

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
BACHARELADO EM MUSEOLOGIA

ALINE VARGAS DE VARGAS

DIÁLOGOS COM A ARTE CONTEMPORÂNEA:  
A exposição sob o viés museológico

Porto Alegre

2019

ALINE VARGAS DE VARGAS

**DIÁLOGOS COM A ARTE CONTEMPORÂNEA:  
A exposição sob o viés museológico**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Faculdade de  
Biblioteconomia e Comunicação da  
Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul como requisito parcial para  
obtenção de grau de Bacharel em  
Museologia

Orientadora:  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vanessa Barrozo Teixeira  
Aquino

Porto Alegre

2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

Reitor Rui Vicente Oppermann

Vice-Reitora Jane Fraga Tutikian

**FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

Diretora Karla Maria Müller

Vice-Diretora Ilza Maria Tourinho Girardi

**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO**

Chefia Samile Andréa de Souza Vanz

Chefia Substituta Rene Faustino Gabriel Junior

**COMISSÃO DE GRADUAÇÃO DO CURSO DE MUSEOLOGIA**

Coordenadora Ana Celina Figueira da Silva

Coordenadora Substituta Márcia Bertotto

CIP - Catalogação na Publicação

Vargas, Alive Vargas de  
DIÁLOGOS COM A ARTE CONTEMPORÂNEA: A exposição sob  
o viés museológico / Alive Vargas de Vargas. -- 2019.  
119 f.  
Orientadora: Vanessa Barrozo Teixeira Aquino.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade  
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Museologia,  
Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Curadoria. 2. Comunicação Museológica. 3.  
Expografia. 4. Arte contmeporânea. I. Barrozo Teixeira  
Aquino, Vanessa, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Departamento de Ciências da Informação

Rua Ramiro Barcelos, 2705

Bairro Santana

Porto Alegre – RS

Telefone (51) 33085067

E-mail: [fabico@ufgrs.br](mailto:fabico@ufgrs.br)

ALINE VARGAS DE VARGAS

**DIÁLOGOS COM A ARTE CONTEMPORÂNEA:  
A exposição sob o viés museológico**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Faculdade de  
Biblioteconomia e Comunicação da  
Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul como requisito parcial para  
obtenção de grau de Bacharel em  
Museologia

Orientadora:  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vanessa Barrozo Teixeira  
Aquino

Aprovado em                      de                      2019

Banca Examinadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vanessa Barrozo Teixeira Aquino (Orientadora) – UFRGS

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Fernanda Carvalho de Albuquerque - UFRGS

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Márcia Regina Bertotto – UFRGS

## **AGRADECIMENTOS**

À família em que cresci. À família que escolhi e que me acolheu.

Ao meu melhor amigo e meu amor. Um dos meus maiores incentivadores, Vítor Schmidt.

Aos queridos amigos e colegas que fizeram, e fazem, minha trajetória mais especial. Por cada troca, conversa e momento que passamos, seja rindo, refletindo ou problematizando a sociedade – principalmente essa última parte. Sou grata por dividir a vida com vocês!

Aos professores que tive em minha vida e que, com muita delicadeza e paixão por ensinar, guiaram e floriram minha trajetória até a Universidade. Devo parte desta conquista a vocês.

Aos professores do curso de Museologia que ensinam com paixão, que respeitam as peculiaridades de cada aluno, que guiam com cuidado e afeto. O mundo carece de profissionais como vocês. Sou imensamente grata por tê-los conhecido. Nos vemos por aí.

Às professoras Fernanda Albuquerque e Márcia Bertotto por aceitaram fazer parte da banca, agregando para aprimorar o trabalho. Desde já agradeço imensamente pelas contribuições!

Por último e não menos importante, agradeço à minha “guru”, paraninfa e orientadora, Vanessa. Espero que o TCC tenha sido somente nosso primeiro projeto juntas. Que muitos outros venham!

Uma grande obrigada a todas e a todos!

*A pessoa que tem o hábito da arte, que se entrosa bem com a arte e é contaminada por ela não se sente isolada em lugar nenhum do mundo.*

*Ana Mae Barbosa*

## RESUMO

A presente monografia propõe refletir sobre como a perspectiva curatorial da Museologia pode otimizar e beneficiar a comunicação da arte contemporânea frente ao público leigo. Para isso, iniciou-se uma discussão a respeito do conceito de curadoria para o campo da Museologia e para o campo das Artes, através de levantamento bibliográfico. A exposição objeto de análise foi a *Áspera Melodia: Carlos Asp, 70 anos*, que ocorreu na Pinacoteca Ruben Berta, em Porto Alegre, de 19 de março a 17 de junho de 2019. Para identificar o público e compreender como se dá a recepção da exposição foi elaborado e aplicado um questionário quanti-qualitativo, como técnica de coleta de dados. O questionário levou em consideração o nível de escolarização, a frequência dos indivíduos em exposições de arte contemporânea e sua compreensão diante das narrativas propostas, além de observar a autonomia do visitante na exposição. Os dados analisados foram dialogados com a bibliografia teórica, de forma crítico-reflexiva, tencionando a perspectiva em que exposições de arte contemporânea são projetadas diante do público não familiarizado, considerando outros elementos expográficos de caráter informacionais. A partir da análise, conclui-se que os elementos secundários de informação podem auxiliar na compreensão da mensagem proposta, pois atuam como elementos que contextualizam mais claramente a narrativa para o visitante leigo. Também foi percebido que, conforme se eleva a assiduidade em espaços artísticos e culturais, a apreensão dos códigos e significados da arte é proporcionalmente ampliada, aumentando o repertório e atribuindo maior autonomia aos diferentes tipos de público na exposição. Por fim, através das respostas analisadas foi possível identificar que, tanto para o público considerado especialista na temática da exposição, como para o público considerado leigo, algumas lacunas comunicacionais ainda estão presentes na narrativa expográfica, o que resultou na reflexão sobre formas que possam auxiliar no diálogo da arte contemporânea com os diferentes tipos de públicos que visitam esses espaços culturais, tensionando a ausência destes elementos em ambientes que comunicam arte contemporânea.

## PALAVRAS-CHAVE

Curadoria. Comunicação museológica. Expografia. Arte contemporânea.

## **ABSTRACT**

This monography reflects on how the curatorial perspective of Museology can optimize and benefit from the communication of contemporary art to the lay public. To this end, the discussion started on the concept of curatorship for the field of Museology and the field of Arts, through the bibliographic analysis. The exhibition under analysis was *Áspera Melodia: Carlos Asp, 70 years*, which took place at the Pinacoteca Ruben Berta in Porto Alegre from March 19 to June 17, 2019. To identify the public and understand how it gives the reception of the exhibition was elaborated and applied a quantitative and qualitative questionnaire, as a data collection technique. The questionnaire considered the level of schooling, the frequency of exposure in contemporary art exhibitions and their understanding of the applied narratives, as well as the visitor's autonomy in the exhibition. The data analyzed were dialogued with a theoretical-critical, reflexive bibliography, directing the perspective to contemporary art exhibitions and designed for the unfamiliar public, considering other informational expographic elements. From the analysis, it is concluded that the secondary elements of information help in understanding the proposed message, as they acts as elements that more clearly contextualize the proposal for the lay visitor. It was also noticed that, as the attendance artistic and cultural spaces increases, the individuals' apprehension of codes and meanings of art is proportionally broadened, increasing the repertoire and giving greater autonomy to the diferente types of public in the exhibition. Finally, through the analyzed answers it was possible to identify that, both for the public considered as specialist in the theme of the exhibition, as for the public considered lay, some communicational gaps are still present in the expographic narrative, resulting in a reflection on ways that can assist in the dialogue of contemporary art with the different types of audiences who visit these cultural spaces, stressing the absence of these elements in environments that communicate contemporary art.

## **KEY-WORDS**

Curatorship. Museological communication. Expography. Contemporary art.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Gabinete de Curiosidade do naturalista Ferrante Imperato, 1599. ....	19
Figura 2 - <i>Salon des Indépendants</i> , 1923. ....	45
Figura 3 - <i>Salon des Indépendants</i> 1924. ....	46
Figura 4 - Exposição de Arte e Artesanato Alemão, 1928.....	47
Figura 5 – Exposição no <i>Landesmuseum</i> antes da direção de Dorner, 1920.....	48
Figura 6 – Exposição no <i>Landesmuseum</i> depois da reorganização de Dorner, 1922. ....	48
Figura 7 - Exposição inaugural da <i>Secession Galleries</i> , entre 1905 e 1906. ....	50
Figura 8 - Exposição <i>Armory Show</i> em 1913. ....	50
Figura 9 - Vista da fachada do MoMa em 1939. ....	51
Figura 10 - Exposição Cezanne, Gauguin, Seurat, van Gogh – 1929.....	51
Figura 11 - <i>Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa</i> , 1937 .....	52
Figura 12 – Exposição Memória, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MACRS, 2018.....	53
Figura 13 - Expografia da Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	59
Figura 14 - Texto expográfico da obra <i>Antes que eu em esqueça</i> , de Flávio Cerqueira. ....	59
Figura 15 - Fachada Pinacoteca Ruben Berta.....	62
Figura 16 - A voz do morro sou eu, Carlos Asp, 2018 .....	64
Figura 17 - Áspera Melodia: Carlos Asp, 70 anos.....	65
Figura 18 - Coletivo Nervo Óptico.....	66
Figura 19 - Entrada da Exposição Áspera Melodia.....	71
Figura 20 - Texto de abertura.....	73
Figura 21- Legenda da obra <i>Um pedaço do quintal</i> , 1975 .....	77
Figura 22 - Disposição em um rodapé .....	78
Figura 23 - Legenda <i>Conjunto estudo da paisagem</i> , 1977.....	80
Figura 24 - Localização da Legenda <i>Conjunto estudo da paisagem</i> , 1977 .....	80
Figura 25 - Exemplo de legendas agrupadas e afastadas da obra em exposição de Arte .....	81
Figura 26 - Altura indicada para textos expográficos .....	82
Figura 27 - Exemplo de legendas agrupadas e localizadas no chão.....	83
Figura 28 - Mesa com informações .....	90

Figura 29 – Instalação <i>Noite/ Névoa/ Dia</i> 1977/2019.....	90
Figura 30 - Sala Briane Bicca.....	91
Figura 31 - Obras agrupadas.....	92

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Análise sobre textos de apresentação .....	75
Gráfico 2 – Análise sobre as informações presentes nos textos .....	76
Gráfico 3 - Análise das legendas informativas.....	84
Gráfico 4 – Análise da compreensão da exposição sem o auxílio do mediador .....	84
Gráfico 5 - Análise das informações sobre o artista .....	88
Gráfico 6 - Análise da contextualização da obra.....	89
Gráfico 7 - Análise da Frequência X compreensão da proposta expográfica .....	93
Gráfico 8 - Proximidade com ambiente museológico e artístico .....	94
Gráfico 9 - Nível de educação .....	96

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 .....	86
Tabela 2.....	94

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

DAV - Dispositivo para Autonomia de Visita

ICOM – Conselho Internacional de Museus

NAE – Núcleo de Ação Educativa

OIM – Escritório Internacional de Museus

PEI - Programas Educativos e Inclusivos

PcD - Pessoa com Deficiência

TCC – Trabalho de Conclusão de curso

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2 CURADORIA SOB O VÉU DAS ARTES E DA MUSEOLOGIA: DIFERENTES OLHARES</b> .....	18
2.1 A Museologia e a curadoria como processo .....	18
2.2 Curadoria nas Artes: Uma moldura exclusiva .....	24
<b>3 A EXPOSIÇÃO COMO JANELA DA COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA</b> .....	32
3.1 A expografia museológica: ilha de infinitas narrativas .....	32
3.2 Linguagens e narrativas em museus de arte .....	41
3.3 Olhares museológicos para as exposições de arte.....	54
<b>4 APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS: POSSÍVEIS DIÁLOGOS EM EXPOSIÇÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA</b> .....	62
4.1 A Pinacoteca Ruben Berta & Carlos Asp.....	62
4.2 Metodologia .....	67
4.3 A Áspera Melodia Contemporânea .....	68
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	104
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	112
<b>APÊNDICE A</b> .....	117

## 1 INTRODUÇÃO

Nos museus e demais centros culturais a exposição surge como a mais conhecida forma de diálogo entre a instituição e seus públicos, percebida como importante fomentador e disseminador cultural. Devido a esta relevância e poder de câmbio de informações, torna-se necessária a reflexão sobre os processos usados pelos profissionais no que diz respeito à curadoria destas exposições, bem como estudos sobre novas possibilidades de concebê-las. Logo, esses processos visam que a mensagem que se deseja transmitir chegue ao público de maneira compreensível, fazendo com que a exposição se mostre autoexplicativa. Dado que a trajetória do conceito de curadoria tem sua própria história, no âmbito das exposições de arte contemporânea iniciou-se um processo de problematização sobre o formato destas apresentações e, como consequência de tais questionamentos, surgem novas possibilidades para otimizar a relação do público com a obra de arte.

O conceito de exposição se modifica de acordo com o campo em que este está sendo pensado, há diferenças em seu significado nos campos das Artes e da Museologia. Para o primeiro, a exposição surge não somente como ferramenta de exibição, mas também como legitimador da obra, artista ou curador, da mesma forma que o protagonismo é direcionado para estes agentes e seus pares. Já para a Museologia, o fio condutor de uma exposição deve ser sempre a relação efetiva entre a obra e o público, especialista ou não, por meio de uma narrativa capaz de contextualizar todos os elementos presentes na exposição.

Nesse sentido, o objetivo desta pesquisa é abordar como a Museologia pode contribuir para aprimorar a comunicação em exposições de arte contemporânea, visando abarcar o entendimento tanto do público especializado quanto do público leigo, incluindo aqueles que não circulam no ambiente artístico. O objeto de estudo será a exposição *Áspera Melodia: Carlos Asp 70 anos*, que ocorreu na Pinacoteca Ruben Berta de 19 de março a 17 de junho de 2019.

A escolha pelo tema surgiu primeiramente de uma questão pessoal. Visitar museus e demais ambientes culturais, tornou-se uma experiência

prazerosa. Lembro das visitas que fiz, uma ou outra vez, com a escola: do deleite diante da imponência do prédio, da beleza dos quadros, das paredes brancas e do silêncio ensurdecedor, mas sobretudo, das obras abstratas. Esculturas, pinturas, fotografias que não faziam nenhum sentido para mim e para meus colegas. Somente para a professora e para quem nos recebia. Por muito tempo fugi da arte contemporânea pelo fato de não “entendê-la”. Essa não era a minha realidade. Até que iniciei o curso de Museologia: como que eu, futura Museóloga e entusiasta da arte posso renegá-la pelo simples fato desta não ser óbvia? Como vou atrair a atenção do público para a arte contemporânea se ela me causa arrepios?

Com isso em mente, comecei a ler, estudar, conversar com colegas das Artes, participar de palestras, feiras e aos poucos, fui preenchendo as lacunas, respondendo certas questões ou mesmo aceitando que não há resposta para tudo. Entretanto, as formas como as exposições de arte contemporânea são apresentadas passou a chamar minha atenção, seja pela ausência de textos, legendas ou mesmo contextualização clara – o que é tido como essencial no campo da Museologia, principalmente pelo fato do dever que uma instituição possui em comunicar o que se deseja para diferentes tipos de público, não só determinada parcela.

Somado a isso emergiu o interesse acadêmico, pois, a partir de leituras sobre curadoria museológica e a curadoria no campo das Artes, ficou claro que as bases que norteiam cada campo de estudo possuem direcionamentos próprios, mas, ainda assim, podem e devem trabalhar em consonância para oferecer aos públicos narrativas interessantes.

O presente estudo caracteriza-se por acadêmico básico e possui como unidade de análise o público visitante da exposição escolhida, no que se refere a sua fruição e entendimento, não somente da exposição visitada, mas de exposições de arte contemporânea em geral. Trata-se de uma pesquisa de caráter exploratório e descritivo com abordagem quanti-qualitativa, onde os procedimentos técnicos utilizados consistiram em pesquisa bibliográfica e estudo de caso com enfoque em pesquisa de recepção unindo, dessa forma, conhecimento empírico e científico. A pesquisa bibliográfica através do referencial teórico e metodológico surge como base para a pesquisa, pois foi

necessário arrolamento e embasamento teórico sobre o que já foi produzido sobre o assunto, o que permitiu perceber as articulações feitas a respeito da temática e possíveis contribuições de outros autores.

É importante salientar que os questionários foram aplicados desde o dia 9 de maio de 2019, um mês e três semanas após a data de inauguração, e incluiu o público da Noite dos Museus<sup>1</sup>, que ocorreu no dia 18 de maio de 2019, caracterizado pela diversidade e heterogeneidade de públicos.

Como forma de nortear a investigação, a questão da pesquisa refere-se a **como a perspectiva museológica pode contribuir para aprimorar as estratégias comunicacionais em exposições de arte contemporânea frente ao público não especializado?** Onde o objetivo geral pretendeu explorar as possíveis contribuições da Museologia para a curadoria de exposições compostas por obras de arte contemporânea, com ênfase no que tange à comunicação com o público leigo. Se tratando dos objetivos específicos, o trabalho buscou elencar as diferenças entre o conceito de curadoria nas Artes e na Museologia, investigar estratégias comunicacionais e demais linguagens de apoio utilizados na exposição de arte objeto de estudo quanto a expografia e, por fim, observar a relação e fruição do público não especializado em exposições de arte contemporânea.

Com intuito de melhor organizar a escrita e a construção de uma linha de raciocínio, o trabalho está estruturado em quatro capítulos, tendo este primeiro caráter introdutório ao tema, objeto de estudo e motivações que orientaram a autora na escolha da temática, bem como caracterização da metodologia. O segundo capítulo intitulado **Curadoria sob o véu das Artes e da Museologia: diferentes olhares**, abordará a noção de curadoria tanto em seu aspecto histórico como em seu entendimento para estas distintas áreas, apresentando autores dos diferentes campos como forma de contextualizar os princípios que os regem e suas especificidades.

---

<sup>1</sup> Desde 2016, Porto Alegre recebe no mês de maio o evento chamado Noite dos Museus, que propõe através da ocupação dos espaços urbanos, a visita a museus e centros culturais da cidade. Em 2019 ocorreu a quarta edição do evento, onde as instituições participantes, além de terem suas próprias exposições abertas ao público, receberam atrações musicais e artísticas. Mais informações em: <http://noitedosmuseus.com.br/>. Acesso em: 01. jun. 2019.

O terceiro capítulo, **A Exposição como janela da comunicação museológica**, irá tratar da importância da exposição museológica como canal para comunicação com os diferentes públicos, trará na forma de contextualização histórica a mudança das noções de expografia ao longo do tempo nos museus de arte, o papel do curador sua relação com o conceito de público que também se transformou. O quarto capítulo **Aproximações e afastamentos: possíveis diálogos em exposições de arte contemporânea**, responderá à pergunta de pesquisa a partir da apresentação da metodologia e da análise dos resultados obtidos, articulados com o embasamento teórico do campo da Museologia.

Nas considerações finais serão pontuadas algumas reflexões acerca da pesquisa, seus resultados e possíveis desdobramentos que podem ser abordados no futuro, a respeito da temática. Por fim, cabe ressaltar que a ideia deste trabalho não é afirmar que existem verdades absolutas e irrefutáveis, muito menos fazer juízo de valor entre os distintos campos do conhecimento, mas sim, contribuir para a discussão do tema de forma a fortalecer diálogos no âmbito museológico. Da mesma forma, em estudos futuros há a pretensão por parte da autora de desdobrar a temática desta pesquisa, ampliando as discussões iniciais aqui propostas.

## **2 CURADORIA SOB O VÉU DAS ARTES E DA MUSEOLOGIA: DIFERENTES OLHARES**

Apesar de ter como pano de fundo a história dos museus, as práticas curatoriais possuem trajetória específica e, assim como a figura do curador que veio modificando-se com o passar do tempo, o conceito de curadoria seguiu a mesma lógica. Atualmente a curadoria tem papel importante na extroversão do conhecimento e na comunicação museológica, desta forma, torna-se necessária a reflexão acerca dos significados, práticas e perspectivas que embasam distintos campos do conhecimento que, de certa forma, dialogam entre si: o campo museal e o artístico.

### **2.1 A Museologia e a curadoria como processo**

Para entender o conceito de curadoria que se tem hoje, é necessário retomar aos seus princípios, esboçados com o surgimento dos gabinetes de curiosidades (Figura 1) e pelos primórdios dos museus europeus do século XVII. A gênese do trabalho curatorial está vinculada a atividades de observação, coleta, trato e guarda de objetos, bem como, à processos de administração, organização e controle de coleções (BRUNO, 2008).

Com o desenvolvimento do estudo acerca dos diferentes acervos, foi percebido que distintas tipologias de objetos necessitavam de ações específicas: coleções naturais requeriam ações diferenciadas de coleções de arte. Tais peculiaridades de cada acervo fomentaram o surgimento da figura do curador e do conservador. É importante salientar que, na sua origem, a curadoria se desenvolveu no ambiente dos museus dedicados à ciência para, posteriormente, migrar para as instituições direcionadas a arte (BRUNO, 2008).

Figura 1 - Gabinete de Curiosidade do naturalista Ferrante Imperato, 1599.



Fonte: RUPP, 2010.

Ao longo do século XIX houve uma disseminação de instituições museológicas pelo mundo e, nesse sentido, o trabalho curatorial passou a ser encarado como vital para a existência dos museus (BRUNO, 2008).

A compreensão do termo curadoria como uma prática voltada à extroversão e comunicação da cultura material foi sendo moldada ao longo do século XX, todavia, já existiam normas para escolha e instalação dos objetos que seriam expostos (CINTRÃO, 2010). A exemplo disso, já na primeira metade do século XVIII, o estudioso Gaspar Friedrich Neickel escreve um tratado teórico chamado *Museografia ou instruções para o correto entendimento e interpretação dos museus ou gabinetes do mundo*<sup>2</sup> (tradução nossa), com informações e orientações para a classificação, conservação e exposição de objetos – desde indicações para a mostra de itens naturais ao posicionamento da luz (ALEGRIA, 2013), evidenciando a percepção da necessidade de certas diretrizes curatoriais.

