da exposição: Energia

Público-alvo da visita educativa: Alunos do Ensino Médio (de 15 a 17 anos)

Objetivo da visita educativa: Os visitantes devem, ao final da visita, compreender a importância dos processos que envolvem energia em nossas vidas.

Como esse objetivo é muito amplo, para conseguir cumpri-lo, pensamos em algumas etapas.

- Mostrar a importância do sol como a fonte primária de energia.
- Mostrar que a energia do sol pode ser incorporada aos seres vivos por meio da fotossíntese, formando matéria orgânica.
- Discutir sobre a obtenção de energia através dos alimentos (matéria orgânica), trabalhando também a ideia de ciclo.
- Selecionar dois exemplos de fontes de energias que impactam as nossas vidas, a fim de serem apresentados e discutidos do ponto de vista dos valores e atitudes coletivas e individuais.

Tema da exposição: Arte brasileira

Público-alvo da visita educativa: Idosos

Objetivo da visita educativa: Os visitantes devem, ao final da visita, saber identificar a pintura do retrato no século XIX.

Para chegar até esse objetivo, elaboramos as seguintes etapas:

- Fazer a leitura de imagem de um retrato do século XIX.
- Comparar dois ou mais retratos do século XIX, observando as características percebidas durante a leitura de imagem.
- Comparar retratos de diferentes épocas e técnicas de fabricação.
- Encontrar outros retratos na exposição com as mesmas características dos retratos do século XIX. (PERCEBE, 2017, p. 55)

Portanto, nos exemplos dados, há públicos diferentes de cada ação e em exposições também diferentes, porém essas ações poderiam ser voltadas a uma mesma mostra, direcionadas aos diversos públicos.

Observe que aqui os exemplos do modo de abordagem propostos são diferenciados, com discussões conceituais e comparações imagéticas. Muitas outras formas de atuação são possíveis, mas para isso é necessário entender o que difere um público do outro; o que pode tornar a visita mais prazerosa

a cada um deles; como os educadores lidam com cada público, seja por linguagem mais infantilizada ou mais coloquial, abordagens somente com as obras expostas ou o envolvimento de outros materiais como suporte, como por exemplo, textos, panfletos, recortes realizados fora do ambiente expositivo. Tudo deve ser levado ao projeto da exposição e trabalhado com os profissionais envolvidos.



Pesquise mais

Tendo em vista ultrapassar as fronteiras do ambiente museal e contribuir com a formação de público, o setor educativo do Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul desenvolveu um programa intitulado *Caixas educativas*, através do qual oferece, como empréstimo, material ao professor, durante um mês, para que trabalhe o tema da exposição com os alunos, com a possibilidade de visita ao museu, além de acompanhamento e avaliação, por parte do projeto, do desenvolvimento das ações.

Para saber mais a respeito, acesse o link:

MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. **Caixas educativas.** Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/museu/educativo/caixas-educativas>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

Sem medo de errar

O movimento é o elemento mais perceptível nas obras de Alexander Calder em seus móveis e stábeis. O equilíbrio, as cores, as dimensões, as proporções, a velocidade e a direção em que se movimentam são outras possibilidades de chamar a atenção do público para perceber melhor a obra. Para as crianças, notar os elementos presentes nas peças é o primeiro passo para seu envolvimento com a obra, porém algumas ações são ilustrativas para que cada peça possa despertar interesse. Você proporá à equipe educativa que a criança manipule diretamente cada peça, por meio de sua movimentação ou utilizará réplicas? Considera que a interação seja indireta, propondo ao serviço educativo o desenvolvimento de desenhos, a partir das obras? Ou fará com que a criança visualize figuras a partir das formas abstratas de cada parte da obra? Os monitores/educadores devem estimular a criação de histórias que envolvam aquilo que as crianças conseguem ver e/ou imaginar? Há inúmeras outras possibilidades de abordagens e você deve orientar e sugerir as possibilidades que considera mais interessantes para enfatizar aquilo que se pretende com a exposição.

Você também precisa pensar quais ações considera mais importantes para haver um contato mais analítico e um envolvimento maior com as obras para, em seguida, apresentar o artista. Perceba como o artista é apresentado dentro do ambiente da mostra para selecionar qual é o melhor modo de explicar quem foi Alexander Calder,

sua trajetória e o motivo de ser considerado um artista renomado. Pode ser por meio de explanação da equipe educativa? Considera melhor a apresentação de outros materiais ilustrativos (quais são os materiais e quem desenvolverá)? As obras também podem ajudar a trabalhar a imagem do artista? Faça o trabalho de percepção da sua própria curadoria para poder auxiliar a equipe.