Cabe ressaltar que os resultados de tais estudos sobre curadoria ecoaram na consolidação da importância das instituições museológicas, na elaboração de métodos científicos, na definição dos novos campos de profissionais e na preservação do patrimônio, dado a necessidade de respeitar as materialidades

<sup>2</sup> *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritätenkammer*

e de estabelecer normas de organização e salvaguarda de acervos (BRUNO, 2008).

Essa ressignificação da prática curatorial deve-se às mudanças e às especificidades de cada instituição, já que houve uma transição das coleções restritas, onde o acesso era limitado às elites e seus pares, para as coleções abertas ao público a partir do final do século XVIII. Embora ainda muito restrito à burguesia, isso possibilitou o acesso ao acervo e ao conhecimento que estes locais guardavam (JULIÃO, 2006).

Julião (2006) aponta que a partir da segunda metade do século XX, os museus passaram a repensar suas necessidades, se reformulando, de forma a se articular às mudanças sociais, passando a ter sua missão não mais direcionada a exaltar a cultura elitista, mas procurando, entre outras questões, refletir sobre a sociedade, sua relação com o museu e formas de comunicação expográfica.

É interessante salientar que tal mudança não foi mera vontade das instituições e sim resultado de críticas que tomaram força nesta época, onde artistas e outros grupos sociais passaram a acusar os museus de “serem instituições passivas, voltadas para as camadas sociais mais privilegiadas” (GONÇALVES, 2004, p. 62). Desta forma, museus passaram a questionar seu papel na sociedade e, na esteira desse movimento, por volta de 1980, o curador passa a ser visto para além daquele agente que reúne os objetos em um local e daquele que desempenha as ações de salvaguarda (GONÇALVES, 2004), passando a abarcar também o processo de comunicação do objeto diante do público (BRUNO, 2008).

Nesse sentido, os processos curatoriais ao longo da história evidenciaram a importância da articulação de diferentes áreas do conhecimento, com o entrosamento de diferentes profissionais. Entretanto, pode-se dizer que a atividade chegou até o século XXI permeada pela busca do protagonismo, isto é, de maneira frequente, o curador desponta como o *expert* em determinado assunto. Em alguns casos, mostras ou exposições tornam-se conhecidas do público pelo fato de serem assinadas por determinado curador.

Esta é uma visão que descaracteriza a figura do curador, que, segundo Bruno (2008), pode ter seu protagonismo, mas como resultado da sua

competência de liderança e pelo seu entendimento de que as atividades referentes ao trabalho curatorial são fruto da troca entre diferentes profissionais, que devem atuar vislumbrando que seus esforços são feitos para oferecer algo relevante à sociedade.

Do conceito europeu, o entendimento de curadoria expandiu-se e agregou ideias locais, resultando em novas nuances para sua definição, como aconteceu no Brasil, onde a noção de curadoria e por consequência, do curador, possui diferentes significados. Uma das percepções museológicas compreende curadoria como estudo sobre uma coleção, e o curador especializado, como o estudioso dessa coleção. Outra concepção museológica considera o processo curatorial como aquele que envolve todas as atividades em torno do objeto ou coleção: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação expográfica e pedagógica (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

Nessa perspectiva, a definição de curadoria no âmbito museológico está ligada à constatação de que diferentes acervos necessitam de cuidados técnicos e científicos específicos que, por sua vez, norteiam a organização de metodologias de trabalho de diferentes conhecimentos (BRUNO, 2008).

Segundo Bruno (2008, p. 21),

As ações curatoriais, com distintos graus de especializações, alcançaram o século passado e encontraram os profissionais de museus envolvidos em grandes confrontos, reconhecendo e valorizando inéditos recortes patrimoniais, sofisticando os seus processos de trabalho, abrindo as suas portas para novos segmentos das sociedades e constatando a necessidade do trabalho interdisciplinar. As heranças dos períodos anteriores marcam a definição de curadoria nos seguintes aspectos: Valorização da especialização e formação acadêmica no exercício profissional; Importância da tutela, com vistas aos estudos, tratamento e extroversão, dos acervos e coleções; Relevância e independência da figura do curador, como profissional responsável pela dinâmica institucional; Projeção da importância dos museus nos circuitos universitários e culturais.

Para Marília Xavier Cury (2005), curadoria é um conceito que possui diferentes concepções divergindo de instituição para instituição e mesmo de país para país. Para a autora, a curadoria é uma das maneiras de perceber as incumbências do museu a partir da “[...] cadeia operatória em torno do objeto” (CURY, 2009, p.32), sendo um processo participativo, onde todos os envolvidos

são percebidos como curadores. Ulpiano Bezerra de Meneses (1986) corrobora com tal percepção quando interpreta a curadoria como um

[...] ciclo completo de atividades relativas ao acervo, compreendendo a execução e/ou orientação científica das seguintes tarefas: formação e desenvolvimento de coleções, conservação física das coleções, o que implica soluções pertinentes de armazenamento e eventuais medidas de manutenção e restauração; estudo científico e documentação; comunicação e informação, que deve abranger de forma mais aberta possível todos os tipos de acesso, apresentação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, de formação profissional ou de caráter educacional genérico e cultural (exposições permanentes (sic) e temporárias, publicações, reproduções, experiências pedagógicas, etc.) (1986 apud CURY, 2009, p.32).

Embora compreendido como cadeia operatória, o processo curatorial não deve ser encarado como algo linear, pois, assim, ele seria erroneamente ligado a um processo estático e mecânico. Deve-se perceber a curadoria como algo cíclico, onde todas as etapas dependem umas das outras, em um integrado sistema de troca (CURY, 2009).

Interessa aqui ressaltar que as análises fomentadas sobre a função social dos museus influenciaram os diferentes processos do plano curatorial. No contexto do final do século XX, as discussões de autores como Peter van Mensch (1992), André Desvallées (1992) e Mário de Sousa Chagas (1999), resultaram na percepção da necessidade de participação da comunidade no processo de preservação do patrimônio e, nesse sentido, os processos relacionados à salvaguarda dos objetos museológicos também precisaram ser repensados (BRUNO, 2008).

Antecedendo os estudos destes autores, a Mesa Redonda de Santiago do Chile, de 1972, foi um importante evento do mundo contemporâneo para o âmbito museológico, pois fomentou discussões acerca de novas teorias e práticas atreladas a função social dos museus (MENEGETTI, 2016). Buscando ampliar o olhar social e valorizar a integração entre os museus e o território ao qual fazem parte, no que se refere ao comunitário, econômico e político, a Mesa Redonda de Santiago foi organizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) tendo como eixo principal a discussão da realidade latino-americana das instituições museais. Muito embora tenha tornando-se referência

importante e fomentado pensamentos teóricos, cabe frisar que desde 1958<sup>3</sup>, apontamentos sobre a necessidade de delegar atenção quanto à organização, profissionalização e comunicação das instituições latinas, já eram feitos (SCHEINER, 2012).

Tais discussões fomentadas ao longo do século XX no ambiente museológico serviram de embasamento para novas formas de ser museu, como é o caso dos museus comunitários e ecomuseus (DE VARINE, 1971; RIVIÈRE; 1971), que hoje conhecemos como integrantes da Nova Museologia<sup>4</sup>. Dentro dessa nova perspectiva museológica o conceito de curadoria como até então se conhecia foi modificado, ganhando novas facetas e leituras, sendo pensado como processo coletivo e transdisciplinar (BRUNO, 2008). Quanto ao caráter social da prática curatorial compreende-se que

Museus e o trabalho museológico não existem no vácuo, mas são partes de sistemas sócio-culturais (sic) que influenciam como e por que o trabalho curatorial é realizado. Como a curadoria não pode ser separada desses contextos, parece apropriado que pesquisadores e profissionais de museus estejam redefinindo a curadoria de forma a reconhecer as dimensões cultural e social, tanto para os objetos como para o trabalho curatorial. [...] Os objetos dos museus somente têm significado e valor quando relacionado a pessoas. O que precisamos é uma abordagem do trabalho curatorial que reconheça o inter-relacionamento dos objetos, pessoas e sociedade, e expressem essa relação em contextos sociais e culturais (KREPS, 2003 apud GRANATO; SANTOS, 2008, p.115).

Pode-se dizer que o conceito de curadoria foi ampliado: as instituições, que antes tinham sua preocupação de cura ligada essencialmente à pesquisa e à preservação do acervo, onde o conhecimento produzido permanecia entre suas paredes, passou a atentar para a socialização do saber que antes guardavam a sete chaves. Hoje, a curadoria está intrinsecamente associada à comunicação museológica, tanto através das ações educativo-culturais quanto da exposição museológica, um dos principais instrumentos de diálogo com o público, sendo responsável por criar um ambiente expositivo a partir de conexões

---

<sup>3</sup> Georges Henri- Rivière, a partir de reflexões tecidas durante o seminário da UNESCO ocorrido no Rio de Janeiro, em 1958, que tinha como temática o caráter educativo dos museus, indicava as instituições museais deveriam ser voltadas à educação. No mesmo evento, Rivière ressaltou a importância de uma melhor comunicação entre os museus e seus públicos, além de defender, entre outros pontos, a criação de museus escolares (SCHEINER, 2012).

<sup>4</sup> Movimento reflexo da insatisfação frente ao papel dos museus na sociedade, que marcou a guinada de visão do campo museológico, abrangendo teoria e prática, considerando o papel social dos museus, suas narrativas e estratégias expográficas. Para mais informações ver: Hugues De Varine Bohan (1971); Georges Henri Rivière (1971) Tereza Cristina Scheiner (2012).

que possibilite ao visitante múltiplas interpretações sobre a cultura material (BRUNO, 2008; MENEGHETTI, 2016).

Na perspectiva dos autores citados percebe-se que a maior parte vê a curadoria como um processo que abrange as questões operacionais dos museus e da Museologia, entendida como museografia<sup>5</sup>, que engloba desde o trato do acervo até sua comunicação. Somado a esta questão, é na contemporaneidade que a importância do acesso ao conhecimento ganhou espaço nas instituições, que por sua vez passaram a englobar em sua missão a aproximação com o público (MENEGHETTI, 2016), de forma a prezar pela cooperação entre diversos agentes, tanto internos quanto externos, profissionais e sociedade.

No âmbito das Artes é válido ressaltar que, para Xavier (2018), além das expressões artísticas modernas e contemporâneas, outro fator que resultou nas novas formas de pensar a apresentação da arte diante do público, tais como seleção das obras e ambiente, foi o início dos estudos em Museologia em nível acadêmico. Percepções teórico-críticas, tais como a Nova Museologia, instigam o pensamento crítico frente a preceitos dominantes, reconhecendo que há princípios que regem os museus. Nos museus de arte, tais princípios se mostram resultantes de instâncias de poder que determinam o que deve ser considerado arte (ZENERE, 2018).

Como resultado da busca por ambientes multidisciplinares que prezam a cooperação e maior enfoque na percepção do público, o território dos museus muitas vezes pode ser espaço de fervorosos embates, onde o fazer museológico que a atualidade demanda confronta-se com práticas antigas e, muitas vezes, ultrapassadas. É neste cenário que se percebe, em instituições de arte, as diferentes visões de pensar curadoria, onde os olhares da Museologia e das Artes se aproximam e se distanciam, dialogando e divergindo em muitos momentos.

## **2.2 Curadoria nas Artes: Uma moldura exclusiva**

---

<sup>5</sup> Segundo Cury (2005) a museografia trata-se a Museologia aplicada, compreendendo todas as práxis do museu: arquitetura, acessibilidade, planejamento, conservação, documentação e práticas expositivas e educacionais.

Diferente da abordagem curatorial em museus de outras tipologias, tratar sobre a curadoria em instituições de caráter artístico requer ter em mente algumas questões e, como a teórica Maria Amélia Bulhões (2014) explica, deve-se atentar para os agentes que circulam por este ambiente. A autora aponta que a relação não é puramente artista-curador: críticos, historiadores da arte, revistas, galeristas interagem entre si, sendo porções atuantes no Sistema da Arte que, por sua vez é definido por ela como

[...] conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos, e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade ao longo de um período histórico (BULHÕES, 2014, p. 15-16)

Rupp (2010) aponta a década de 1960 como significativa para a mudança das práticas curatoriais no campo das Artes, onde além de atuar na concepção de exposições, o curador passou a ter a competência de legitimar artista e obra.

Contribuindo com a definição de Sistema da Arte proposto por Bulhões, Pierre Bourdieu (1983) se utiliza do conceito de campo, onde para ele, trata-se de “um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos e instituições que competem por um mesmo objeto” (BOURDIEU, 1983 apud BULHÕES, 2014, p. 16). Para o autor, diferente do que comumente se faz nas Artes, é necessário que se analise o campo da produção artística e não os indivíduos que nele atuam, pois, é o campo que dita as leis de funcionamento, direcionando a atuação de seus agentes.

Ou seja, podemos compreender o campo das Artes como um campo de regras preestabelecidas e de convenções que ditam o que é arte e como ela deve ser apresentada. Onde a força do Sistema da Arte está associada também às instituições que “mantém e renovam os rituais, estabelecendo discriminações e hierarquizações dentro do variado universo das atividades artísticas” (BULHÕES, 2014, p. 18).

Bulhões aponta que o Sistema da Arte atua como dispositivo de dominação, estratégia de poder político, onde padrões de uma minoria são impostos à uma sociedade, que por sua vez, possui grande parcela ao qual o acesso aos bens artísticos é negado, sendo dessa forma, também de caráter excludente. Ou seja, o curador não atua sozinho, dado que previamente diretrizes foram estabelecidas e onde a aprovação de seus pares é essencial.

Partindo destes apontamentos e tendo consciência da heterogeneidade de personagens e ambientes que o Sistema das Artes e Mercado das Artes perpassam e dialogam, pode-se partir para a reflexão do conceito de curador e de curadoria no campo.

Sheila Leirner (2010 apud RUPP, 2010) explica que o trabalho hoje exercido pelo curador no campo das Artes era, até final de 1970, dos profissionais intitulados diretores artísticos, assessores das Artes, comissários ou conselheiros das Artes e cultura, indicando que o curador de hoje foi no passado, um crítico de arte.

Cabe salientar que no âmbito da arte contemporânea um aspecto peculiar da curadoria é ser crítica e, para isso, pelo fato da arte contemporânea estar em constante produção, criando desafios a serem decifrados, o curador deve se manter sempre atualizado, acompanhando as mudanças do campo (RUPP, 2010). Na perspectiva das Artes, Cauê Alves (2010) entende que o curador é aquele que zela pelo trabalho de arte e defende os interesses do artista, organizando, monitorando e coordenando exposições. De acordo com o autor, a figura do curador tem liberdade de escolhas sobre o que e como será exposta a obra, porém, este deve fazer “uso público da sua reflexão” (2010, p.45), possibilitando que a partir dos objetos, novas experiências sejam vivenciadas pelo público.

Como resultado do surgimento de novos ambientes culturais e mesmo pelas características singulares da arte contemporânea, o curador passa a projetar exposições em diálogo com artistas, servindo-se de infinitas possibilidades cenográficas (GONÇALVES, 2004) além de ter suas incumbências ligadas também a ações de educação e comunicação (BRUNO, 2008).

Rupp (2010) corrobora com a noção de que a transgressão que a arte contemporânea causou para o ambiente artístico, que até então se restringia a suportes como pintura, escultura e desenho mais ou menos delimitados, reverberou na noção de curadoria, pois com esse rompimento do cânone até então vigente, a curadoria como se conhecia, precisou se adaptar as novas estruturas e se reconfigurar.

É essencial pontuar que a partir da década de 1950 o trabalho do curador se bifurcou: passa-se a estabelecer uma diferenciação entre curadoria em museu, por excelência (a partir do acervo) e a introdução das mostras temporárias (com a circulação de obras de outras instituições). Assim, ainda hoje, uma prática bem comum é a curadoria independente, onde curadores são convidados pelas instituições a criarem projetos, ação muito comum em Bienais e exposições *blockbusters*<sup>6</sup> (PANITZ, 2017).

Para Alves (2010), o espaço que a obra de arte ocupa e o espaço onde o público transita não se diferenciam, e por isso, o curador deve estar atento para que elementos secundários não invadam o lugar da obra de arte. É válido tensionar que, assim como os objetos de museus, testemunhos de uma história, o objeto artístico não fala por si só, sendo muitas vezes necessário além de sua contextualização no espaço, associado com outras obras, sua contextualização por legendas ou outro suporte informacional que situe o público no espaço, tempo e nas possíveis visões do artista.

Nesse cenário, pode-se tecer diferenças na percepção que a curadoria tem para as Artes e para a Museologia: no âmbito artístico, a obra de arte é o ponto chave da exposição e suas necessidades devem ser encaradas pela equipe curatorial como prioridade, para enfim poder ser apreciada de maneira adequada. Para a Museologia, o que mais deve receber enfoque é o público e sua aproximação da obra (CARVALHO, 2012).

A curadoria, sendo assim, tanto para a Museologia como para as Artes, convergem em algum grau no que diz respeito à percepção da importância da exposição como meio em que a arte é comunicada ao público, mas distanciam-se quanto às ações de comunicação que fazem este intermédio e quanto aos agentes a serem considerados. Previamente ao contexto expositivo, a Museologia engloba em suas atividades curatoriais a pesquisa, a tradução de um discurso científico, questões de conservação e uma série de outras demandas referentes a organização institucional e espacial.

Assim, a expografia é o resultado de uma sequência de ações prévias que devem interligar-se, onde a partir da expologia, a exposição é pensada da

---

<sup>6</sup> Exposições com grandes produções e patrocínios pensadas para atingir o grande público, por sua vez atraído em grande parte pela repercussão midiática.

maneira mais inteligível quanto à sua organização espacial. Segundo Cury (2005) a expografia é parte dos processos museológicos e compreende o “formato” da exposição, embasada na teoria e envolvendo planejamento e metodologias para sua concepção. Já expologia, se refere ao conteúdo, a mensagem que se deseja transmitir através da exposição. É, em suma, o estudo da teoria de concepção museológica da exposição, abarca seu viés comunicacional e educacional.

Desvallées e Mairesse (2013), fazem pontuações a respeito de dois conceitos que comumente se confundem: cenografia e expografia. Compreendem que no primeiro caso o curador parte do ambiente para pensar a organização do espaço, onde o objeto fica em segundo plano, já na expografia, parte-se do objeto a ser exposto, onde a pesquisa possui importante papel quanto ao modo de expor e a mais indicada linguagem a ser utilizada para que haja o diálogo com o público.

Para o campo da Arte a curadoria muitas vezes, por seu caráter independente<sup>7</sup>, se resume as ações de comunicação, ou seja, o curador possui propósito de organizar as exposições e ações educativo-culturais, englobando a produção de catálogos e outros materiais de distribuição. Em outras palavras, a perspectiva curatorial do campo das Artes quando de forma independente, como é o caso da exposição objeto de estudo, corresponde a um dos últimos degraus da cadeia operatória museológica: a extroversão do conhecimento.

Cauê Alves (2010) aponta para a função social do curador, destacando que os textos curatoriais, por exemplo, têm importante papel na compreensão diante do público não familiarizado. O autor fomenta, assim, a percepção da importância da contextualização da obra em uma exposição e de como possíveis diálogos criados no ambiente, pelo curador, podem ampliar os sentidos da obra, diminuindo a mistificação e os preconceitos que podem vir a permear o campo das Artes.

Em contraponto a este pensamento sistemático, Roberto Freitas (2011) aponta a curadoria como algo subjetivo, sendo ela a organização de ideias e conceitos que traduzem o mundo sob a ótica das Artes Plásticas, onde o curador

---

<sup>7</sup> Hans Obrist (2014) utiliza também o termo curador *freelancer* para identificar aqueles profissionais que atuam de maneira autônoma, não possuindo vínculo permanente com instituições ou coleções, fazendo curadorias a partir de convites.

é um mediador meio autoral e egoísta. Tendo a mesma visão do curador e artista como a base de qualquer exposição de Arte, Rodrigo Moura (2011) corrobora com Freitas quando ressalta que a essência da curadoria é colocar o artista numa espécie de pedestal, em um local de extremo destaque.

Ana Albani Carvalho (2012) comenta que, para alguns curadores, o ato de considerar uma exposição didática é o mesmo que ofender seu trabalho: em alguns casos, no campo das artes, é entendido que para “consumir arte” é necessário certo grau de conhecimento previamente adquirido não somente dos profissionais que atuam no ramo como também do público. Esse pensamento de alguma forma contribui para diferenciar a arte cultural da arte para o entretenimento. Afastando-se de uma percepção um tanto excludente, Rejane Cintrão (2010), elenca a principal e mais desafiadora missão de um curador: propiciar a todos os tipos de públicos a compreensão da mensagem, o que requer, em grande parte, buscar por formas inovadoras, que repensem normas a fim do contato com outros possíveis públicos.

No âmbito da curadoria de arte contemporânea é possível perceber um olhar mais dialógico, como o de Moacir dos Anjos (2011), que usa da característica da arte contemporânea para explicar sua visão, onde, da mesma forma que entende este tipo de arte como essencialmente aberta e passível de ressignificação, de acordo com o contexto em que se insere, o trabalho de uma boa curadoria deve buscar, a partir de uma obra artística, oferecer sentidos efêmeros, realçando possíveis sentidos através da contextualização e diálogo.

Carvalho (2012) dialoga com Moacir dos Anjos quando pontua que no âmbito das Artes Visuais, as exposições surgem como molduras, assumindo distintos formatos e favorecendo determinados contextos e posicionamentos em detrimento de outros, afetando assim, diretamente o modo de perceber a arte. A autora considera que para conceituar o termo curadoria é importante perceber que seu significado se trata da soma de diferentes ações, reflexões e intenções, que tem como produto final incumbências relacionadas

[...] a identificação de possibilidades interpretativas reiteradas, desvelando as rotas de ressignificação dos acervos e coleções; a aplicação sistêmica de procedimentos museológicos de salvaguarda e de comunicação aliados às noções de preservação, extroversão e educação; a capacidade de decodificar as necessidades das sociedades em relação à função contemporânea dos processos curatoriais (CARVALHO, 2012, p. 25).

Dessa forma, é interessante para essa discussão pontuar duas características do curador que trabalha com arte contemporânea, ele deve buscar mais do que oferecer respostas, indagar o visitante, instigar questionamentos (RUPP, 2010). Um segundo aspecto está ligado a constatação de que a arte contemporânea necessita de validação constante, tanto por estar em percurso quanto por ser plural e não possuir definições já delimitadas e admitidas pelo campo artístico.

Para concluir, Alegria (2013) ressalta que o papel do curador se converteu para aquele que não mais esconde-se no interior das instituições, coletando e conservando objetos, tornando-se o visível personagem responsável por exposições e grandes eventos, o mediador que procura balancear ideais tradicionais já validados por instituições e pelo Sistema da Arte com a criatividade que o ofício requer.

Muito embora percebam-se distintas interpretações que englobam o conceito de curadoria, tais perspectivas não se anulam. Entretanto, é notável a dificuldade de balancear as visões dos profissionais que se relacionam especificamente no campo cultural, sendo que, em muitos casos, o ambiente de trabalho torna-se um terreno de embate por poder (CARVALHO, 2012). Do mesmo modo, é notável que dentro de uma mesma área do conhecimento certas perspectivas destoem, entretanto, tais divergências de pontos de vista podem ser percebidas como agregadoras para as discussões do campo, uma vez que reverberam em constantes debates capazes de enriquecer a profissão.

Enquanto que para a perspectiva museológica a curadoria requer essencialmente ações coletivas que busquem dialogar com os diferentes públicos e esferas da instituição, nas Artes a percepção, muitas vezes, possui enfoque nas figuras do artista e do curador, este último que surge como aquele que dita as “regras do jogo” e que, em muitos casos, estabelece as diretrizes comunicacionais entre obra e público. Igualmente, é notável que o papel do curador no ambiente das Artes está, frequente e profundamente ligado ao que se refere à produção e concepção de exposições, voltando-se para a crítica e gestão cultural, ou seja, tendo foco na divulgação do acervo e, sobretudo em instituições de arte, executando curadorias independentes, sem relação de subordinação com a entidade.

Também percebe-se claramente o impacto que mudanças na conduta dos museus tiveram não só nas noções de curadoria como também na forma de encarar o público: de exclusivos e inertes receptores, o público tornou-se uma das figuras centrais para existência de uma instituição, agentes cada vez mais diversos, participativos e requisitados, que, de certa forma validam a existência dos museus enquanto espaços significativos e pertinentes à sociedade.

Após esta breve contextualização dos diferentes olhares que o conceito de curadoria possui para estas áreas que coabitam no ambiente expositivo, o terceiro capítulo abordará a exposição como o local onde, por excelência, não só o trabalho curatorial se dá a ver para a sociedade, desempenhando papel central na extroversão do conhecimento produzido pelas instituições, como também espaço de desenvolvimento e ressignificação do conhecimento. Da mesma forma, serão elucidados como historicamente estes cenários expositivos mudaram seus enfoques no decorrer dos anos até que fossem desenhadas suas feições atuais.

### 3 A EXPOSIÇÃO COMO JANELA DA COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA

Com as mudanças na relação entre museu e público, os profissionais passaram a rever a forma e as dinâmicas expográficas até então utilizadas na concepção das exposições. Atualmente a exposição museológica demanda estudos teóricos e fazeres práticos que a qualifiquem, uma vez que a experiência dos públicos é diretamente afetada pela postura em que esta é pensada. Desta forma, o presente capítulo pretende pontuar e compreender os exercícios que envolvem o processo de concepção de exposições pelos diferentes campos até então estudados.

#### 3.1 A expografia museológica: ilha de infinitas narrativas

Seja pela perspectiva da Museologia ou das Artes, a exposição é percebida como o evento onde a comunicação com o público ocorre de maneira mais visível. Para Marília Xavier Cury, a exposição é a forma mais específica de comunicação museológica<sup>8</sup>, dado que, através dela, o público tem acesso aos bens patrimoniais em suas mais variadas formas, tendo contato com “a poesia das coisas” (CURY, 2005, p. 34). É através deste dispositivo cultural que, por meio de distintos aparatos expográficos, ocorre a fruição do público, consolidando o fato museal.

Objeto de estudo da Museologia, o termo fato museal é resultado de estudos e reflexões da teórica brasileira Waldisa Russio Camargo Guarnieri (1981) que, em diálogo com a Sociologia de Durkheim<sup>9</sup>, cunha e conceitua a expressão como a

[...] relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor –, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir. Essa relação comporta vários níveis de consciência, e o homem pode apreender o objeto por intermédio de seus sentidos: visão audição, tato, etc. Essa relação supõe, em primeiro lugar e etimologicamente

---

<sup>8</sup> A autora entende por comunicação museológica as inúmeras maneiras de transmissão do conhecimento em museus, o que inclui artigos científicos sobre as coleções, catálogos, materiais didáticos, vídeos, filmes, palestras, oficinas e materiais de divulgação além da própria exposição.

<sup>9</sup> Em linhas gerais, fato social diz respeito aos valores e convenções sociais que influenciam diretamente a vida do indivíduo na coletividade. **Fonte:** DURKHEIM, Émile. O que é fato social? In: **As Regras do Método Sociológico**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. 6.a ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1972. p. 1-11.

falando, que o homem “admira o objeto” (GUARNIERI, 1981 apud BRUNO, 2010, p. 123)

As exposições converteram-se, desta forma, em um fenômeno sociocultural único do exercício museológico, sendo dispositivo fundamental para a manifestação, interpretação e divulgação das coleções e objetos de importância patrimonial ou artística (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 2007) e, neste sentido, surgem como espaços privilegiados para o diálogo dos museus com seus públicos. São por excelência, mecanismos de expor sentidos e valores de objetos considerados patrimônio (BLANCO, 2009) e, como consequência, devem apresentar-se como ferramenta de fomento à produção e difusão de conhecimento, oferecendo para a sociedade possibilidades de problematização e diálogo sobre diferentes temáticas (CUNHA, 2010).

No âmbito da Museologia, teóricos como Angela Blanco (2009), Isabel Fernández e Luis Alonso Fernández (2007) corroboram com estudos que tratam da importância da expografia, que atua como influenciadora direta do que se deseja transmitir e como se deseja transmitir determinada informação ao público. Segundo Fernández e Fernández (2007) graças a, cada vez mais global, percepção sobre as capacidades educativas dos museus diante de seus públicos, a expografia tornou-se ferramenta de grande relevância para a interpretação e a comunicação do que se deseja transmitir. Como resultado de avanços teóricos e técnicos da área, hoje há uma gama de possibilidades que recorrem ao didatismo<sup>10</sup> e que possibilitam uma melhor fruição do público, fazendo com que a comunicação se dê de uma maneira mais inteligível.

Como reforça Meneses (1994, p. 10), a expografia é imprescindível ao museu, porque “a partir da seleção mental, ordenamento, registro, interpretação e síntese cognitiva na apresentação visual, ganha-se notável impacto pedagógico”. Ou seja, a expografia é responsável por auxiliar na interpretação e compreensão da narrativa de uma exposição museológica. Neste contexto, é dever dos profissionais e das instituições proporcionarem esse encontro a partir

---

<sup>10</sup> Fernández e Fernández (2007), apontam que diante da perspectiva do público as exposições podem ser categorizadas em didáticas e não didáticas. Michael Belcher (1991 apud Fernández; Fernández, 2007) em contrapartida opta por classificá-las em três categorias: emotivas didáticas e de entretenimento, onde didáticas tem como alvo instruir e educar, fomentando no público um processo de aprendizagem através da reflexão, onde o estímulo intelectual é essencial.

do estudo sobre como o público relaciona-se com o objeto, pois, da mesma forma, é através da exposição que surge a oportunidade dos museus firmarem sua missão diante da sociedade (CURY, 2005).

Se em um primeiro momento as exposições eram elaboradas por um grupo seletivo de profissionais e possuíam caráter meramente contemplativo e hermético, onde o conhecimento direcionava-se somente aos estudiosos, atualmente, a inserção de novos saberes e práticas sob o viés interdisciplinar possibilita que a projeção das exposições instiguem uma atitude mais participativa e dinâmica no visitante. Assim, nota-se o abandono do caráter impositivo, centralizado e unilateral, passando a incorporar um viés que busca cada vez mais indagar o visitante, estimulando seu envolvimento e visando sua formação (CURY, 2005; ALTSHULER, 2010).

Segundo Blanco (2009), para que o público se sinta envolvido na exposição é necessário levar em consideração algumas questões preestabelecidas, como conhecer suas expectativas, atitudes, seu conhecimento prévio sobre a temática. É interessante que este público seja investigado, que a instituição procure se informar quanto à sua experiência e opinião sobre a exposição. Utilizar-se de métodos mais sofisticados de avaliação corrobora para comprovar se, e em que medida, o propósito comunicacional foi cumprido, pois os resultados servem de suporte para qualificar futuras exposições, adequando desta forma, as necessidades dos visitantes com o que se propõe a missão e visão da instituição. Pode-se dizer que a exposição passou a ser entendida como um meio de comunicação quando deixou de servir como mero espaço de exibição de objetos para ser dispositivo que faz mediação entre o indivíduo e objeto exposto em determinada narrativa e contexto.

Desta forma, não basta que as instituições comuniquem sua produção e seu acervo, é necessário qualificar este processo através de iniciativas que, de maneira eficaz, auxiliem no entendimento de diferentes tipos de públicos. Não se pretende negar que o embasamento prévio do visitante pode ampliar suas reflexões, experiência e, inclusive, sua autonomia durante a visita, entretanto, ao projetar e conceber uma exposição, deve-se buscar diminuir as “fissuras” do conhecimento que separam diferentes camadas sociais.

Contudo, cabe salientar que não se pretende neste trabalho delegar ao museu a função de escola, mas sim ser complementar a ela, dado que sua missão social é outra. Seria uma tarefa injusta e impossível, visto que as diferenças quanto ao acesso à cultura que o Brasil possui são resultantes de problemas de cunho estrutural e institucional. Entretanto, é imprescindível que as instituições culturais considerem as diferentes realidades que compõem o corpo social do país, sendo necessário, desta forma, a revisão de alguns posicionamentos que possam tender à uma perpetuação da elitização da cultura.

Romper com paradigmas que fazem ainda hoje os museus serem vistos como espaços elitizados<sup>11</sup> na nossa sociedade é de caráter emergencial. Diante das novas atribuições, as instituições museais devem buscar interagir com os diferentes grupos sociais, onde a autoavaliação seja um processo constante em seu cotidiano, visando corresponder às necessidades da sociedade ao qual se insere, onde o acesso por parte dos distintos grupos seja o mais integral possível. Neste contexto, os museus, curadores e demais profissionais envolvidos, necessitam considerar as ações educativas durante todo o processo de concepção e montagem de exposições e não somente de forma isolada, isto é, devem buscar incluir as noções normalmente voltadas as atividades educativas nos aspectos expológicos e expográficos da narrativa. Nas palavras de Paulo Herkenhoff<sup>12</sup> (2015), os museus precisam desenvolver a mentalidade da acessibilidade conceitual, seja ela no trabalho do mediador ou nos textos expográficos, pois a atitude de restringir o acesso das artes e da cultura à elite não condiz com a realidade do país.

É significativo destacar que além da já citada Mesa Redonda de Santiago, no que tange à função social dos museus e do público, outro documento que precisa ser referenciado é a Declaração de Caracas. Como resultado do evento ocorrido na Venezuela, em 1992, intitulado “A Missão dos Museus na América Latina hoje: Novos desafios”, contou com a presença de profissionais do campo

---

<sup>11</sup> Em pesquisa realizada pela Oi Futuro, em 2019, com frequentadores e não frequentadores de museus, 58% deles veem estes espaços como elitizados e restritos a poucos. Para mais informações ver: <https://oifuturo.org.br/wp-content/uploads/2019/05/Oi-Futuro-e-Consumoteca-Pesquisa-Museus-2019-DOWNLOAD.pdf>. Acesso em: 15 de set. 2019.

<sup>12</sup> HERKENHOFF, Paulo. Entrevista: Museu fechado à elite não serve ao Brasil. **A Tarde**, UOL. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1726923-museu-fechado-a-elite-nao-serve-ao-brasil-diz-herkenhoff>. Acesso em: 02 de out. 2019.

museológico de diversos países, que na ocasião debateram sobre as possíveis contribuições dos museus para o desenvolvimento social, revisitando, de certa forma, conceitos outrora debatidos em 1972, no Chile. Neste contexto, a comunicação foi considerada aspecto prioritário, reconhecida como fio condutor da função museológica e, a respeito disso, algumas questões são importantes de serem pontuadas, tais como a percepção do

[...] museu como um meio de comunicação transmite mensagens através da linguagem específica das exposições, na articulação de objectos-signos, de significados, ideias e emoções, produzindo discursos sobre a cultura, a vida e a natureza; que esta linguagem não é verbal, mas ampla e total, mais próxima da percepção da realidade e das capacidades perceptivas de todos os indivíduos; que como signos da linguagem museológica, os objectos não têm valor em si mesmos, mas representam valores e significados nas diferentes linguagens culturais em que se encontram imersos; [...] museu deve reflectir as diferentes linguagens culturais em sua acção comunicadora, permitindo a emissão e a recepção de mensagens com base nos códigos comuns entre a instituições e seu público, acessíveis e reconhecíveis pela maioria (DECLARAÇÃO DE CARACAS, 1992).

Sugere-se, dessa forma, que a comunicação museológica seja concebida a partir do uso da multiplicidade de possibilidades discursivas, de forma a aproximar as narrativas da realidade cotidiana, apoiando-se em linguagens que sejam coletivas, uma vez que “os modelos tradicionais da linguagem expositiva privilegiam em seus discursos as perspectivas científicas e acadêmicas [sic] das disciplinas correspondentes à natureza de suas colecções [sic], usando códigos alheios à maioria do público” (DECLARAÇÃO DE CARACAS, 1992). Dessa forma, o discurso museológico deve se valer de linguagens que sejam claras e compreensíveis aos diferentes públicos, corroborando para o fortalecimento de sua “identidade, consciência, crítica e autoestima”, no campo individual e coletivo (DECLARAÇÃO DE CARACAS, 1992).

À vista dessas observações, a reflexão sobre os processos de aprendizagem que ocorrem no museu trouxe às instituições e, por conseguinte, às exposições, o empenho de pensar a comunicação sob a visão dos diferentes tipos públicos, onde estes possam agir dinamicamente, interagindo com a exposição. Além disso, outro propósito das exposições é buscar um resultado que faça o conhecimento transmitido ser apropriado pelos visitantes (CURY, 2005).

Mais um aspecto que corrobora com as propostas oriundas da Declaração de Caracas é encarar o visitante como personagem principal da exposição, o que significa que ela deve “se bastar como meio, para comunicar” (BLANCO, 2009, p. 36). E, nesta perspectiva, a autora atenta para a necessidade de a exposição ser autossuficiente, fazendo com que o que se deseja transmitir seja compreensível, sem que o público necessite de auxílio de mediadores e monitores durante sua visita.

Refletindo sobre o assunto, percebe-se que ao longo do tempo, devido a mudança na visão direcionada tanto às museálias<sup>13</sup> quanto aos seus públicos, os museus experienciaram distintas formas de expor seu acervo, repensando o conceito da exposição propriamente dita, ora baseando-se em visões complexas ora recorrendo ao didatismo (BLANCO, 2009; LARA FILHO, 2013). O museu galeria surge como primeiro padrão expositivo, refletindo uma exposição sistemática e classificatória, caracterizando a forma de expor do século XIX e princípio do século XX, na qual os objetos eram exibidos de forma justaposta e onde, normalmente, nenhuma informação sobre eles era oferecida (BLANCO, 2009).

Esta característica representava a crença de que os objetos possuíam a predisposição de informar por si só, isto é, a percepção de que unicamente sua contemplação era o bastante para seu entendimento e valoração. Desta forma, as exposições acabavam favorecendo, sobretudo, especialistas e visitantes com alguma sapiência sobre o assunto, desconsiderando e, conseqüentemente afastando, o público desconhecedor do conteúdo (BLANCO, 2009).

Com o reconhecimento de que este modelo expositivo estava desgastado e desinteressante ao público, cada vez mais exigente e crítico, os museus europeus direcionaram-se a estudos teóricos e práticas expográficas diferentes do que havia até então. A nível de contextualização é importante mencionar uma ação pioneira sobre a reestruturação da forma das exposições, concretizadas por profissionais franceses, e, posteriormente, por profissionais ingleses e americanos, que resultou em uma publicação no ano de 1930, na revista

---

<sup>13</sup> Objeto de museu, coisa musealizada (Schreiner, 1985; Davallon, 1992; Desvallés; Mairesse, 2013).

*Mouseion*<sup>14</sup>. Este estudo tratava sobre a necessidade de corrigir o modo de expor “que resultava em uma sensação de acumulação, amontoamento e confusão [...] para adequar melhor a exposição à tarefa de educação social a que correspondia” (BLANCO, 2009, p. 40).

Anos mais tarde, em 1934, em Madrid, ocorreu um Congresso organizado pelo Escritório Internacional de Museus (OIM) que após a Segunda Guerra Mundial, viria a se transformar no ICOM. Neste evento foi abordada a temática das práticas expográficas, o que incluiu debates sobre os tipos de informações que cada objeto deveria ter na exposição e métodos de apresentação de coleções, de acordo com a tipologia do museu, tais como museus de arte e museus históricos. Este momento foi extremamente importante para discussões acerca da expografia, uma vez que o evento deu por ultrapassada a perspectiva do uso de sobreposições de peças aglomeradas (CASTILLO, 2008; BLANCO, 2009).

Como aponta Fernández e Fernández (2007), a partir desta mudança de perspectiva quanto ao que seria a forma mais apropriada de elaborar exposições, dois marcos expográficos importantes quanto à projeção das exposições passaram a serem considerados. O primeiro deles foi a busca por selecionar e reduzir o número de objetos expostos, juntamente com a inclusão de elementos até então não explorados, como o uso de luz, cor, som e audiovisual. Desta forma unindo o lúdico e sensorial ao propósito educativo, as exposições alargaram o rol de possibilidades a fim de oferecer um espaço mais envolvente ao público.

Com a inserção gradual na mentalidade dos profissionais sobre os possíveis recursos que poderiam ser usados para compor as exposições, além

---

<sup>14</sup> Revista europeia sobre museus em nível internacional, dedicada sobretudo a museus artísticos e históricos, tendo como alvo favorecer o diálogo entre diferentes culturas e sua aproximação. Seu trabalho foi interrompido antes da Segunda Guerra Mundial, voltando somente após seu fim, sob tutela da UNESCO com o nome de *Museum Mairesse* (1998 apud CERÁVOLO, 2004, p. 336) aponta que, “na *Mouseion*, já se encontravam assuntos que ainda estão na pauta dos profissionais de museus, assim os apresenta: o papel dos museus na sociedade, a educação, as funções de pesquisa, as de aquisição, conservação e comunicação, os problemas de construção dos edifícios, os de inventário e catálogo de coleções, e mesmo as questões com campanhas publicitárias”. CERÁVOLO, S.M. **Em nome do céu, o que é Museologia? Perspectivas de Museologia através de publicações**. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, n.14, p. 311-343, 2004.

das tradicionais etiquetas e textos em painéis, outros elementos gráficos e visuais como fotografias, mapas, dioramas e maquetes, além dos já mencionado audiovisual, enriquecem a experiência do público, pois agregam inteligibilidade e visibilidade às peças expostas (CASTILLO, 2008; BLANCO, 2009).

Tem-se então, na informação complementar, um aspecto importante que acompanha a exposição como dispositivo, pois, assim como o espaço arquitetônico, com a dimensão de suas salas expositivas, portas e janelas, elementos como iluminação, ambientação e climatização, condicionam a maneira que os visitantes irão perceber e experimentar o ambiente e, sobretudo, as peças expostas (ZENERE, 2018).

Davallon (2010) chama estes recursos complementares de ferramentas de interpretação, ou ferramentas de mediação, tais como sinalização e guias de áudio, sendo que estes elementos auxiliam na criação de um contexto. O seja, o significado do que se deseja transmitir se revela também através dos elementos de apresentação como vitrines e painéis, elementos informativos como *flyers* e catálogos e os chamados meios secundários - textos e legendas. Todos estes componentes oferecem informações que complementam o acervo exposto e definem a maneira pela qual a informação será transmitida (ZENERE, 2018).

Voltando a perspectiva de Davallon (2010), a exposição consiste em um dispositivo que é pensado e formulado para atender ideias e intenções, como um “dispositivo de comunicação social” (DAVALLON, 2010, p.18). Para ele, a organização espacial das exposições tem importante papel quanto a auxiliar o visitante no processo de entendimento das intenções propostas, indicando assim, a importância de atentar para os elementos presentes. O autor usa o termo “concepção” para se referir a estes processos ligados ao espaço – não ao discurso-, percebendo-o como determinante para as exposições. Para ele, a concepção está igualmente ligada aos suportes utilizados.

Os objetos são elementos que pertencem ao mundo da exposição e que vieram de alguma maneira até o visitante, enquanto a organização da exposição, sua concepção, faz com que esses mesmos objetos sejam para o visitante o meio de ser, de alguma forma, “transportado”, “imerso” durante o tempo da visita [...] (DAVALLON, 2010, p. 25).

Isso indica que a experiência do público é diretamente afetada pela percepção que este tem do ambiente expositivo, onde a presença de diferentes

elementos pensados para a sua concepção possa contribuir no processo de imersão. Então, para que o fato museal ocorra, a exposição deve ser minimamente autônoma, utilizando-se destas “ferramentas de interpretação” (DAVALLON, 2010), de forma que se crie um contexto onde o visitante possa fazer associações sobre o que está exposto.