Cada público tem afinidades com determinados temas ou com processos expositivos. Quais sugestões dará para a equipe educativa sobre o público adolescente, de forma que seja diferente do público infantil? O que considera sensibilizar este tipo de público? A questão da ligação com o Brasil deve ser enfatizada para todos os públicos ou há faixas etárias mais sensíveis ao tema? Você conseguiria notar e propor ações diferenciadas a uma subdivisão ainda maior de público do que somente por faixa etária para a exposição de Calder? Ações em massa funcionariam para a exposição?

Perceba que as escolhas são importantes e servirão de base para o setor educativo. O curador é um orientador no processo, já que é ele quem estabelece as linhas de interação com o público e o tipo de abordagem que deverá ser realizada para que a mostra comunique seus objetivos e crie empatia com o visitante, quer passe pelo setor educacional ou apenas pela visitação do ambiente expositivo.

Faça valer a pena

1.

O desafio que se coloca consiste no esforço dialético de atuar em função do público previsto, os habituais frequentadores do museu e, simultaneamente, equacionar formas de atrair estranhos, integrando não raras vezes o público concreto dos museus, pois estes não deixam de ser um público invisível se a sua existência clandestina não suscitar o desafio da sua descoberta. (RIBEIRO, 2012, p. 179)

”

Os públicos de museus são subdivididos/classificados, visando orientar pesquisas e ações dentro dos espaços expositivos, como colocado no excerto. Sobre isso, verifique as afirmativas a seguir:

- I. O público frequentador é aquele que vai ao museu com menos de três vezes nos últimos dois anos.;
- II. O público não frequentador é o principal objetivo das exposições temporárias.
- III. O público não frequentador nunca frequentou ou tem baixíssima frequência de visitação do museu ao longo dos anos.

É correto o que se afirma em:

- a) I e II, apenas.
- b) II e III, apenas.
- c) I e III, apenas.
- d) I, apenas.
- e) III, apenas.

2.



Um programa educativo consistente é um grande diferenciador para museus e centros culturais. Programas educativos que contemplem a formação de professores, com palestras e visitas-guiadas, dão a oportunidade aos professores de prepararem seus alunos previamente à visita, o que sabemos aumenta muito as potencialidades educacionais desse momento. (PERCEBE, 2017, p. 26-27)

A partir da leitura do trecho, atribua V para verdadeiro e F para falso nas afirmativas a seguir:

- () A atividade educativa do museu consiste em um trabalho em ambiente escolar.
- () O museu é um rico espaço de educação formal.
- () O educador do museu deve adaptar sua linguagem aos diferentes públicos.
- () A linguagem visual consiste no principal meio de comunicação entre público e exposição, de modo geral, mesmo em ações educativas.

Assinale a alternativa correta:

- a) F – F – F – V.
- b) F – F – F – F.
- c) F – F – V – V.
- d) F – V – V – V.
- e) V – V – V – V.

3.

É, pois, necessário que o museu se assuma antes como um instrumento de mediação e recorra a novas práticas de tradução, o que passa por equacionar a existência, não de públicos passivos, mas de públicos ativos, dotados de atividade comunicacional e de talento interpretativo e capazes de desempenhos autorais. E de públicos ativos espera-se não apenas uma resposta à oferta museológica quando esta se apresenta como um produto acabado, mas a cooperação ao nível da concepção dos projetos, esforço que se pretende continuamente alimentado, fundamentando o desenvolvimento futuro do museu. (RIBEIRO, 2012, p. 175)

I. O setor educacional lida com público ativo, não com um grupo homogêneo de pessoas, mas com indivíduos que expressam opiniões e interpretações.

II. O museu é um espaço que tem público passivo e, graças ao setor educacional, consegue formar público ativo.

III. A atividade comunicacional do público gera interpretações diferentes às exposições, mesmo partindo do ponto de vista de um curador ou educador.

É correto o que se afirma em:

- a) I e II, apenas.
- b) II e III, apenas.
- c) I e III, apenas.
- d) I, apenas.
- e) III, apenas.