É necessário atentar, assim, para o fato de que não apenas a seleção dos objetos culturais e artísticos a serem expostos devem passar por escolhas minuciosas, como também, os elementos que irão compor o cenário expositivo precisam receber atenção especial, uma vez que estes podem contribuir para a decodificação da informação e oferecer referências ao público, ou também confundir e complicar a “leitura” da exposição. As visões plurais das instituições museológicas de hoje são resultantes da busca pela participação da sociedade, pela inclusão de diversos públicos e pela multiplicidade de meios pelos quais este diálogo pode ser feito, transformando estes espaços de meros locais de apresentação de objetos em ambientes de difusão cultural e científica.

Para a área da Museologia e para o campo dos museus já está consolidado que é através de seu conhecimento e experiências que o indivíduo percebe as nuances que uma exposição possui, assimilando, a partir de seu olhar, as mensagens e, nesse sentido, quanto mais instigadora for sua participação no discurso, maior a possibilidade de que sua visita tenha suscitado novos aprendizados e questionamentos sobre dada realidade. No entanto, é nesse quesito que as instituições brasileiras se deparam com problemas de caráter estruturante da sociedade: a falta de recursos financeiros e humanos, a defasagem do ensino formal e as desigualdades no acesso à cultura.

As duas últimas questões refletem diretamente na postura das instituições museológicas e culturais. Estas devem ter em mente que o nível de compreensão, usufruto e aproveitamento tende a não ser uniforme para todos os visitantes, tendo que, assim, mais do que voltar-se para práticas de acessibilidade intelectual, apontar para a acessibilidade atitudinal<sup>15</sup>. Novamente,

---

<sup>15</sup> “As questões atitudinais inerentes às instituições museológicas perpassam o público visitante, tanto geral como aquele com necessidades especiais. Uma política cultural inclusiva deve ser perceptível a todos os visitantes - as questões de acessibilidade física dos espaços e equipamentos, a forma de comunicação desses espaços e dos conteúdos das exposições e, finalmente, as atitudes de todos os seus funcionários” (TOJAL, 2014, p. 6). Disponível em:

não é sobre se tornar sala de aula, é sobre perceber que por seu caráter não formal, o museu dispõe de vasta possibilidade de otimizar experiências de aprendizagem. Para tanto, a tradução de discursos científicos e exclusivos para uma linguagem museológica, auxilia na concepção de canais de diálogos com a sociedade, onde, ao mesmo tempo que faz refletir e oferece novos conhecimentos, “delicia” o olhar e os sentidos.

Cabe salientar que, por vezes, conceber exposições voltadas ao didatismo pode causar “desconforto” e inquietação aos gestores de museus e profissionais ligados a projetos expográficos, porém, é necessário ter em mente que, ao oferecer exposições que atentem para uma experiência museológica acessível, esses gestores e profissionais estarão favorecendo o efetivo acesso à cultura e à arte para diferentes tipos de público, tornando o ambiente expositivo um local onde as diferenças sociais e econômicas não impeçam o indivíduo de usufruir de um direito fundamentalmente seu.

### **3.2 Linguagens e narrativas em museus de arte**

Ainda que na “atmosfera” das exposições essencialmente “pairam” os jogos de intenções, no âmbito das Artes, por suas especificidades, a dinâmica é ainda mais heterogênea. Por fatores ligados aos agentes legitimadores que envolvem seus processos, tais como artistas, produtores, curadores e críticos, tratar sobre curadoria de Arte é tratar de um processo particular.

Estas instituições integram o Sistema da Arte e, com isso, assumem a obrigação de responder igualmente a sua “essência como um lugar para a arte e a necessidade de estar em sintonia com vários espaços de exposição artística<sup>16</sup>” (ZENERE, 2018, p. 35, tradução nossa), isto é, o museu de arte situa-se em uma espécie de “bolha” que inclui o âmbito do social, cultural e político, e onde as escolhas e formas de apresentação das obras ainda devem dialogar com o Sistema da Arte.

---

<http://arteinclusao.com.br/wp-content/uploads/2019/01/caderno-de-acessibilidade-expomus.pdf>. Acesso em: 22 de jun. 2019.

<sup>16</sup> *esencia como lugar destinado al arte y la necesidad de estar en sintonía con diversos espacios de exhibición artística.*

Assim, o museu e as exposições surgem como espaços que condicionam o indivíduo sobre como ver e analisar as peças ao mesmo tempo que visa transmitir um novo conhecimento, baseado em um determinado ponto de vista, sobre como agir e transitar por estes espaços, a fim de melhor conectar-se com a arte (ZENERE, 2018), o campo artístico demarca as condições fundamentais para se produzir, disseminar e recepcionar a arte.

Os primeiros museus de arte foram inaugurados no século XVIII, tais como o Museu Britânico de Londres (1759), Museu Hermitage em São Petesburgo (1764) e o Museu do Louvre (1793) (XAVIER, 2018). Nestes primeiros espaços voltados para a arte, o cânone expositivo utilizado foi o *museu-galeria* (Figura 2) que, assim como seu antecessor, o modelo dos Gabinetes de Curiosidades, tudo deveria ficar exposto, dado que quanto maior o número de objetos vistos, maior era o status de seu proprietário (ZENERE, 2018). O’ Doherty, crítico de arte e autor do livro *No interior do Cubo Branco*<sup>17</sup>, retrata a organização dos museus- galerias:

Pinturas maiores (mais fáceis de ver à distância) vão para o topo e por vezes são inclinadas com relação à parede, para manter o plano do observador; as “melhores” pinturas ficam na zona intermediária; as menores vão para baixo. O trabalho pefeito de pendurar os quadros resulta em um engenhoso mosaico de molduras, sem que qualquer porção de parede seja desperdiçada (O’DOHERTY, 2002, p. 5).

---

<sup>17</sup> Livro publicado em 2002, onde são elencados alguns fatores que influenciaram a mudança no ato de expor, como a transição do espaço expositivo abarrotado de obras sobre paredes escuras, juntamente com adereços decorativos do século XIX, às paredes brancas com poucos objetos e ambiente asséptico do início do século XX.

Figura 2 - Projeto de desenvolvimento da Grande Galeria do Louvre<sup>18</sup>



Fonte: <https://panoramadelart.com/robert-vue-imaginaire-de-la-grande-galerie-du-louvre-en-ruines>. Acesso em 25 de mai. De 2019.

Corroborando com O'Doherty, Rejane Cintrão (2010) destaca que neste período a maneira de dispor os quadros, de maneira cumulativa, seguia o estilo firmado nos Salões Parisienses, também herança dos Gabinetes de Curiosidades, surgidos no século XVII. Havia, de maneira geral, uma hierarquia na ordem em que as obras eram sobrepostas nas paredes: em primeiro lugar as obras históricas, seguindo de retratos, pinturas de gênero, naturezas mortas e, somente para então, a disposição de pinturas que retratassem paisagens.

#### Segundo Zenere, os estabelecimentos museais

[...] Estabelecem uma certa maneira de organizar as peças em suas salas de exibição e de dar conta delas através de dispositivos de comunicação. [...] os museus de arte desempenham, dentro desse sistema, um papel central quando se trata de exaltar uma obra e educar sobre um estilo dominante que deve ser apreciado como Arte pelos diferentes públicos<sup>19</sup> (2018, p. 39. tradução nossa).

A partir do século XX os museus de arte passaram a se interessar por oferecer exposições que sistematizassem a produção plástica. Em sequência, o museus de belas artes passaram a pensar as peças expostas de acordo com sua capacidade de informar através da contemplação, sendo assim, se

<sup>18</sup> Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre. Pintura produzida pelo artista Hubert Robert em 1796.

<sup>19</sup> *Instauran una manera determinada de disponer las piezas dentro de sus salas expositivas y de dar cuenta de ellas mediante los dispositivos comunicacionales. [...] Los museos de arte juegan, dentro dicho sistema, un papel central a la hora de enaltecer una obra y de educar sobre un estilo dominante que debe ser apreciado como Arte por los distintos públicos.*

caracterizavam pelo individualismo. Suas salas expositivas eram organizadas cronologicamente, de maneira a restringir as possíveis leituras feitas pelos visitantes, oferecendo uma visão homogênea da arte (ZENERE, 2018).

No que diz respeito à expografia, os princípios basilares das exposições viriam da arte Pré e Pós Renascentista, onde o objeto era visto como independente no ambiente homogêneo. Porém, a situação alterou-se a partir do modernismo, quando novas experiências artísticas resultaram no questionamento e na formação de novas formas de expor arte. Desse modo, pode-se dizer que as conquistas artísticas fomentaram um processo questionador sobre a expografia, pois, da mesma maneira que os moldes do fazer artístico mudaram, o discurso expositivo seguiu o mesmo movimento, posto que novos ideais e recursos artísticos necessitavam de novas abordagens expográficas (CONDURU, 2008).

Embora ainda seguindo o formato dos Gabinetes de Curiosidades quanto ao acúmulo de peças sobrepostas, é interessante citar o caso da reorganização da coleção real no Palácio de Belvedere, em Viena, entre 1778 e 1781, encabeçada por Christian Mechel, que possuiu significativa relevância didática. Com intuito de, além de maravilhar os visitantes, instruí-los, Mechel organizou as obras expostas por escolas de pinturas, de maneira cronológica e individual. Após a remoção das pinturas de suas molduras adornadas, Mechel as incorporou em molduras simples, transferindo-as a seus formatos originais e anexando a cada obra, uma etiqueta com informações (ALTSHULER, 2010).

Nesta mesma ideia pedagógica e consideravelmente democrática, o Museu do Louvre surgiu em 1793, com propósito de acesso para todas as pessoas e não somente para a elite, considerando a cultura como um bem nacional e não mais ligada estritamente à realeza – muito embora inicialmente ficasse aberto somente poucos dias para o público, privilegiando ainda, os artistas (ALTSHULER, 2010). Cabe destacar que no início do século XIX, mais precisamente em 1820, com o objetivo de diminuir o número de obras expostas, simplificando os processos de montagens, historiadores da arte do *Altes Museum*, em Berlim, passaram a debater sobre a reorganização do número de obras a serem expostas, o que resultou no favorecimento do público considerado leigo (ALTSHULER, 2010).

Dado o contexto industrial do período, onde trabalhadores carentes aglutinavam-se em cidades, vale destacar que os museus da Inglaterra no século XIX tinham como preocupação central o “aprimoramento moral” e incentivavam que todo cidadão frequentasse museus, pois, tais instituições culturais surgiam como forma de elevação intelectual (ALTSHULER, 2010, p. 52).

Nessa perspectiva, é importante destacar que, se no século XX houve os primeiros ensaios referentes a projeção das exposições, é no contexto do século XX que mais claramente se percebe a transição pela qual o formato exposições de arte passaram. Em 1923, no *Salon des Indépendants*<sup>20</sup>, pode-se observar certo aperfeiçoamento na disposição dos retratos nas paredes, com maior distância entre as obras e mesmo com relação a estas e ao teto (Figura 2).

**Figura 2 - *Salon des Indépendants*, 1923.**



Fonte: Cintrão, 2010.

Outro indício de mudanças no processo curatorial da mesma época é notado a partir do uso de painéis revestidos com tecidos, no *Salon des Tuileries*<sup>21</sup>, em 1924. Posteriormente, nota-se o uso destes instrumentos expositivos em outras mostras, inclusive no Brasil, mais precisamente na Semana de Arte Moderna de São Paulo. Apesar dos aparatos expositivos que pouco a pouco passaram a ser incorporados nas exposições, estes ainda

---

<sup>20</sup> Organizado pela Sociedade dos Artistas Independentes, sua primeira edição foi em 1884, ficando ativo por três décadas. Evento anual, propunha-se a exibir arte moderna e é considerado referência para o Modernismo.

<sup>21</sup> Exposição anual de arte direcionada à escultura e pintura. Sua primeira edição foi em 1923, sendo sua última exibição por volta de 1950.

recebiam as obras da mesma maneira que eram colocadas nas paredes, ou seja, amontoadas, somente com a moldura separando umas das outras (CINTRÃO, 2010).

Em outra edição do *Salon des Indépendants* de 1924, observou-se menor acumulação e justaposição entre as obras de arte (Figura 3). As paredes, revestidas com tecidos, receberam pinturas alinhadas a uma barra presente na sua arquitetura original e, para sua visualização, o público era convidado a seguir uma passarela. Também, a presença de sofás no ambiente, permitiam ao visitante que repousasse, para assim, poder observar as obras de maneira mais confortável (CINTRÃO, 2010).

Percebe-se com isso a presença do cuidado em oferecer um ambiente acolhedor ao público, possibilitando uma experiência de visitação mais agradável.

**Figura 3 - *Salon des Indépendants* 1924.**



Fonte: Cintrão, 2010.

No contexto brasileiro, no final da década de 1920, a distribui o das obras passa a ser organizada com maior espaçamento e de maneira horizontal. Esta organiza o deu-se pela curadoria do alemão Theodor Heuberger<sup>22</sup>, que atuou em exposi es no Rio de Janeiro e São Paulo, como a *Exposi o de Arte*

---

<sup>22</sup> Alemanha 1898 – Brasil 1987, foi animador cultural das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Ligado   Bauhaus, durante a década de 1920 trouxe da Alemanha para o Brasil várias exposi es e em 1931, no Rio de Janeiro, fundou juntamente com outros artistas a Pr -Arte Sociedade das Artes, Letras e Ciências, que recebia exposi es, palestras e concertos (CINTRÃO, 2010).

e *Artesanato Alemão* (Figura 4), em 1928, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

**Figura 4 - Exposição de Arte e Artesanato Alemão, 1928.**



Fonte: Cintrão, 2010.

É significativo pontuar que muito embora a cidade de Paris tenha sido considerada sinônimo das artes em nível mundial, foi na Alemanha que surgiu o primeiro museu de arte moderna, fundado por Ernst Osthaus em 1907, o *Folkwang Museum*, instituição que passou a agregar em seu acervo obras expressionistas e trabalhos de artistas franceses. Também foram os alemães que, no decorrer do século XIX e início do XX, buscaram a simplificação na montagem de suas exposições (ALTSCHULER, 2010).

Ainda na Alemanha, sob direção de Alexander Dorner entre 1922 a 1937, o *Landesmuseum* localizado em Hanover (Figura 5), foi um marco quanto a inovações. Considerado o primeiro museu do mundo a agregar em seu acervo um expressivo número de obras de arte abstratas, o *Landesmuseum*, que até então era conceituado como um modelo tradicional de museu do século XIX e início do XX, modelo tradicional de museu para a época, teve sua expografia repensada na gestão de Dorner (ALTSCHULER, 2010).

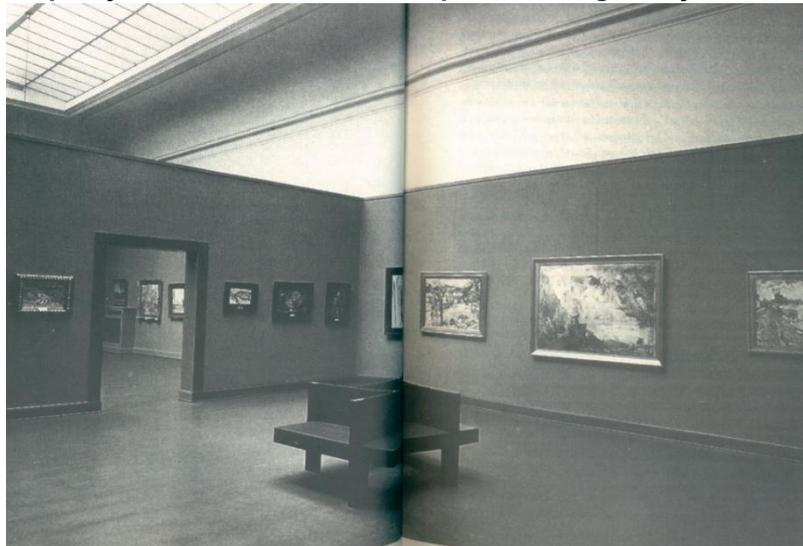
**Figura 5 – Exposição no *Landesmuseum* antes da direção de Dörner, 1920.**



Fonte: Cintrão, 2010.

Pioneiro no campo da curadoria de exposições de arte, Dörner reorganizou as obras em salas que passaram a construir uma unidade narrativa, onde acrescida a informações que provinham de guias impressos, o visitante obtinha uma melhor conexão referente à época e assunto tratados. A arte moderna também ganhou espaço no *Landesmuseum* em 1927 (Figura 6) e, segundo Rejane Cintrão (2010), os alemães motivaram as montagens de exposições nos Estados Unidos e inclusive no Brasil, pela maneira como inovaram o modo de expor.

**Figura 6 – Exposição no *Landesmuseum* depois da reorganização de Dörner, 1922.**



Fonte: Cintrão, 2010.

No contexto americano<sup>23</sup>, o fotógrafo Alfred Stieglitz inaugurou juntamente com Edward Steichen, em 1905, a *Secession Galleries*, um espaço para exposições de fotografias com uma proposta inovadora para a apresentação deste tipo de suporte artístico (Figura 7). O trecho abaixo provém de um artigo da revista *Camera Work*, que Stieglitz comandava e descreve a organização do espaço.

[...] As salas da *Secession Galleries* foram montadas de maneira a permitir que cada fotografia seja mostrada à sua melhor vantagem. A iluminação está concebida de forma que o visitante se encontra em uma luz suave, difusa, enquanto os quadros recebem a luz direta do teto; as luzes artificiais são utilizadas como *spots* decorativos ao mesmo tempo em que prestam sua utilidade. Uma das salas maiores é mantida em tom oliva suave, a aniação que reveste as paredes é de um tom oliva acinzentado; as madeiras e molduras similares em cor, mas consideravelmente mais escuras. As cortinas são de cetim de algodão oliva-sépia. A sala pequena é projetada especialmente para mostrar gravuras em montagens de tons leves ou em molduras brancas. As paredes desta sala foram cobertas com aniação naturalmente desbotada; o madeiramento e as molduras são de puro branco; as cortinas em tom suave. A terceira sala é decorada em cinza azulado, salmão suave e oliva acinzentado. Em todas as salas, as luminárias combinam com os revestimentos das paredes [...] (CINTRÃO, 2010, p.36).

Apesar de trazer esta nova perspectiva e ser precursor nos Estados Unidos, Stieglitz provavelmente inspirou-se em exposições que visitou na Alemanha, onde residiu por anos (CINTRÃO, 2010).

---

<sup>23</sup> Além da *Secession Galleries*, galerias como a *Art of this Century*, em 1962, também começaram a atualizar seus espaços expositivos. Atentando para a iluminação cenográfica, dispondo em suas salas esculturas sobre bases de madeiras e acomodando obras de maneira não-fixas às paredes, a galeria passou a propor ao visitante uma experiência até então inovadora, onde este vivenciava o espaço de maneira singular (CINTRÃO, 2010).

**Figura 7 - Exposição inaugural da *Secession Galleries*, entre 1905 e 1906.**



Fonte: Cintrão, 2010.

Vale destacar a exposição Armory Show, inaugurada em 1912 em Nova York. Ela tinha como intuito comunicar a Arte Contemporânea internacional ao público americano e também fomentar a produção no país (Figura 8).

**Figura 8 - Exposição *Armory Show* em 1913.**



Fonte: Gonçalves, 2004.

Finalmente em 1929, o primeiro museu de Arte Moderna dos Estados Unidos foi criado em Nova York, o MoMa (Figura 9). Para a inauguração da instituição, Alfred H. Barr Jr, diretor e um dos fundadores do museu, ficou

responsável pelo projeto curatorial e montagem da exposição, que apresentou obras de Cézanne, Gauguin, Seurat e Van Gogh (Figura 10).

Assim como Stieglitz, Barr inspirou-se em mostras que presenciou na Alemanha, entre os anos de 1920 e 1930, trazendo para a exposição inaugural um ambiente neutro para as obras, ambientação que conseguiu a partir do revestimento das paredes com tecido de algodão. A forma como Barr dispôs as obras, organizando-as abaixo da linha dos olhos e lado a lado, foi um marco para a apresentação de bidimensionais nos Estados Unidos (CINTRÃO, 2010)

**Figura 9 - Vista da fachada do MoMa em 1939.**



Fonte: Museum of Modern Art, 1939. Disponível em: <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history>. Acesso em: 16 mai. 2019.

**Figura 10 - Exposição Cezanne, Gauguin, Seurat, van Gogh – 1929.**



Fonte: Museum of Modern Art, 1929. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1767>. Acesso em: 16 mai. 2019.

Em 1939 a instituição passa a ser sediada na edificação criada pelos arquitetos Edward Durell Stone e Philip L. Goodwin. Esta arquitetura consolidou o modelo do Cubo Branco (Figura 11), fazendo com que este modelo expositivo fosse difundido e consolidado em níveis globais. Apresentada por Brian O'Doherty, a conceituação foi empregada para definir o museu moderno, que prezava por um ambiente pretensamente neutro, desprovido de adereços, com intuito de que estes não chamassem mais atenção que a obra de arte exposta (LARA FILHO, 2013; OLIVEIRA, 2016). Essa perspectiva fez com que o cubo branco fosse, ao longo do século XX, consagrado como local ideal para expor arte (GONÇALVES, 2004).

**Figura 11 - *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa, 1937***



Fonte: Museum of Modern Art, 1937.

O'Doherty propõe, assim, uma reflexão acerca destes espaços que exibem e comunicam arte, criticando o modelo modernista baseado na busca pela neutralidade. Ao trabalhar com exposições, é necessário ter em mente que museus são espaços políticos e que uma exposição envolve muitas questões para além do visível. Ademais, é interessante salientar que o modelo do Cubo Branco não foi o único modelo da época, no entanto, como argumenta Mirtes Oliveira (2016), assim como outras propostas modernistas, ele possuía forte caráter educacional e persuasivo, carregado de expressiva carga ideológica. De um lado propunha um ambiente cômodo para que o visitante entrasse em contato com a obra e por outro, apresentou-se como um espaço de trocas coletivas.

A ideia central do modelo Cubo Branco é remover todos os possíveis elementos que podem tirar a atenção da obra, diminuindo assim, potenciais interferências que o meio pode ter no trabalho artístico. O Cubo Branco tornou-se paradigma expositivo que percebe a contemplação como sendo suficiente forma para fruição, colocando o objeto exposto em um local quase que sacralizado e de culto. Atualmente muitos são os museus que se utilizam deste tipo de perspectiva expográfica (Figura 12), onde a obra de arte e a exposição como um todo, são separadas do mundo exterior pelas suas paredes brancas.

**Figura 12 – Exposição Memória, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MACRS, 2018.**



Fonte: *Facebook* da instituição, 2018.

Embora o modelo do Cubo Branco, no passado tenha sido considerado neutro, hoje já se sabe que esta neutralidade é ilusória, pois o simples fato de sua escolha, carrega consigo visões e propostas que em maior ou menor escala, orientam e refletem na forma que a comunicação se dará.

O espaço museológico por si só já carrega muitos estereótipos quanto a normas e condutas que o indivíduo deve tomar. Diminuir ou excluir todo e qualquer elemento para além da obra de arte, torna este ambiente ainda mais desconexo da realidade, ou seja, o imaginário popular de que o espaço museal é excludente e sacramentado, torna-se uma realidade para aqueles que necessitam de suportes de informação mais precisas. Na ideia de Xavier (2018),

este ambiente por ser organizado de maneira tão sintética e homogênea, pode produzir no público a sensação de invasão, onde sua presença soe como intromissão, quase como que causando desordem no ambiente.

### **3.3 Olhares museológicos para as exposições de arte**

Após breve enquadramento, observa-se que no século XX houve ensaios por parte de diretores das instituições juntamente com artistas, para mudar a maneira como as exposições eram organizadas, iniciando-se um trabalho de reformulação das instituições, com intuito de acompanhar a vida contemporânea.

O século XXI trouxe consigo o pensamento de que a arte não é algo independente, onde o discurso não se mantém apenas voltado para o campo artístico, passando a haver diálogo com a sociedade, com atores sociais, políticos e econômicos (ZENERE, 2018). É válido lembrar que no âmbito das Artes, a exposição atua não somente como instrumento de comunicação, como também como agente de legitimação, sobretudo no âmbito da arte contemporânea, já que ao estar presente em uma exposição o objeto ou evento adentra “oficialmente” ao cenário artístico (CARVALHO, 2012).

Nesse sentido, o museu de arte contemporâneo torna-se central para a circulação da arte e, para estimular a participação do visitante, deve propor estratégias que não somente convidem a observar a obra, como também oferecer atividades educativas que complementem a experiência (ZENERE, 2018). Para Conduru (2008), as exposições de arte devem ser pensadas não somente como uma possibilidade de apresentação das obras, mas como uma

[...] unidade construída com diferentes tipos de objetos, cujos significados estão além da mera soma dos mesmos e que deve ser analisada em suas particularidades discursivas e ritualísticas. No limite, é possível falar em uma ‘arte de expor’ (CONDURU, 2008, p. 76).

Isso significa que a forma como os aparatos expositivos são pensados desde sua materialidade, oferecerá à exposição uma narrativa mais homogênea. É significativo pontuar que no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, o museu reafirmou sua missão pedagógica, pois a “Museologia da ideia” remodelou o conceito expositivo. Davallon (1992) e Blanco (2009) dialogam com a ideia de que a classificação quanto às exposições se bifurca em duas vertentes: na “Museologia do objeto” e na “Museologia da ideia”. Respaldados

por Peter Van Mesch (1987), os autores apontam que a “Museologia do objeto”, que se sobressai até o século XIX, compreende a exposição dos objetos onde meramente há o encontro do indivíduo com este, na qual seu conteúdo científico é oculto; ampara-se na ideia de que o visitante possui conhecimento prévio sobre o assunto. Dessa forma, estas exposições são definidas por seu caráter informativo, sem interesse de comunicar e, de certa forma, desfavorecendo o público leigo. Já a “Museologia da ideia” tem a premissa de contextualizar o objeto, que por sua vez é tido como portador de significados a serem interpretados. Este modelo é percebido como meio de comunicação efetivo, onde, através de estratégias comunicacionais, seu conteúdo é explorado por seus autores, e recebido e decifrado pelo visitante (DAVALLON, 2010).

Segundo Blanco (2009) tais perspectivas apontam para além da expografia, revelando uma caracterização do visitante como aquele que possui entendimento suficiente para apreciar a exposição sem qualquer auxílio (Museologia do objeto) ou como aquele que necessita de elementos que explicitem o discurso, pois desconhece ou conhece pouco o assunto tratado (Museologia da ideia).

Embora existam diferenças de nomenclatura e significados, é importante explicitar que em nenhum dos casos o objeto é suprimido, dado que sem ele não haveria exposição. A distinção entre as duas noções está na presença e na ausência de contextualização do objeto e, nesse sentido, Blanco (2009, p. 60), julga interessante denominá-las em “exposições de objetos com ideias” e “exposição de objetos sem ideias”, como forma de explicitar suas perspectivas.

A partir destes cenários é que podemos tencionar o discurso que as exposições de arte normalmente seguem. Tal discurso, como pontua Gonçalves (2004, p.57) tem como embasamento a história e a crítica de arte, e acaba por direcionar-se “a um público mais ou menos especializado”, que a partir de seus conhecimentos prévios sobre o Sistema da Arte, dialogam com a exposição. Segundo a autora, a visita às instituições culturais, por esse fato, possui caráter social, dado que a recepção estética é influenciada pelo aspecto social no qual o visitante está inserido.

Nesta linha de raciocínio cabe mencionar o estudo realizado por Pierre Bourdieu e Alain Darbel (2003), que resultou no livro intitulado *O amor pela Arte:*

*Os museus de arte na Europa e seu público*, a partir de pesquisas realizadas em instituições da França, Grécia, Polônia, Espanha e Holanda em 1966, onde é apontado que diferentes perfis de públicos terão interações distintas e que isso é resultado do nível de acesso que o indivíduo tem com a arte. Em linhas gerais, defendem que a aproximação com obras de arte é restrita a grupos considerados cultos, sobretudo aqueles pertencentes às classes mais abastadas.

Bourdieu e Darbel (2003) apontam para a necessidade de conhecimento prévio da arte e seus signos, seja através da escola ou da família, para que o indivíduo possa usufruir e experienciar uma exposição em sua completude. Cabe frisar que, apesar da época e contexto onde o estudo foi feito diferirem da realidade do Brasil, tal pesquisa revela aspectos sociais e culturais significativos para se pensar as instituições museológicas em determinadas circunstâncias. Torna-se, dessa forma, interessante propor estudos deste tipo no Brasil, pois as variáveis envolvidas na forma como a relação com a arte se dão, são diferentes e múltiplas, se comparadas com outros países.

No mesmo estudo, os autores apontam que a ausência de informações complementares sobre as obras é percebida pelos visitantes leigos no assunto como forma de excluir e mesmo de distingui-los do público considerado culto.

Tendo que enfrentar a prova (no sentido escolar do termo) que o museu representa para eles, os visitantes menos cultos sentem-se pouco inclinados, de fato, a recorrer ao guia ou ao conferencista (quando estes existem), por terem receio de revelar sua incompetência. [...] ignorando a conduta conveniente e, antes de tudo, preocupados em não se denunciarem por comportamentos contraditórios ao que julgam ser a conveniência, eles contentam-se em ler, tão discretamente quanto possível, as tabuletas – quando estas existem (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 86).

Isso faz com que a obra perca seu possível significado e mensagem quando se esgota a capacidade de decodificação do visitante que, aliado a ausência de elementos de apoio, resulta em possível sensação de incoerência ou mesmo indiferença frente à obra. Para os autores, tal capacidade de reconhecer símbolos está ligada à periodicidade com que o visitante circula por espaços artísticos e também, como anteriormente citado, conforme seu nível de instrução.

Além do indicativo de que a percepção da arte é apreendida durante a vida, o estudo de Bourdieu e Darbel (2003) corrobora com a noção de que os

museus sustentam suas exposições na falta de contextualização, onde a obra de arte é colocada em um ambiente acéptico sem que haja enquadramento.

Cabe ressaltar que, mesmo exposições que teoricamente se denominem críticas, é notável a ausência de uma narrativa que conduza de maneira clara aquele público sem tanta proximidade com o campo artístico, de forma a favorecer sua autonomia. Neste contexto, instituições se amparam em guias ou mediadores que ficam incubidos, a partir do contato direto com o público, de exteriorizar aquelas informações que, por algum motivo ou intenção, não foram enunciadas em *flyers*, textos ou legendas. Tal prática anula a premissa discutida por teóricos da Museologia que entendem que as exposições devem ser espaços onde o público transite de maneira independente, dado que não são todas as pessoas que se interessam ou mesmo sentem-se confortáveis em fazer visitas mediadas.

Essa prática pode afastar o público que opta por não receber auxílio do mediador, novamente, privilegiando quem não necessita de maiores aparatos descritivos e explicativos. Evidentemente que não se trata de transformar a exposição em uma grande escritura, com textos e mais textos, uma vez que a essência de uma exposição é o visual, a materialidade, entretanto, ao se valer de tais instrumentos auxiliares, é dado ao público o poder de focar no que mais lhe chama a atenção, a liberdade de conduzir sua visita da maneira que mais lhe agrade, sabendo que caso opte pelo não auxílio do mediador, mesmo assim, terá uma experiência proveitosa.

Mesmo que estudos apontem<sup>24</sup> que o acesso aos bens culturais institucionalizados é, em certo grau, uma realidade dos grupos sociais com maior poder aquisitivo e, conseqüentemente, com mais instrução, as instituições têm compromisso social em fomentar a inclusão, seja da população mais carente ou de indivíduos portadores de alguma deficiência, para que esta realidade mude. As possíveis barreiras tangíveis e intelectuais devem ser constantemente dribladas em prol da aproximação e apropriação dos mais diversos públicos com os museus e com o patrimônio cultural.

---

<sup>24</sup> Para mais informações ver **Museus: Narrativas para o futuro**. Instituto Oi Futuro, 2019. Disponível em: <https://oifuturo.org.br/wp-content/uploads/2019/05/Oi-Futuro-e-Consumoteca-Pesquisa-Museus-2019-DOWNLOAD.pdf>. Acesso em: 15 set. 2019.

Atualmente no Brasil, a Pinacoteca do Estado de São Paulo<sup>25</sup> é uma das instituições brasileiras que compreendem curadoria como processo, onde todo o fazer museológico combina-se, abrangendo desde ações que transpõem desde a conservação do acervo até a comunicação por meio da expografia. Dividida em núcleos responsáveis por diferentes assuntos que compõe o processo museográfico, como núcleo de pesquisa, núcleo de conservação e núcleo de montagem de exposições, a instituição possui o Núcleo de Ação Educativa, o NAE, que conta com ações inovadoras quanto a autonomia do visitante. O Dispositivo para Autonomia de Visita (DAV) propõe que o público interprete e reflita sobre a arte e a proposta expositiva sem que seja necessário o auxílio de um mediador do museu.

As salas expositivas possuem, além de legendas explicativas fazendo referência a cada obra, partindo de linhas conceituais, textos de grupos que as relacionam e contextualizam quanto a diferentes períodos. Estes textos recebem o título de *Arte em Diálogo* (Figura 13) e são ações do NAE que visam oferecer ao visitante, a partir da comparação das obras, possibilidade de leituras a respeito da temática, técnicas e conteúdo do acervo exposto (Figura 14).

---

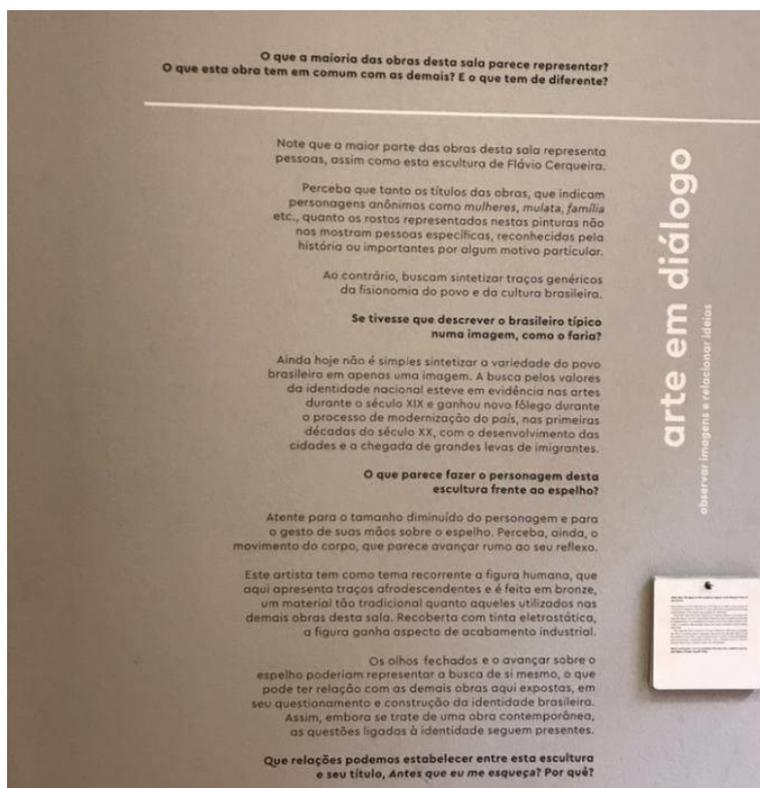
<sup>25</sup> Fundada em 1950, pelo estado de São Paulo, a Pinacoteca é o museu de arte mais antigo da cidade. Com sua coleção original formada a partir de vinte peças artísticas providas do Museu Paulista, dentre elas trabalhos de Almeida Junior e Oscar Pereira da Silva, a instituição volta-se para a arte brasileira produzida a partir do século XIX até a atualidade. Fonte: <http://pinacoteca.org.br/es/pina-2/>. Acesso em: 10 jun. 2019.

Figura 13 - Expografia da Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fonte: Flávio Cerqueira, 2018.

Figura 14 - Texto expográfico da obra *Antes que eu me esqueça*, de Flávio Cerqueira.



Fonte: Flávio Cerqueira, 2018.

O DAV é composto pela Educateca, conjunto de jogos educativos que são disponibilizados aos visitantes e visam o estímulo da curiosidade diante das

obras, e pelas Etiquetas Comentadas, elementos que contextualizam a arquitetura do edifício e obras. Desse modo, a independência do público que procura saber mais a respeito do tema e do acervo é prezada. A Sala de Interpretação é um local onde o público tem a possibilidade de deixar comentários e sugestões. A instituição, anualmente, fomenta discussões a respeito do fazer museológico, corroborando para que cada vez mais os horizontes e perceptivas diante dos públicos sejam ampliados<sup>26</sup>.

Nesse sentido, planejar uma exposição de arte requer, dentre muitas questões, a percepção de que ela não deve ser inteligível apenas para críticos, artistas e demais agentes que circulam no campo das artes. Estas devem buscar dialogar com diferentes tipos de públicos de forma que mesmo quem tenha conhecimento restrito ou nenhum conhecimento sobre história da arte, obras ou artista, consiga aprender e compreender com ela.

É inegável o desafio de, em um ambiente com regras preestabelecidas e de disputas constantes, como é o caso do campo artístico, considerar estratégias comunicacionais que “agradem” todos os envolvidos. Entretanto, a partir do desenvolvimento de métodos e diretrizes que favoreçam o diálogo, em conjunto com estudos de público, os museus devem buscar se articular da maneira mais viável à sua realidade institucional e, ao unir teoria e sua experiência diária, se empenhar em fomentar conhecimento de qualidade em sua integralidade.

À vista disso, o próximo capítulo, trará um estudo de recepção respaldado na exposição *Áspera Melodia: Carlos Asp, 70 anos*, ocorrida na Pinacoteca Ruben Berta, em Porto Alegre/RS. Tal pesquisa pretende aproximar o olhar acerca da concepção de exposições de arte contemporânea e, a partir dos dados obtidos por questionário aplicado com o público, observar sua relação não somente com a exposição visitada como também com a produção artística contemporânea. Somado a estes elementos e através da articulação com estudos teóricos, o capítulo propõe responder a questão da pesquisa: **Como a**

---

<sup>26</sup> A temática das discussões no ano de 2019 são norteadas pelas questões: **Como ampliar as noções de acessibilidade na educação em museus? Como estratégias educativas no museu podem contribuir para questionar preconceitos? Como a educação no museu se relaciona com as atuais perspectivas de mudança nas diretrizes escolares? Como a educação no museu pode se relacionar com a primeira infância?** Fonte: <http://museu.pinacoteca.org.br/programas-desenvolvidos/>. Acesso em: 23 out. 2019.

**perspectiva museológica pode contribuir para aprimorar as estratégias de comunicação em exposições de Arte Contemporânea frente ao público não especializado?**

## 4 APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS: POSSÍVEIS DIÁLOGOS EM EXPOSIÇÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Este capítulo, pretende elucidar os resultados da análise proposta e, junto a ela, tecer reflexões acerca da exposição *Áspera Melodia: Carlos Asp 70 anos*, no que tange sua expografia e comunicação, propondo um diálogo entre o evento e seus públicos.

### 4.1 A Pinacoteca Ruben Berta & Carlos Asp

A instituição sede da exposição *Áspera Melodia: Carlos Asp 70 anos* que ocorreu entre os dias 19 de março e 19 de maio de 2019 foi a Pinacoteca Ruben Berta<sup>27</sup> (Figura 15). Atualmente localizada em um casarão tombado na rua Duque de Caxias, número 973, no Centro Histórico de Porto Alegre, a Pinacoteca foi criada em 1960, fruto das ações de Assis Chateaubriand<sup>28</sup>, que tinha como intenção a criação de museus de Arte Moderna por todo território nacional (ABARNO et al., 2003 apud MENEGHETTI, 2016).

Figura 15 - Fachada Pinacoteca Ruben Berta



<sup>27</sup> Presidente da VARIG - Viação Aérea Rio-grandense - Ruben Berta participou associou-se no trabalho de criação de museus de arte proposta por Assis Chateaubriand, colaborando de forma voluntária no transporte das coleções para seus destinos em todo o Brasil. Fonte: ABARCA. **Pinacoteca Ruben Berta.** Porto Alegre. Disponível em <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/abarca/poa1.php?q=3>. Acesso em: 04 de nov. 2019.

<sup>28</sup> Advogado, escritor, empresário e jornalista. Mecenas das artes, Chateaubriand foi um dos idealizadores do Museu de Arte de São Paulo, o MASP, fundado em 1947 e membro da Academia Brasileira de Letras. Fonte: <http://www.academia.org.br/academicos/assis-chateaubriand/biografia>. Acesso em: 10 mai. 2019.

Fonte: Ricardo Giusti, [s.a.]. Disponível em:

[http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/default.php?reg=11&p\\_secao=110](http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/default.php?reg=11&p_secao=110).

Acesso em: 10 mai. 2019.

Em 1971, poucos anos após a morte de Chateaubriand, sua coleção, que até então se localizava nos estúdios da Radio Farroupilha e da TV Piratini no Morro Santa Tereza, foi doada para a Prefeitura de Porto Alegre. O acervo é de caráter fechado, ou seja, não são adquiridos objetos além dos que compunham a coleção originária, e composto por obras de conhecidos nomes do campo artístico nacional e mundial, como Almeida Júnior e Pedro Américo, possuindo também trabalhos significativos de mestres do Modernismo no país, como Di Cavalcanti e Cândido Portinari, além de obras de artistas contemporâneos como Manabu Mabe e Tomie Ohtake (ABARNO et al., 2003 apud MENEGHETTI, 2016).

A instituição oferece exposições compostas por obras próprias de seu acervo em diálogo com o acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli<sup>29</sup>, bem como mostras de artistas convidados, a partir de obras particulares e emprestadas, como foi o caso da exposição objeto de estudo desta monografia.

Tendo como temática a obra de Carlos Asp, a exposição *Áspera Melodia: Carlos Asp 70 anos*, foi inaugurada em 19 de março de 2019, ficando em cartaz até o dia 19 de maio de 2019. Originalmente, esta ficaria aberta ao público até o dia 17 do mesmo mês, entretanto, devido a obras em espaços internos da instituição, o prazo de exibição foi estendido.

A exposição, de curadoria de Ana Maria Albani de Carvalho<sup>30</sup>, apresentou obras feitas pelo artista desde os anos 1970 até a atualidade. No mesmo ano de 2019, o Prêmio Açorianos de Artes Plásticas<sup>31</sup>, na sua 12ª, edição homenageou

---

<sup>29</sup> Previamente chamada de Pinacoteca Municipal, a Pinacoteca Aldo Locatelli possui essa denominação desde 1974 e conta atualmente com acervo com mais de mil trabalhos artísticos. Com acervo em constante expansão, localiza-se no chamado Paço Municipal, sede da Prefeitura de Porto Alegre, no centro da capital. Para mais informações ver: [http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p\\_secao=276](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=276). Acesso em 09 mai. 2019.

<sup>30</sup> Doutora em Artes Visuais - História Teoria e Crítica de Arte (Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes, UFRGS). Professora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (FABICO/UFRGS) e professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (Mestrado e Doutorado/UFRGS). Pesquisadora do Grupo Nervo Óptico. **Fonte:** <http://lattes.cnpq.br/8583123342049705>. Acesso em: 11 mai. 2019.

<sup>31</sup> Regulamentado em 2006, o evento premia importantes produções locais nas Artes Plásticas e seus artistas. Dividido em categorias que vão desde pintura e escultura à artista revelação e

o artista e, no contexto de exaltar a importância que Asp teve e ainda tem para o fomento do campo artístico, não somente na cidade como também no país, é que a exposição foi pensada: uma homenagem em forma de coletânea aos 70 anos da vida e arte de Carlos Asp.

Seu fazer artístico usa como suporte, sobretudo, materiais reciclados, como embalagens de pizza, bulas de remédio (Figura 16), tecidos, papelão (Figura 17) que são combinados, pintados e escritos das mais variadas formas, a fim de gerar, como comenta Carvalho, um “alfabeto plástico-poético de infinitas combinações”.