Referências

- ALMEIDA, A. M. Estudos de público: a avaliação de exposição como instrumento para compreender um processo de comunicação. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 5, p. 325-334, 1995. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/revmae/article/viewFile/109245/107716>>. Acesso em: 10 mar. 2013.
- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS CURATORS COMMITTEE. **A code of ethics for curators**. 2009. Disponível em: <<http://www.aam-us.org/docs/continuum/curcomethics.pdf?sfvrsn=0>>. Acesso em: 13 fev. 2017.
- BENZ, P. (Ed.). **Experience design: concepts and case studies**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/yYlq8v>>. Acesso em: 13 fev. 2017.
- BIANCHI, P. **Espaces de l'oeuvre, espaces de l'exposition**. Paris: Editions Publibook, 2016. Disponível em: <<https://www.connaissances-savoirs.com/espaces-de-l-uvre-espaces-de-l-exposition.html/>>. Acesso em: 13 fev. 2017.
- BIENAL DE SÃO PAULO. **Exposições**. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2266>>. Acesso em: 11 fev. 2017.
- BITTENCOURT, J. N. Mediação, curadoria, museu. Uma introdução em torno de definições, intenções e atores. In: JULIÃO, L. (Coord.); BITTENCOURT, J. N. (Org.). **Caderno de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2017.
- BOYLAN, P. **Running a museum: a practical handbook**. Paris: ICOM, 2004. Disponível em: <http://icom.museum/uploads/tx_hpoindexbdd/practical_handbook.pdf>. Acesso em 19 fev. 2017.
- CALDER FOUNDATION. Disponível em: <<http://www.calder.org/>>. Acesso em: 11 fev. 2017.
- COELHO, E. A. **A relação entre museu e escola**. Lorena: Unisal, 2009. Disponível em: <<http://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2016/04/A-rela%C3%A7%C3%A3o-entre-Museu-e-Escola.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2017.
- CONDURU, R. Por uma translucidez crítica: pensando a curadoria de exposições de arte. In: In: JULIÃO, L. (Coord.); BITTENCOURT, J. N. (Org.). **Caderno de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008. Disponível em:

<http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf>. Acesso em 20 fev. 2017.

DOCUMENTA. **Documenta GGMBH**. Disponível em: <https://www.documenta.de/en/about#16_documenta_ggmbh>. Acesso em: 13 fev. 2017.

DUTRA, M. R. **Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural do Museu de Arte Contemporânea do Ceará**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/17184/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20_%20Mariana%20Ratts%20Dutra%20_%20_.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 2 mar. 2017.

ENTREVISTA com Fernanda Pequeno. **Aura Arte**, 24 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.aura.art.br/dialogos/entrevista-com-fernanda-pequeno>>. Acesso em: 2 mar. 2017.

FAAP. **Da antropofagia a Brasília**. Disponível em: <http://www.faap.br/hotsites/hotsite_antrobras/exposicao.htm>. Acesso em: 13 fev. 2017.

GURAN, M. **Curadoria: expressão e função social**. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/6.html>>. Acesso em: 2 mar. 2017.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro Ed. Objetiva, 2001.

JULIÃO, L. (Coord.); BITTENCOURT, J. N. (Org.). **Caderno de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2017.

LA BIENNALE. **Architecture**. Disponível em: <<http://www.labiennale.org/en/architecture/history/1.html?back=true>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

MACIEL, N. Galerias de Brasília investem em projetos para atrair novo público. **Correio Brasileiro**, 2 mar. 2017. Disponível em: <http://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/03/02/interna_diversao_arte,577428/galerias-de-brasilia-investem-em-projetos-para-atrair-novo-publico.shtml>. Acesso em: 10 mar. 2017.

MELANCOLIE. **RMN Grand Palais**. Disponível em: <<http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/melancolie>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

MENESES, U. T. B. de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, n. ser., v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a02v2n1.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

_____. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

MOMA. **1913: the year of the Armory Show**. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/film/846?locale=en>>. Acesso em: 22 fev. 2017a.

_____. **Bauhaus: 1919-1928**. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735?locale=en>>. Acesso em: 19 fev. 2017b.

_____. **Herbert Bayer**. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/287?locale=en>>. Acesso em: 19 fev. 2017c.