**Figura 16 - A voz do morro sou eu, Carlos Asp, 2018**



Fonte: Da Autora, 2019.

artista destaque especial do ano, o Prêmio Açorianos de Artes Visuais serve como meio de registro dos eventos e exposições que acontecem na cidade de Porto Alegre. Para mais informações ver:

[https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi53oqKrpLmAhVNHbkGHZAWCDMQFjAJegQIAxAC&url=http%3A%2F%2Fproweb.procempa.com.br%2Fmpa%2Fprefpoa%2Fsmc%2Fusu\\_doc%2Feditalviiiacorianoscap2013.doc&usq=AOvVaw13XrDz69EBNzLyTVb5gDMz](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi53oqKrpLmAhVNHbkGHZAWCDMQFjAJegQIAxAC&url=http%3A%2F%2Fproweb.procempa.com.br%2Fmpa%2Fprefpoa%2Fsmc%2Fusu_doc%2Feditalviiiacorianoscap2013.doc&usq=AOvVaw13XrDz69EBNzLyTVb5gDMz). Acesso em: 17 out. 2019.

Figura 17 - Áspera Melodia: Carlos Asp, 70 anos



Fonte: Da Autora, 2019.

Para compor a exposição a curadoria buscou reunir as obras por compatibilidade visual e poética: desenhos, objetos, documentos e instalações, provenientes do acervo de instituições públicas e privadas do estado, tais como a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, o Museu de Arte do Rio Grande de Sul e o Instituto Vera Chaves Barcelos, além do acervo pessoal de Carlos Asp.

É significativo mencionar que Carlos Asp, juntamente com outros artistas, foi um dos fundadores e integrantes do grupo Nervo Óptico<sup>32</sup> (Figura 18), criado na cidade de Porto Alegre com finalidade de discutir a produção contemporânea no contexto regional e nacional, entre os anos de 1976 e 1978.

<sup>32</sup> A primeira ação do grupo foi a produção e distribuição mensal de pequenos cartazes, intitulado Nervo Óptico: publicação aberta à divulgação de novas poéticas visuais. Além da Carlos Asp, outros cinco artistas faziam parte do grupo: Clóvis Dariano, Mara Álvares, Carlos Pasquetti, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcelos. Para mais informações: CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Grupo Nervo Óptico: narrativas visuais e ironia na vanguarda artística brasileira.** Revista Gama, Estudos Artísticos. janeiro-junho. p. 93-100, 2017.

**Figura 18 - Coletivo Nervo Óptico**

Fonte: Fundação Vera Chaves Barcelos, 2017.

Em geral, as exposições organizadas pela Pinacoteca Ruben Berta são pensadas de forma coletiva pela sua equipe, dado que a instituição não possui setores delimitados, o que faz com que, apesar de enxuta, o quadro de funcionários e estagiários realizem as atividades de forma conjunta. Em algumas ocasiões, como no caso da curadora convidada Ana Albani, há o convite para que curadores independentes proponham e executem exposições na instituição. Em entrevista cedida para Meneghetti (2016), Flávio Krawczyk, que há quatorze anos coordena o Acervo Artístico da Prefeitura de Porto Alegre, reitera que a Pinacoteca não possui curador, sendo que, dessa forma, a curadoria normalmente é feita pelos funcionários.

Segundo Krawczyk, o processo curatorial para projetar uma exposição é iniciado pela definição do conceito e por sua articulação com o espaço disponível. Assim, cabe salientar que se trata de uma edificação tombada e adaptada para receber a instituição e por isso, a estrutura do espaço não pode ser remodelada a cada exposição.

Após tais considerações a respeito do histórico e das dinâmicas da instituição, bem como da apresentação do artista, o próximo subcapítulo

apresentará a metodologia utilizada e o embasamento teórico que fundamentou a análise, identificando a composição do questionário e o contexto em que foram aplicados.

## **4.2 Metodologia**

Antes de iniciar as discussões é necessário apresentar os instrumentos de coleta de dados. Com intuito de levantamento, questionários (Apêndice A) foram aplicados com os visitantes da exposição estudada, dessa forma, a busca de informações foi feita diretamente com o grupo de interesse, o que resultou em uma amostra que posteriormente foi analisada. Inicialmente foram previstas entrevistas com os curadores e equipe da instituição, entendidos como o público interno, porém, devido ao cronograma do trabalho de conclusão de curso (TCC), estas reuniões foram descartadas.

As aplicações dos questionários foram feitas entre os dias 9 de maio a 17 de junho de 2019, data de encerramento da exposição. Devido à possibilidade de abranger públicos mais diversos, alguns questionários foram aplicados durante a Noite Dos Museus, em 18 de maio de 2019. A execução da proposta foi feita pela autora em suas visitas à exposição e pela parceria da instituição em possibilitar que estes fossem disponibilizados junto ao livro de assinaturas para quem desejasse respondê-los. Entretanto, a maior parte das respostas foram obtidas durante a Noite dos Museus e pela coleta de dados presencial feita pela autora.

O questionário foi pensado de forma que auxiliasse a responder à questão de pesquisa: Como a perspectiva museológica pode contribuir para aprimorar as estratégias de comunicação em exposições de arte contemporânea frente ao público não especializado? Dessa forma, foram abordados alguns aspectos que se julgaram interessantes, tais como a frequência do indivíduo em exposições de arte contemporânea, a relação entre os elementos de apoio com a compreensão da narrativa e mensagem proposta, além de questões referentes à autonomia do visitante e sua proximidade com o campo museológico e artístico.

Nesse sentido, o questionário foi projetado de forma mista, isto é, das nove perguntas elaboradas, oito eram de caráter fechado e uma de categoria aberta. A escolha de questões sobretudo fechadas se deu pelo fato que estas uniformizam os dados resultantes, favorecendo a análise por *software*.

Ao todo, 102 questionários foram respondidos e para avaliar quantitativamente as questões, foi utilizado o *software* de análise de estatística *IBM SPSS*, mais conhecido somente por *SPSS*, disponibilizado gratuitamente pela Universidade<sup>33</sup>. Antes de investigar os resultados, cada um dos 102 questionários teve suas respostas tabuladas em *Excel*, e posteriormente, transferidas para o *software* estatístico adotado.

O uso do *software SPSS* foi usado para analisar os resultados por um viés mais tecnológico, dispendo-se de uma abordagem que não é comumente utilizada no âmbito da Museologia, tendo como intenção agregar novas perspectivas de análise oriundas de diferentes áreas do conhecimento. Além disso, o uso de *software* estatístico diminui consideravelmente as chances de erro nas análises aqui propostas.

Para respaldar a análise da exposição selecionada, autores da Museologia e Expografia como Angela Blanco (2009), Luiz Fernández e Isabel Fernández (2007), Marília Xavier Cury (2004; 2005), Jean Davallon (2010), Lisbeth Gonçalves (2004) entre outros, serviram de embasamento teórico e metodológico auxiliando na investigação das narrativas, disposição e contextualização dos objetos. Partindo de tais questões, o próximo subcapítulo fará a análise propriamente dita, buscando articular a forma como a curadoria da exposição *Áspera Melodia: Carlos Asp, 70 anos* se relaciona com as referências do campo museológico.

### **4.3 A *Áspera Melodia* Contemporânea**

Traços inusitados, desalinhamentos, desproporções, figuras que o público não reconhece ou que julgam simplistas demais. Tudo que nos fora ensinado parece não se aplicar, o sentido do que estamos observando parece não existir e a velha pergunta insiste em vir a mente: “Mas isso é arte?”

---

<sup>33</sup> Para mais informações ver: <https://www1.ufrgs.br/catalogoti/servicos/servico?servico=101>. Acesso em: 06 jun. 2019.

A História da Arte, segundo Fernanda Albuquerque (2005a), é permeada de antipatia e negação diante do rompimento de paradigmas até então vigentes: desde Vincent Van Gogh, que viveu sufocado pela miséria e hoje é um dos mais populares artistas, até Stravinsky, que embora atualmente seja grande referência, em um de seus concertos fora hostilizado pela plateia. A dificuldade de aceitação que a população em geral tem pela arte contemporânea é, assim, uma história que se repete.

O final do século XIX trouxe consigo artistas que não mais tinham intuito de representar fielmente a vida real e, dessa forma, os parâmetros que o público tinha por arte foram, de certa forma, estremecidos. Ao passo que os modos de produção artística mudaram, o público continuou buscando em base renascentista fundamentos para compreender a produção contemporânea (ALBUQUERQUE, 2005a). Vale atentar que o termo arte contemporâneo não alude a um modelo particular de obras, nem caracteriza uma produção enquanto sua cronologia. Isto significa que nem toda arte criada na atualidade é contemporânea (ALBUQUERQUE, 2005b).

A partir de entrevista com profissionais do ramo das Artes Visuais, Albuquerque (2005a) aponta em seu artigo que um ponto chave para tamanho afastamento entre a população e a produção contemporânea é resultado da ausência de uma alfabetização visual no ensino básico. Conforme tratado nos capítulos anteriores, a defasagem no ensino é de viés intrínseco à nossa sociedade, consequência disso é a distância de ambientes artísticos e culturais. Quanto menos contato têm-se com algum assunto, maior será o estranhamento e a dificuldade de diálogo com ele. Outra questão apontada pela autora se refere a forma com que o indivíduo espera que as mensagens cheguem prontas, amparando-se por si só, de maneira instantânea.

Desta forma, quando a informação da obra parece confusa e complexa demais diante do seu repertório, o visitante em uma exposição de arte contemporânea que não é próximo do assunto, encontra-se perplexo e desorientado. Com a sensação de insuficiência, ele pode afastar-se mais ainda do ambiente artístico pelo fato de não sentir que faz parte do lugar, aumentando, dessa forma, o distanciamento que é quase natural entre Arte Contemporânea e o público não especializado.

Entende-se que o fazer artístico é uma eterna resignificação tanto do campo físico, material, quanto do campo das ideias. O artista tem liberdade de desafiar-se e desafiar o público pela sua produção, pois a arte não existe com uma função determinada, seja de causar satisfação ou provocação. Ela pode ser tudo ou não ser nada.

Entretanto, quando em museus, que são espaços de fomento cultural e diálogo com a sociedade, as estratégias comunicacionais devem extrapolar à obra. Trata-se de uma linha tênue, onde não se deve interferir na proposta do artista e, ao mesmo tempo, é preciso que recursos mínimos sejam oferecidos para que se crie um contexto mais atraente, onde mesmo o visitante leigo sintase confortável e tenha sua presença naquele ambiente amparada por meios que o ajudem a situar-se na proposta curatorial. Isso não pressupõe oferecer de maneira leviana e superficial “respostas”, mas sim, instigar o pensamento crítico e mesmo trabalhar a inquietação do público a partir de outros suportes além da obra propriamente dita.

Dessa forma, as exposições, a partir de perspectivas mais sedutoras visual e intelectualmente, podem funcionar como portas que se abrem para a aproximação entre o visitante não usual com a arte contemporânea, fomentando a sua familiarização, e - por que não? – incutir possíveis hábitos ainda não explorados.

Assim como grande parte das instituições voltadas à arte de Porto Alegre, a Pinacoteca Ruben Berta segue a perspectiva expográfica do Cubo Branco, utilizando-se de poucas informações como legendas e textos, para ambientar suas exposições.

Neste contexto pode-se discorrer que, como resultado do imenso leque de possibilidades expográficas, há o debate sobre qual seria a forma mais “adequada” de expor arte: há aqueles que entendem que o Cubo Branco é por excelência o lugar de exibição de arte, defendendo que qualquer influência externa causará espécie de ruído na comunicação da obra com o visitante. Já outros teóricos defendem que estes recursos comunicacionais corroboram para a relação visitante - obra, principalmente para aqueles que não possuem familiaridade com o campo das artes (GONÇALVES, 2004).

Lisbeth Gonçalves (2004, p. 45) defende a última perspectiva quando explica que

[...] na exposição com cenografia dramatizada, o artista e o receptor interagem subjetivamente, fazendo pressupor certa familiaridade com as significações projetadas. Entre o artista e o espectador de sua obra, assim como entre o curador e o visitante da mostra, deve haver uma intuição eidética que favoreça a absorção de sentidos projetados, apesar das fissuras de especificidades que envolvem toda a experiência de recepção.

Ao analisar a exposição *Áspera Melodia: Carlos Asp 70 anos* é possível problematizar várias questões no âmbito da Expografia, de modo a contribuir com a construção da narrativa, refletindo sobre o seu papel como meio de comunicação. No que diz respeito à organização do espaço expositivo é notável que ela seguiu os moldes comuns para a instituição: as paredes brancas dos três ambientes que compunham a narrativa receberam as obras de Asp. Ao adentrar a Pinacoteca, à direita de quem perpassava a porta da entrada principal, se localiza a maior sala que compreendia o ambiente expositivo (Figura 19). Nela, o visitante se deparava com a visão inicial do ambiente, com portas, janelas e iluminação artificial e natural.

**Figura 19 - Entrada da Exposição Áspera Melodia**



Fonte: Rede Social da Coordenação de Artes Plásticas, 2019.

No título é notável o jogo de palavras com o sobrenome do artista, “Asp”, com “Áspera”, segundo a curadora. Além disso, áspera é a fricção do lápis sob a delicadeza do papel, resultando em uma “Áspera Melodia”. Fernández e

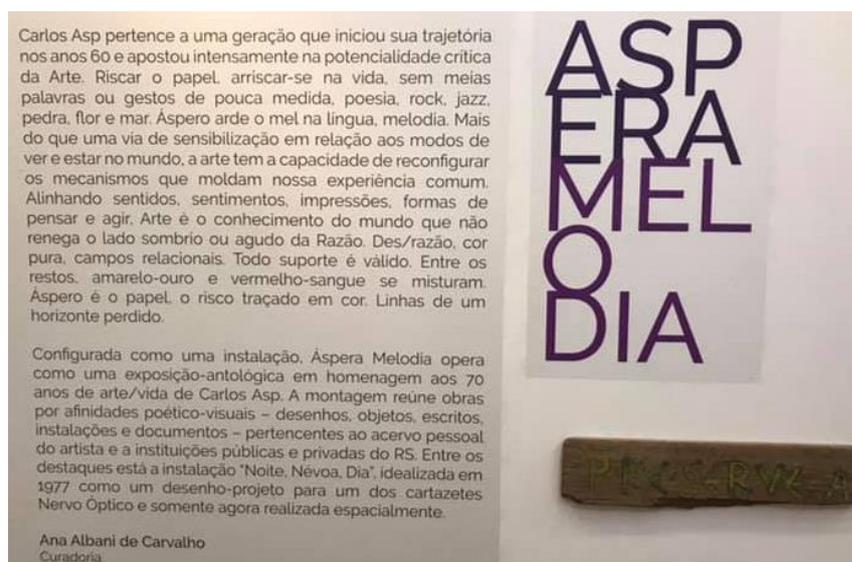
Fernández (2007) indicam que os títulos devem, de maneira atrativa, introduzir o assunto, de maneira mais abrangente. Já os subtítulos podem ser mais extensos, enfatizando o tema de maneira mais informativa. Para cumprir seu papel, o visitante ao terminar a leitura do título e subtítulo deve ter captado a mensagem geral da temática da exposição. Dessa forma, “*Áspera Melodia: Carlos Asp 70 anos*” indica que se trata de uma mostra de produções de um único artista, especificamente. O que veremos mais à frente que não exatamente é o que acontece.

Blanco (2009) elucida que o uso de títulos e subtítulos auxiliam também na organização espacial e conceitual da exposição quanto a seus núcleos. Usemos um exemplo hipotético relacionado à exposição estudada: se a ideia da mostra fosse apresentar ao público o Grupo Nervo Óptico, seria interessante dividir as salas de acordo com seu enfoque, por exemplo, uma das salas poderia apresentar especificamente o trabalho de um dos componentes do grupo durante a década de 1970, logo, o nome do núcleo poderia ser “*Carlos Asp: anos 70*”, indicando assim, dentro da narrativa, o que o visitante encontraria naquela seção.

O título da exposição deve se destacar em relação a outros textos, indicando que a partir dele as informações serão integradas e articuladas. Tal destaque é necessário também nos títulos das seções e dos textos durante o percurso, podendo ser feito pelo uso de caracteres maiores, sinais, números ou mesmo por cores (BLANCO, 2009)

Como primeiro agrupamento de informações, a sala principal exibia um texto de abertura (Figura 20) redigido pela curadoria, apresentando o artista e seu fazer artístico de maneira poética. Conforme os mesmos autores acima citados, o texto introdutório requer minuciosa produção e redação, dado que este deve seguir a narrativa expográfica, devendo ser coerente e inteligível, uma vez que tem a intenção de introduzir o tema.

**Figura 20 - Texto de abertura**



Fonte: Da autora, 2019.

É interessante destacar que o texto é tido como único meio de produzir mensagens autossuficientes, possibilitando que o visitante, a partir de sua aptidão intelectual controle o ritmo da informação. Estes também auxiliam na organização do circuito durante a visita, servindo de sinalizadores, identificadores e informando sobre algo relevante (BLANCO, 2009).

Blanco (2009) aponta alguns princípios a serem observados em textos expositivos, tais como seu conteúdo, compreensão, sua legibilidade e comodidade quanto à leitura, sua localização em relação ao percurso e sua relação com outros suportes informativos.

Nesse sentido, os tipos de textos, quanto ao seu conteúdo, são agrupados em orientativos, explicativos e de identificação-descrição. Os textos orientativos apresentam informações de forma mais geral e breve, servem como sinalizadores do espaço e conteúdo, nele o visitante tem uma visão geral do que a exposição oferece; os textos explicativos, sejam referentes a um objeto ou a grupo de objetos tem função de introduzi-los na narrativa. Já os textos de identificação-descrição referem-se às etiquetas ou legendas. É necessário atentar que é de escolha do visitante adotar ou não a orientação oferecida, entretanto, isso não anula a importância da sua existência (BLANCO, 2009).

Pensar a exposição de arte como meio de comunicação implica levar em consideração que as possibilidades oferecidas por ela são múltiplas (sobre um

artista, grupo, movimentos, entre outros) e um dos fatores que certamente influencia na compreensão da proposta é o contexto cultural do qual indivíduo faz parte. Para que o contexto expositivo seja criado, é preciso que o público estabeleça relações, ou seja, ele necessita ter ou obter na exposição informações sobre o que está sendo exposto.

Desta forma, percebe-se o quão importante são as informações oferecidas pelas instituições e curadores ao público, pois elas servirão de material de apoio fundamental para a contextualização da cultura material. Nas palavras de Lisbeth Gonçalves (2004, p. 34),

Na comunicação da exposição de arte existem tipos de informações documental, como cronologias bibliográficas e dados técnicos sobre as obras, ao lado de uma aproximação por meio de textos críticos sobre a obra em exibição, apontando fases ou constantes estéticas.

Estratégias de comunicação são extremamente úteis no que se refere à apresentação de discursos, porém, para que o resultado seja eficaz, estas devem se integrar de forma coerente, para que o visitante possa decodificar os inúmeros aspectos que uma exposição pode oferecer.

Nesse sentido, a presença de informações complementares por meio de textos explicativos serve como forma de esclarecer o significado que o objeto contém naquele contexto, de maneira interessante e que possibilite inúmeras releituras. Em geral, tais tipos de textos oferecem o conteúdo global do que está sendo exposto na sala ou em pequenos subgrupos, como as vitrines, entretanto, nem sempre são suficientes para que a comunicação seja efetiva. Eles agem como pré-organizadores da informação que será apresentada nas outras categorias textuais (BLANCO, 2009).

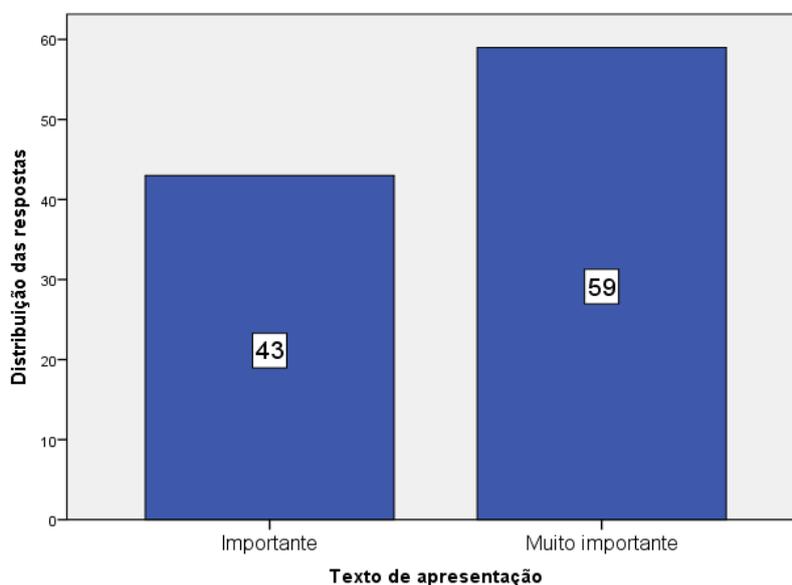
É interessante pontuar que essas categorias de informação são chamadas de níveis informativos, pois, de certa forma, a mensagem é dividida em textos introdutórios, textos de núcleo, legendas, texto de encerramento e materiais de distribuição. Ao diferenciar tais camadas informativas e se apoiar na estrutura informacional, e não no nível de vontade e instrução do visitante, a exposição passa a percebê-lo com o indivíduo que é capaz de compreender e explorá-la. Ou seja, é necessário que a exposição viabilize o acesso ao conhecimento por parte do visitante, entendendo que ao respeitar suas

experiências prévias, este as integrará com os novos conhecimentos propostos (BLANCO, 2009).

Quanto ao *design* dos textos introdutórios, estes devem ser legíveis, claros e relevantes para o público, onde os parágrafos não devem passar de 75 palavras cada e possuir espaçamento entre cada final e início de parágrafo. A partir do apontamento de conceitos essenciais da exposição, estes textos devem ter entre 60 e 200 palavras ao total, com o tamanho da letra variando entre 48 a 90 pontos<sup>34</sup> (pts) e com uso de fontes que não possuam serifa<sup>35</sup>. O comprimento da linha deve ser cômodo, evitando que o olhar se perca durante a leitura e, para isso, indica-se o uso de 10 a 12 palavras por linha, ou entre 60 e 70 caracteres (SERREL, 1996 apud SOUSA, 2014).

Nesse contexto, sob a ótica da presença ou ausência de elementos de apoio em exposições de Arte Contemporânea, o público da mostra *Áspera Melodia: Carlos Asp, 70 anos* foi indagado sobre o quanto tais ferramentas são importantes para a compreensão do conteúdo da exposição. Os Gráficos 1 e 2, a seguir, elucidam as respostas sobre os textos expositivos.

**Gráfico 1 – Análise sobre textos de apresentação**



Fonte: Da Autora, 2019.

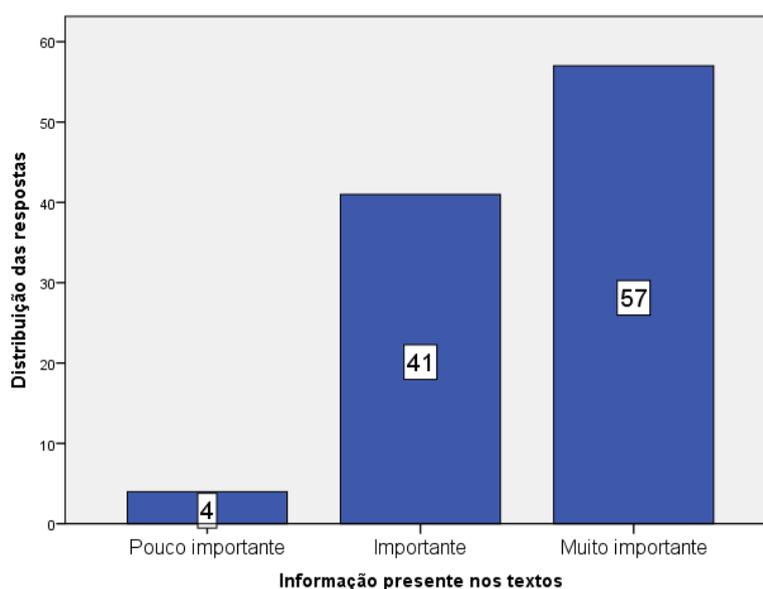
<sup>34</sup> Pontos (pts) refere-se ao tamanho da letra na plataforma *Microsoft Word*. Este trabalho, por exemplo, possui o tamanho da letra em 12 pontos.

<sup>35</sup> Serifa são detalhes nas extremidades das letras. As fontes Hevélitica e Futura representam tal tipografia (HURLBURT, 1999 apud SOUZA, 2014)

Percebe-se que das 102 pessoas participantes do questionário, 59 delas, as quais correspondem a 57,8%, compreendem a presença de textos introdutórios como elementos muito importantes e, 43, equivalente a 42,2%, declaram grande importância. Nenhuma das 102 pessoas encara a presença de tais textos como pouco importante (Gráfico 1). Isso corrobora com proposta que enfatiza que a organização espacial e obras se unam à orientação teórica, oferecendo embasamento para que o visitante, a partir das informações dadas, preencha as lacunas existentes em seu repertório sobre arte. Ao propor referências que auxiliem o visitante a compreender a proposta expográfica, o texto introdutório tem capacidade de ativar a percepção estética a partir de informações, possibilitando assim, que as infinitas interpretações possíveis sejam estimuladas mesmo antes do contato direto com a obra.

Quanto ao teor das informações trazidas nos textos (Gráfico 2), não somente os textos introdutórios, mas também aqueles que integram as exposições como um todo, um total de **57** pessoas, equivalente a **55,9%**, identificam como muito importante a qualidade das informações presentes, e **41** pessoas, correspondente a **40,2%**, apontam que textos expográficos de fato devem agregar informações para a análise das obras e possíveis leituras. Já 4 pessoas, o que equivale a **3,9%** marcaram tal item como sendo de pouca importância para a compreensão da mensagem.

**Gráfico 2 – Análise sobre as informações presentes nos textos**

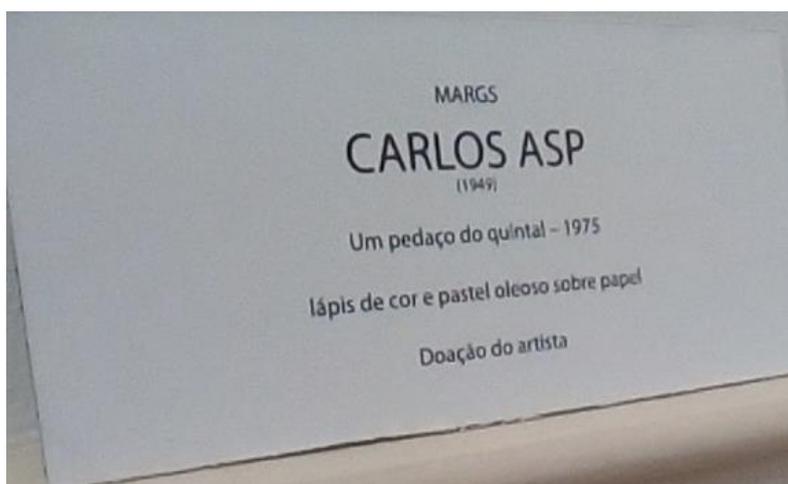


Fonte: Da Autora, 2019.

Durante a visitação percebeu-se que as legendas (Figura 21) seguiram o padrão que regularmente possuem em exposições de Arte, contendo o nome do autor, título da obra, material utilizado, ano de criação e procedência. Ou seja, tais informações são características de fichas técnicas, tendo como finalidade comunicar, especialmente, atributos intrínsecos à obra. Entretanto, dada a dinâmica das exposições de arte contemporânea e a baixa aproximação que o público normalmente possui com ela, estas legendas poderiam ser substituídas ou acrescidas à legendas ampliadas, contendo informações mais precisas sobre o objeto, como por exemplo, o processo empírico de sua criação, o que levou o artista a criá-la.

Também notou-se que nem todas as obras possuíam legendas e que seus caracteres eram de tamanho reduzido, o que unido a sua localização, poderia dificultar ou mesmo inviabilizar a leitura (Figura 22).

**Figura 21- Legenda da obra *Um pedaço do quintal*, 1975**



Fonte: Da Autora, 2019.

**Figura 22 - Disposição em um rodapé**



Fonte: Da Autora, 2019.

Blanco (2009) aponta que as legendas relacionadas a objetos ou conjunto de objetos devem, além de possuir informações essenciais, conectar-se com o discurso expositivo. Dessa forma, indica-se elucidar os atributos que fazem aquele item ter relevância de ser exposto, de maneira resumida. A autora aponta que, em algumas exposições, é possível notar a utilização de um pequeno texto, onde se pretende resumir em poucas palavras e de maneira ampla, a designação dos objetos ali presentes e, também, de como tal postura evidencia a ausência de um discurso comunicativo eficiente.

Outro apontamento relevante é quanto à localização das legendas. Estas devem estar próximas aos objetos aos quais fazem referência e quando for necessário seu agrupamento, este deve ser com o mínimo possível de legendas (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 2007). Da mesma forma, sua disposição deve ser feita em posição confortável para que o visitante possa ter acesso a ela sem grandes esforços, caso contrário ela não exercerá sua função. Ou seja, para que as legendas possam cumprir com seu papel instrutivo, estas devem levar em consideração as possíveis limitações físicas e sensoriais do público: letras muito pequenas, de tipografia rebuscadas e com baixo contraste de cores, podem

prejudicar o acesso daqueles que possuem baixa visão, bem como, distâncias maiores, que impeçam a aproximação, podem ser barreiras para um usuário de cadeira de rodas ou uma pessoa idosa, que possuem pouca ou nenhuma mobilidade.

É imprescindível garantir o acesso a toda e qualquer informação presente na exposição. Acessibilidade é oferecer acesso sem distinções, considerando estratégias que respeitem tanto limitações físicas quanto sensoriais e comunicacionais (SARRAF, 2015). Vale ressaltar que esta pesquisa irá se aproximar da acessibilidade comunicacional, pelo recorte temático proposto, entretanto, não se pretende negar a importância da acessibilidade física, a qual julgo fundamental em mesmo nível.

As obras da exposição *Áspera Melodia: Carlos Asp, 70*, foram agrupadas por suas características similares, entretanto, apesar do texto de abertura destacar este aspecto, não havia legendas esclarecendo o período em que o trabalho foi feito, também, eventuais partes que juntas compusessem uma só obra, não foram indicadas. Nesse sentido, os chamados textos de grupos poderiam ter contribuído para a comunicação da narrativa da exposição, já que seu objetivo é conceituar um conjunto de objetos, apontando os sentidos da escolha sobre o agrupamento, podendo ser apresentado por um título que capture o interesse do leitor, informando e ao mesmo tempo instigando a interpretação. Os autores indicam o uso de 30 a 60 palavras com tamanho de letra que varie entre 36 a 72 pts (SERRELL, 1996; BLANCO, 2009; FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, 2007).

Fixa à porta de uma das salas expositivas, havia uma legenda (Figura 23) que, devido ao seu posicionamento e de acordo com o sentido que a porta se encontrava, poderia causar confusão quanto a qual obra esta se reportava. Esta legenda, quando com a porta fechada, localizava-se próxima a um agrupamento de peças. Quando a porta encontrava-se aberta, o público poderia relacioná-la tanto a este conjunto quanto às obras da outra sala – que de fato era atribuída. Por vezes, a porta encontrava-se fechada (Figura 24).

**Figura 23 - Legenda *Conjunto estudo da paisagem*, 1977**



Fonte: Da Autora, 2019.

**Figura 24 - Localização da Legenda *Conjunto estudo da paisagem*, 1977**



Fonte: Facebook Coordenação de Artes Plásticas, 2019.

É interessante ressaltar que conforme a distância entre o visitante e a legenda, seu tamanho e tipografia, interferem na visibilidade e leitura e, nesse sentido, David Dean (1994 apud SOUSA, 2014) indica que as letras das legendas devem variar entre 12 e 24 pontos. Sob a perspectiva do autor, as legendas ou etiquetas, podem ser distintas de acordo com a intenção do curador, podendo conter dados específicos sobre o objeto como ano de criação, material,

autor e para esse caso indica-se o limite de 24 palavras. Já quando as legendas apresentam informações peculiares da obra, esta deve ser na forma de texto corrido, que não deve ultrapassar 75 palavras.

É importante pontuar que as etiquetas curtas e próximas as obras, atraem mais a atenção do visitante, dessa forma, propõe-se evitar sua colocação agrupada e muito distante das obras a qual faz referência (Figura 25)<sup>36</sup>, textos longos e justificados propiciam que as etiquetas não sejam lidas.

**Figura 25 - Exemplo de legendas agrupadas e afastadas da obra em exposição de Arte**



Fonte: Da Autora, 2019.

Serrel (1996) faz algumas considerações a respeito da etiquetagem, indicando que as mesmas devem ser confeccionadas seguindo algumas orientações, tais como:

Começar com informações concretas, com base no que o visitante pode ver; Montar um vocabulário apropriado para vários grupos de idades; Dividir as ideias em parágrafos, em vez de amontoar tudo em um parágrafo; Usar marcadores para facilitar a leitura de listas; Não fazer generalizações em etiquetas, com base em um único objeto;

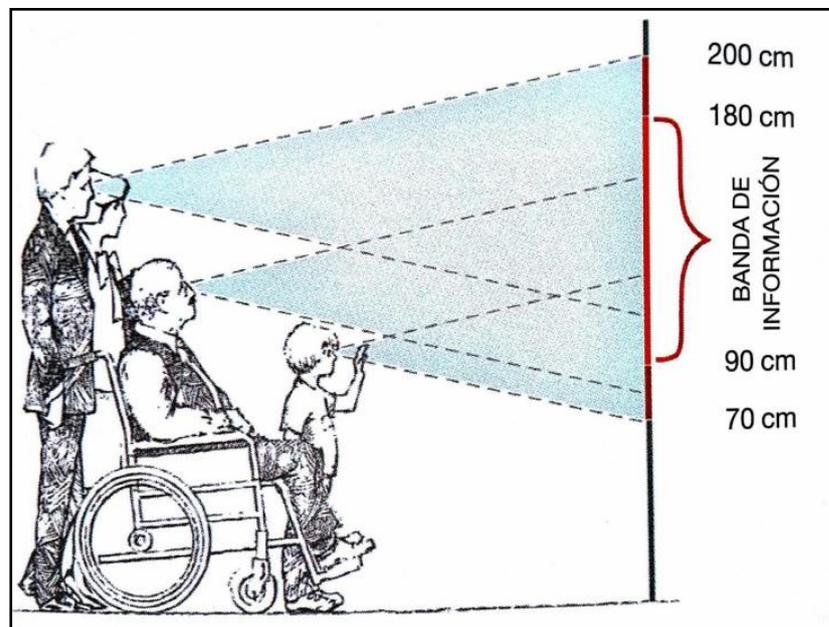
---

<sup>36</sup> As figuras 24 e 25 não correspondem à exposição *Áspera Melodia: Carlos Asp, 70 anos e sim*, a exposição *100 Anos de Xico Stockinger*, em 2019, no Museu de arte do Rio Grande do Sul – MARGS.

Variar o tamanho do texto das etiquetas de acordo com o objeto, pois aqueles mais famosos ou de grande interesse podem ter textos mais longos; Posicionar etiquetas de acordo com a necessidade de pessoas em cadeira de rodas; Iluminar as etiquetas e evitar que sombras se projetem sobre estas; e Posicionar uma fotografia no lugar do objeto que foi retirado para empréstimo, restauro e outros fins, para que a legenda não fique sem referência (SERREL, 1996 apud SOUSA, 2014, p. 55-56).

A respeito da altura de textos expográficos, Locker (2011) indica que o ideal é que sejam posicionados entre 90cm e 180cm a partir do chão (Figura 26) de forma a possibilitar a leitura por pessoas de diferentes estaturas.

**Figura 26 - Altura indicada para textos expográficos**



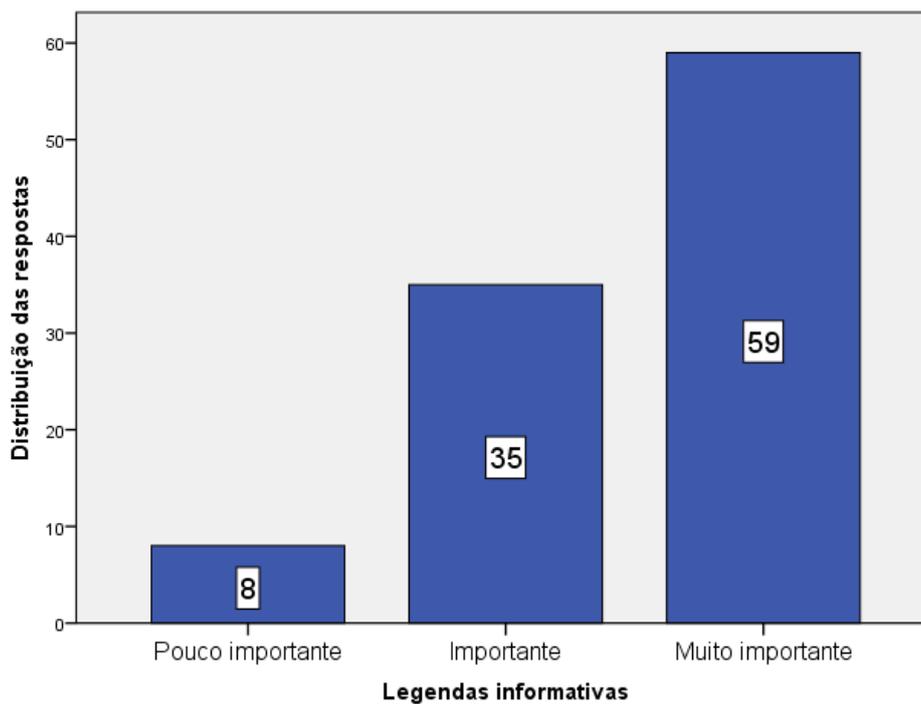
Fonte: LOCKER, 2011, p.120.

Figura 27 - Exemplo de legendas agrupadas e localizadas no chão

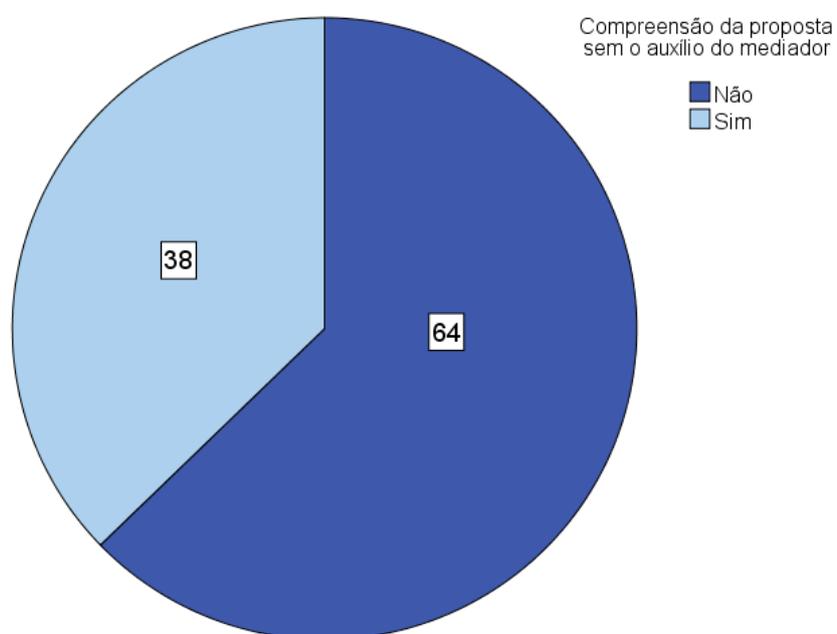


Fonte: Da Autora, 2019.

O público da exposição *Áspera Melodia: Carlos Asp, 70 anos*, mediante respostas dadas nos questionários, conferiu às legendas alto grau de importância. Conforme nota-se no gráfico abaixo (Gráfico 3), **59** pessoas, equivalente a **57,8%**, responderam que a presença de legendas é de grande importância para a interpretação das mensagens propostas. Já **35** delas, correspondente a **34,3%**, compreendem que a presença de etiquetas é importante e **8** pessoas, equivalente a **7,8%**, assinalaram a opção “pouco importante”. Quanto ao entendimento da proposta expológica e expográfica sem o auxílio do mediador (Gráfico 4), **64** dos entrevistados - equivalente a **62,7%** - responderam que sem o auxílio do mediador não seria possível compreender seu conteúdo.

**Gráfico 3 - Análise das legendas informativas**

Fonte: Da Autora, 2019.

**Gráfico 4 – Análise da compreensão da exposição sem o auxílio do mediador**

Fonte: Da Autora, 2019.

Ao cruzar estas duas informações, pode-se tensionar não só a postura comunicativa das exposições de arte contemporânea perante o público como

também a ideia de autonomia do visitante. Ao limitar a independência do público à interferência de outros agentes, sendo estes mediadores ou curadores, a função primordial dos museus fica comprometida, uma vez que manter o público, de certa forma submisso à mediação, o coloca em uma situação de dependência da presença de mediadores.

De forma alguma é de interesse desta pesquisa desvalorizar o trabalho das ações educativo-culturais, em específico da mediação, visto que, sem dúvidas, estas são essenciais para a ampliação das discussões e perspectivas diante das exposições além de cumprirem importante papel de capacitação dos mais variados profissionais e públicos. No entanto, é necessário tensionar e refletir sobre tal postura, pois estas possuem lacunas, uma vez que o público permanece, novamente, à mercê da organização e disponibilidade da instituição em oferecê-las, retirando a possibilidade de um acesso autônomo. Não se pode sustentar a existência de um museu somente em ações específicas: o público necessita de liberdade e autonomia no espaço expositivo e a instituição deve garantir essa experiência, proporcionando a presença do mediador quando o visitante julgar necessário, não como uma obrigatoriedade para a compreensão da narrativa.

Diferentemente de uma galeria de arte, o compromisso inerente aos museus é que este deve cumprir sua função social. Longe de propor uma leitura global e limitada, a presença de materiais que ofereçam suporte à experiência, quando de maneira bem estruturada, amplia as possibilidades de pensamentos reflexivos, olhares e diferentes concepções sobre determinada obra. Ao artista não interessa que a recepção de sua obra seja imposta. Já ao visitante, a sensação de incompreensão, de não saber de onde partir para que haja a aproximação, pode desmotivar.

Quando indagados se compreendem as narrativas propostas das exposições de arte contemporânea que costumam visitar, pelo fato da questão possibilitar respostas mais subjetivas e abertas, além do habitual “sim” e “não”, outras respostas foram observadas. O Quadro 1, a seguir, elucida algumas respostas.

**Tabela 1 – Respostas mais recorrentes dos visitantes sobre a questão B do questionário**

Eventualmente/ Às vezes
Sim
Não
Não muito/ Mais ou menos
Difícilmente / Raramente/ Nem sempre
Sim, mas tem umas difíceis de entender
Difícilmente sem ajuda, orientação
Depende, se me explicarem bem eu consigo ter uma base de conhecimento
Conforme a exposição
Quando conheço o trabalho do artista
Sim, se contextualizada
Variante. Conforme texto de apresentação
Na maior parte das vezes, não
Quase nunca, apesar de gostar
Não, possuem poucas informações, aí complica
Quando bem apresentado, sim
Às vezes pode ser difícil
Quando há uma descrição, geralmente, sim
Nem sempre, mas tento me esforçar para compreender quando acredito que o artista tentou passar alguma mensagem

Fonte: Da Autora, 2019.