MOREIRA JUNIOR, N.; KUPERMAN, P. de S. O visitante do século XXI: uma pesquisa de público do MNBA. **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/download/218/201>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

MUSEO DEL PRADO. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/metapintura-un-viaje-a-la-idea-del-arte/1d0500f9-5f3c-4ad0-a345-5626e65fa702>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. **Caixas educativas**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/museu/educativo/caixas-educativas>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

NASCIMENTO, A. P. **Curso para capacitação em museus: módulo curadoria**. São Paulo: SISEM, 2012. Disponível em: <http://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2012/04/Curso-Sisem_M%C3%B3dulo-Curadoria_Parte2_Aula_APN.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2017.

NOGUEIRA, F. **Curador de arte prepara, concebe e monta exposições**. São Paulo: Guia de Carreiras, 18 out. 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/educacao/guia-de-carreiras/noticia/2010/10/curador-de-arte-prepara-concebe-e-monta-exposicoes2707.html>>. Acesso em: 24 fev. 2017.

O´DOHERTY, B. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI, 2010. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/248513665/Hans-Ulrich-Obrist-Uma-Breve-Historia-Da-Curadoria>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

PORTAL DO GOVERNO. **Pinacoteca mostra Tarsila viajante**. 21 jan. 2008. Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/pinacoteca-mostratarsila-viajante/>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

PERCEBE. **Que público é esse?** Formação de público de museus e centros culturais. 2017. Disponível em: <http://www.percebeeduca.com.br/files/uploads/downloads/download_4.pdf>. Acesso em: 10 de mar. 2017.

RIBEIRO, J. A. Dos "públicos" nos museus: ensaio sobre os fundamentos teóricos que antecedem a definição de metodologias de trabalho. In: SEMEDO, A.; MACHADO, C.;

TEIXEIRA, M. J. (Orgs.). **Ensaio e práticas em Museologia**. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10522.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

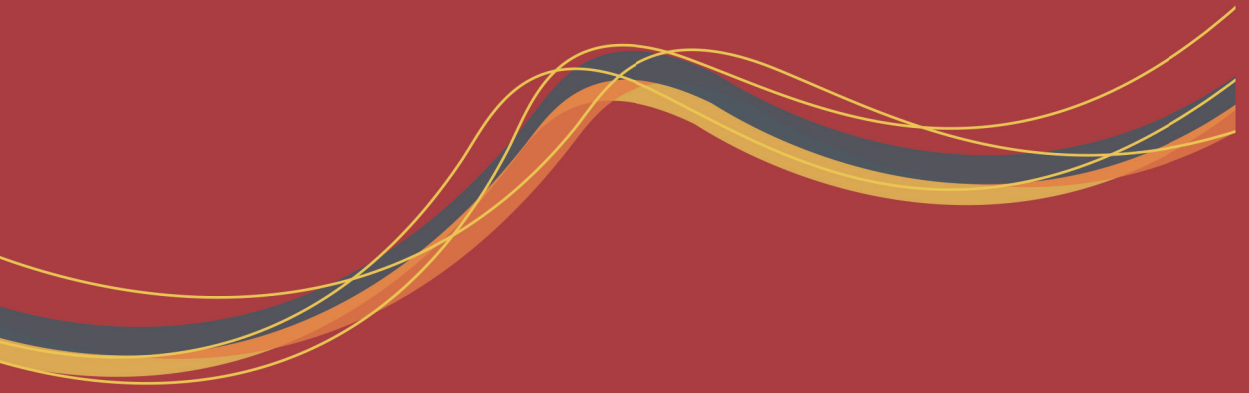
TOUJA, J. B. Melancolie, genie et folie en occident obscurité et lumière. **Le Figaro**. Paris, 21 nov. 2005.

RUGG, J.; SEDQWICK, M. (Eds.). **Issues in curating contemporary art and performance**. Chicago: Intellect Books, 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/BI5gGd>>. Acesso em: 11 fev. 2017.

SOL DE TILCARA. Alexander Calder "Circus". **Youtube**, 17 mar. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9GyKw0HTUsM>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

STUDART, D. C.; VALENTE, M. E. Museografia e público. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P. dos (Orgs.). **Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação**. Rio de Janeiro: MAST, 2006. Disponível em: <http://www.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_8.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2017.

UNIVERSES IN UNIVERSE. **Documenta 14**. Disponível em: <<http://u-in-u.com/documenta/2017/>>. Acesso em: 13 fev. 2017.



ISBN 978-85-8482-842-5



9 788584 828425 >