Nesse sentido pode-se refletir sobre a fruição da arte nestes espaços. Segundo Cury (2004), a relação do fato museal acontece quando se estabelece um processo de comunicação museológica. A autora compreende o conceito de comunicação atribuindo-o a “comunicação dos sentidos patrimoniais” (CURY, 2004, p. 90) tendo em conta suas ressignificações possíveis, onde os sentidos do objeto musealizado são propostos pelo museu através de diferentes contextos.

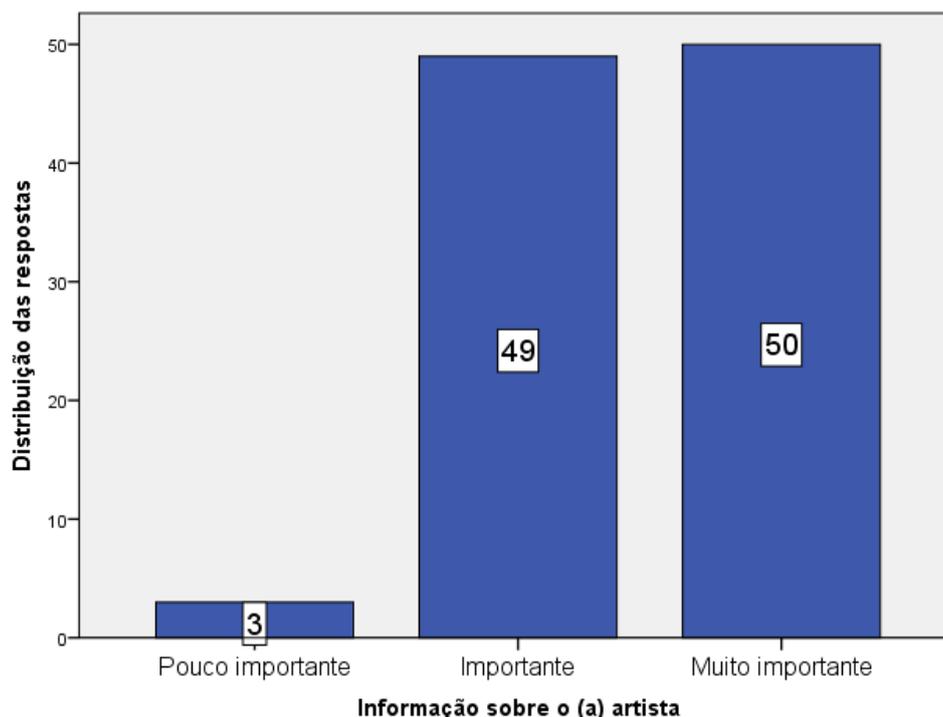
A autora aponta que são inúmeras as possibilidades de significações e situações que podem ser propostas pelas instituições, entretanto, falar em comunicação museológica é tratar sobre troca e negociação dos sentidos do

patrimônio entre indivíduos, isto é, a proposta da instituição é um viés, o público quando estimulado, apresentará outro. Os significados não emanam sozinhos do objeto, para que se manifestem, é preciso, a partir do processo de comunicação museológica, que haja diálogo entre diferentes sujeitos – público, curador, instituição, artista. Cury (2004) compreende os agentes participantes do processo comunicacional como emissor (instituição, curador) e receptor (públicos) e que esta troca deve ser equilibrada, onde o emissor é ao mesmo tempo receptor e vice-versa.

Nessa perspectiva pode-se dizer que uma comunicação museológica bem-sucedida acontece quando o discurso proposto em uma exposição é incorporado pelo visitante que por sua vez, o agrega a sua realidade. É necessário, desta forma, equilibrar o que o artista propõe e a necessidade do público não familiarizado de ser amparado por referenciais. Esses referenciais podem surgir nas exposições na forma de perguntas, questionamentos e mesmo através de diálogos com a vida cotidiana.

Quando questionados sobre a importância de informações sobre o artista (Gráfico 5), os visitantes variaram suas respostas. Como resultado da amostra, **49** pessoas, equivalente a **48%** apontaram que este elemento é importante para assimilação da mensagem, e **50** pessoas, correspondente a **49%**, consideram a mesma questão muito importante. Já **3** pessoas, equivalente a **2,9%**, não encaram tal elemento como sendo importante para sua fruição.

Gráfico 5 - Análise das informações sobre o artista

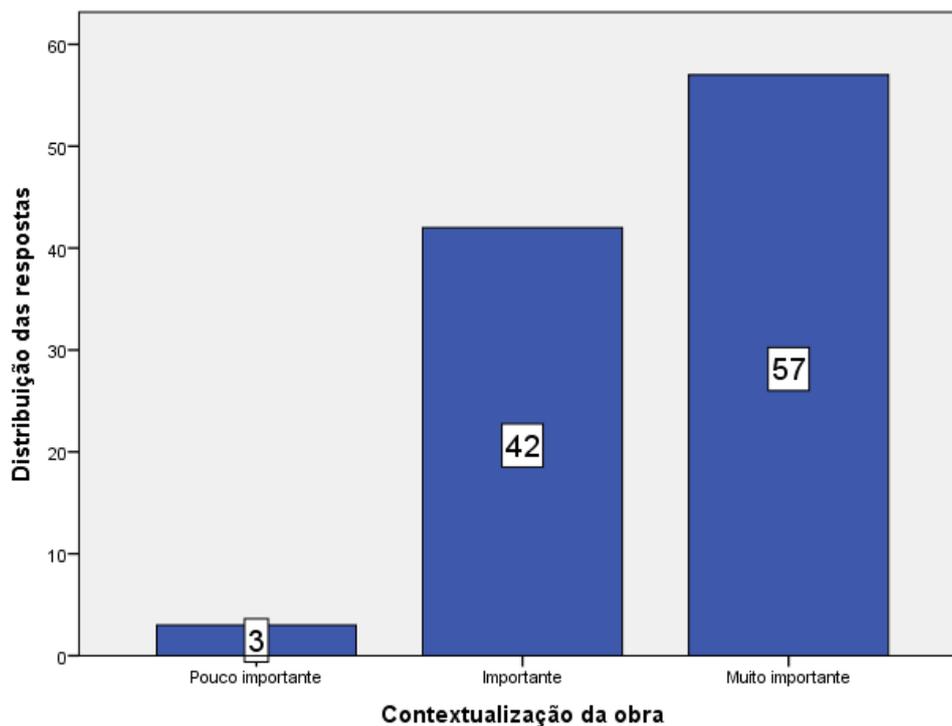


Fonte: Da Autora, 2019.

Sobre a importância de uma visível contextualização da obra (Gráfico 6), a oscilação entre importante e muito importante também não destoou: **42** pessoas, o que equivale a **41,2%**, consideram importante a contextualização clara da obra, e **57** pessoas, correspondente a **55,9%**, declararam o elemento como sendo muito importante. Das **102** pessoas, apenas **3**, as quais correspondem a **2,9%**, atrelaram pouca importância ao elemento de apoio. Combinando estas duas questões, percebe-se que o público contemplado pela amostra estima informações mais contundentes sobre o que está sendo exposto, onde chaves associativas<sup>37</sup> claras, bem como informações sobre a trajetória e perspectivas do artista, auxiliam no processo interpretativo do visitante. Saber o lugar de fala do artista, pode mudar significativamente a leitura de sua obra por parte do visitante.

<sup>37</sup> Segundo Angela Blanco (2009) as chaves associativas auxiliam na interpretação da linguagem não verbal dos objetos, uma vez que público deve compreender o sentido dos objetos selecionados e seu sentido no contexto expositivo.

Gráfico 6 - Análise da contextualização da obra



Fonte: Da Autora, 2019.

Vale destacar que a curadoria optou por apresentar informações sobre a trajetória do artista e sua obra através de reportagens, jornais, fotografias e outros documentos de suporte papel dispostos em uma mesa que servia como vitrine (Figura 28) junto à sala que continha a instalação *Noite/ Névoa/ Dia*<sup>38</sup> (Figura 29). Tal dispositivo possibilita que através do agrupamento de documentos, o público tenha acesso a outras informações sobre a temática, da mesma forma que reduz o número de textos e ocupa menos espaço no ambiente. Entretanto um ponto a ser observado foi sua altura, que para cadeirantes, por exemplo, poderiam ter dificuldades de visualizar toda a superfície com os documentos, já que os textos possuíam fontes reduzidas, impossibilitando a leitura.

<sup>38</sup>Curiosamente, a ideia deste trabalho foi pensada por Asp em 1977, porém só foi possível materializá-lo em 2019 com o auxílio de colaboradores. Informação verbal obtida durante conversa com o artista, curadora e convidados no dia 12 de junho de 2019, na Pinacoteca Ruben Berta).

**Figura 28 - Mesa com informações**



Fonte: Andressa Borba, 2019.

**Figura 29 – Instalação *Noite/ Névoa/ Dia* 1977/2019**



Fonte: Fabio Del Re/VivaFoto/Divulgação SMC PMPA. Disponível em:  
<https://bancoimagemens.portoalegre.rs.gov.br/imagem/28118>

No auditório da Pinacoteca Ruben Berta, a sala Briane Bicca<sup>39</sup> recebeu além das obras de Asp, acervo da própria instituição referente a trabalhos de outros artistas escolhidos por ele, como Tomie Ohtake (Figura 30). Assim como no andar acima, a curadoria optou pelo uso de mesa com vidro para receber os trabalhos, entretanto, estas não acompanhavam legenda ou outro texto informativo. Nota-se o uso de legendas somente em obras que não eram de autoria de Carlos Asp, servindo como importante indicativo, uma vez que o próprio título da exposição induz o visitante a pensar que se trata de compilação somente de obras deste artista (Figura 31). Assim, a presença de textos de núcleo poderia introduzir de maneira mais clara a proposta ao público, indicando que dentro do grande fio condutor, que é a obra de Carlos Asp, haveriam ramificações, tais como a inserção de trabalhos de artistas que de certa forma influenciaram Asp.

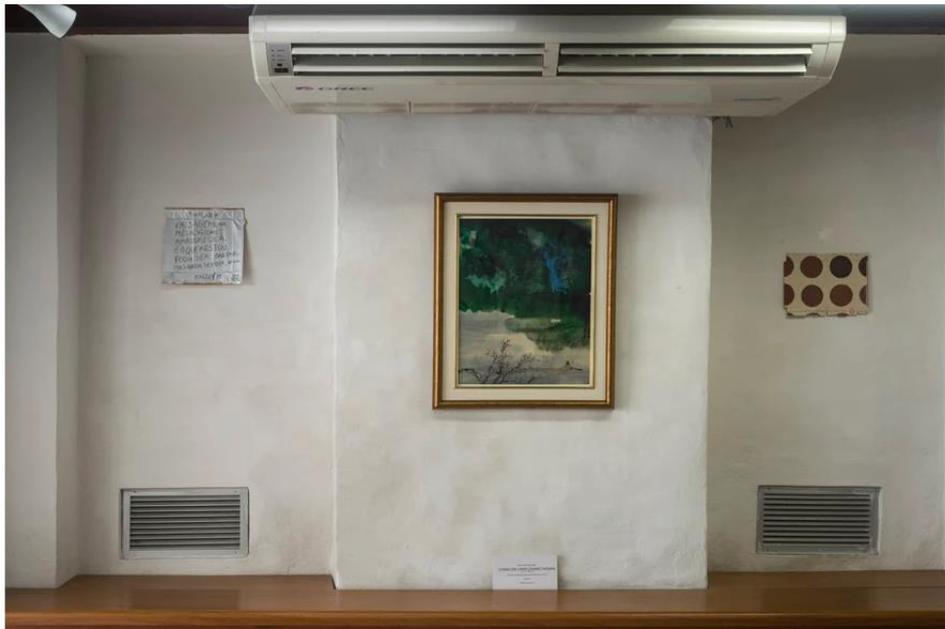
**Figura 30 - Sala Briane Bicca**



Fonte: <https://www.pinacotecaspoa.com/copia-aspera-melodia-carlos-asp-7>

---

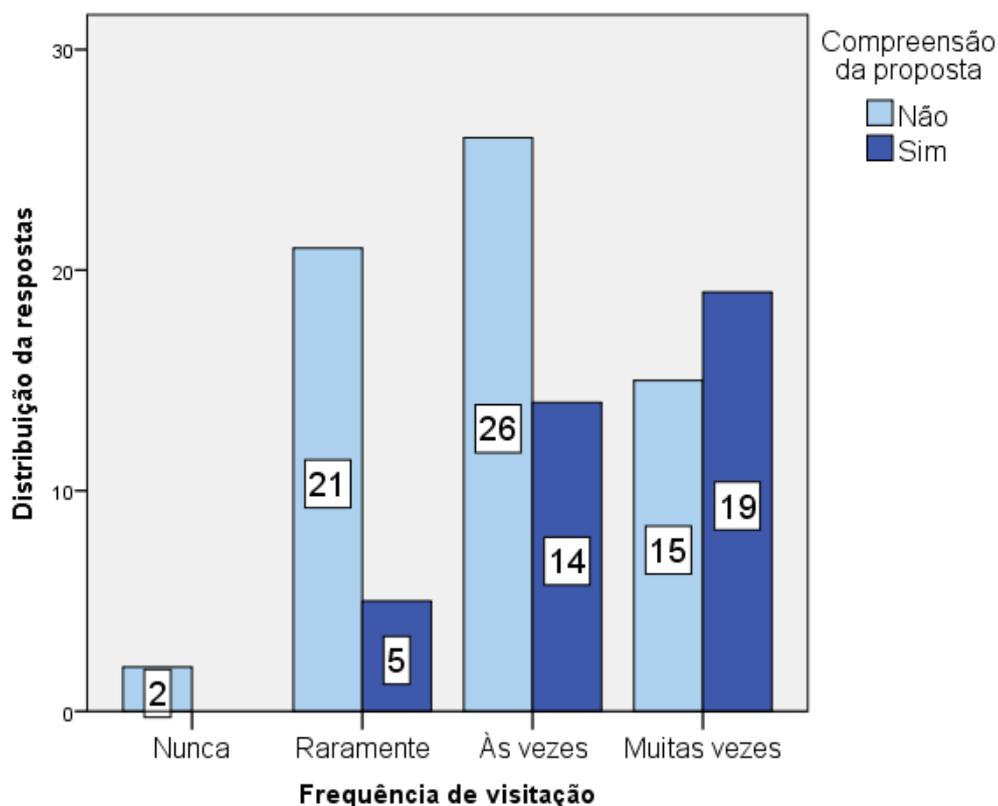
<sup>39</sup> Arquiteta e urbanista Porto- Alegrense reconhecida no âmbito da preservação do patrimônio cultural brasileiro, Briane Brica integrava o Conselho Superior do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), o Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU/RS). Coordenava o PAC Cidades Históricas, foi coordenadora do Projeto Monumenta, responsável pelo restauro e reintegração dos prédios históricos e praças de Porto Alegre, além de atuar na Coordenação de Memória e Patrimônio Cultural da Secretaria Municipal da Prefeitura da cidade.

**Figura 31 - Obras agrupadas**

Fonte: <https://www.pinacotecaspoa.com/copia-aspera-melodia-carlos-asp-7>

Partindo da frequência em museus e ambientes culturais que comunicam arte contemporânea, associada à variável referente à compreensão de narrativas, o Gráfico 7 demonstra uma tendência de que, conforme aumenta o índice de assiduidade nestes espaços, cresce a capacidade de decodificar os signos que orientam a concepção de exposições de arte contemporânea. Estes dados corroboram que a tendência defendida por Bourdieu e Darbel (2003) de que a assiduidade e a convivência com a arte são resultantes de hábito que se constrói ao longo da vida e, a partir desse processo, se favorece a compreensão de seus símbolos.

**Gráfico 7 - Análise da Frequência X compreensão da proposta expográfica**



Fonte: Da Autora, 2019.

Nesse sentido, compreendendo que a proximidade com o ambiente museológico e artístico são significantes para a familiarização com a Arte Contemporânea, a pesquisa agrupou os indivíduos de acordo com sua formação acadêmica. Inicialmente, a proposta da pesquisa era indicar estatisticamente quantas pessoas que visitaram a exposição e participaram da pesquisa eram da área das Artes e, a partir disso, analisar a percepção de indivíduos pertencentes a este grupo em comparação com aqueles que não pertenciam ao grupo. Entretanto, o número destes indivíduos em comparação com aqueles que não eram próximos foi discrepante e, desta forma comparações entre os dois grupos produziram resultados enviesados. É importante ressaltar que o agrupamento foi feito pela autora a partir do que foi julgado mais apropriado, pois há uma gama de outras possibilidades de organização.

Dessa forma, pessoas formadas ou em processo de formação de cursos que de certa forma são associados ao ambiente museológico e artístico foram consideradas próximas a este circuito. Já as pessoas que não tinham formação

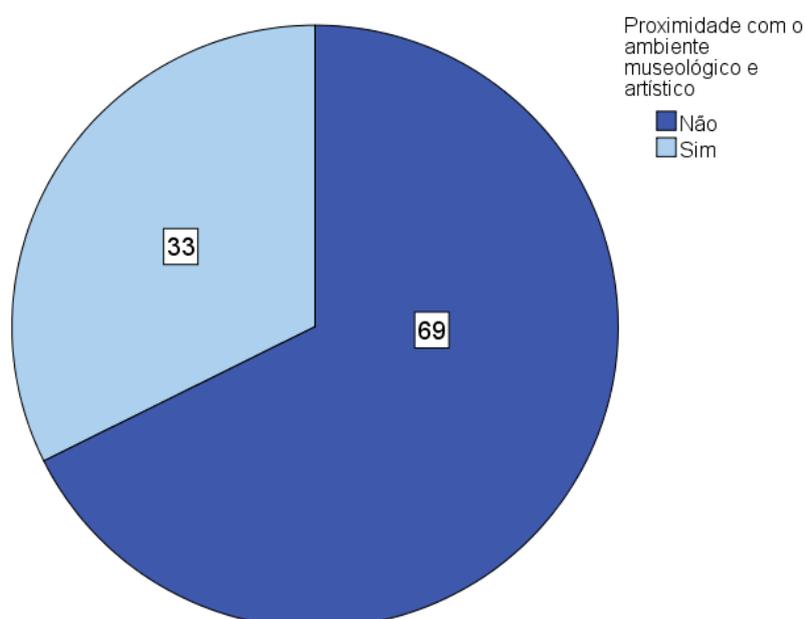
universitária ou que não frequentavam estes cursos considerados próximos, foram classificadas como parte do grupo que é distante do sistema artístico e museológico. O Quadro 1 apresenta os critérios utilizados para agrupar os visitantes de acordo com a sua formação e o Gráfico 8, elucida os resultados.

**Tabela 2 - Proximidade com ambiente museológico**

<b>Proximidade ao ambiente museológico</b>	<b>Cursos de formação</b>
Próximo	Artes visuais, História da arte, Design, Museologia, História
Não-próximo	Letras, Português, Filosofia, Educação, Geografia, Física, Química, Psicologia, Saúde, Publicidade e propaganda, Comunicação e Ciências sociais, Arquivologia, Biblioteconomia, Relações internacionais, Administração, Políticas públicas, Controladoria e gestão de negócios, Direito, Engenharias, Teatro, Dança, demais indivíduos sem ensino superior

Fonte: Da Autora, 2019.

**Gráfico 8 - Proximidade com ambiente museológico e artístico**



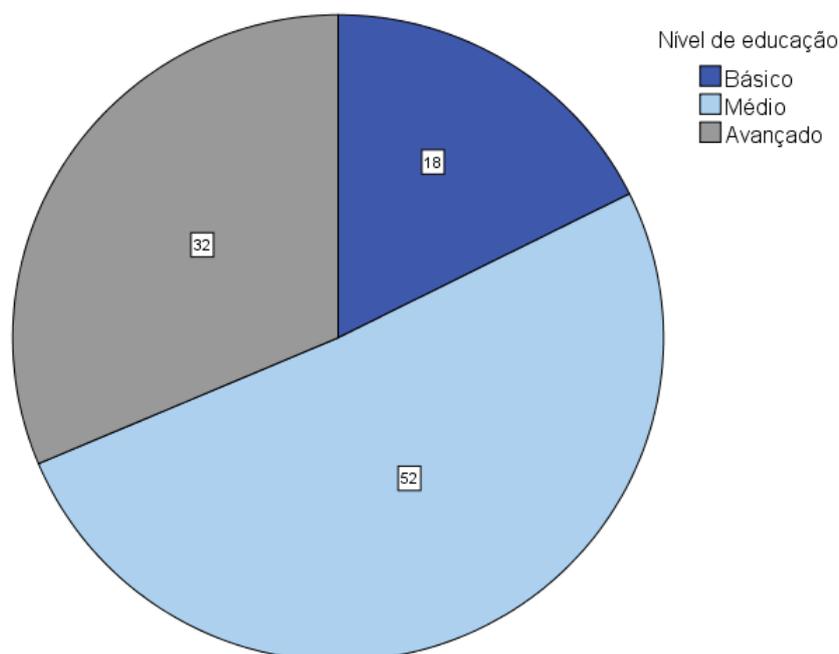
Fonte: Da autora, 2019.

A partir destes dados é possível refletir sobre os métodos em que a arte contemporânea normalmente é representada, uma vez que, dos visitantes que participaram da amostra, 69 deles não eram próximos ao ambiente museológico e artístico quanto a sua formação. A comunicação da arte contemporânea tende a direcionar seus esforços comunicacionais a seus pares, onde a arte é falada para quem faz parte do grupo, partindo-se, assim, do pressuposto que todos os visitantes possuam “bagagem” artística. Limitando-se, expograficamente, a códigos quase que impenetráveis, a recorrente concepção hermética das exposições dificilmente situa o visitante no espaço-tempo em que se propõe a mensagem.

A vida cotidiana agrega muito para a fruição, para que o fato museal aconteça, entretanto, só a experiência da vida ordinária pode não ser o suficiente para que o visitante atinja a fruição em sua máxima potencialidade. Assim, é reforçada novamente a ideia de que cabe aos museus e instituições de caráter cultural conhecer seus diferentes públicos e articular exposições que, ao invés de distanciar o público da arte, o aproxime dela.

Seguindo a linha de análise referente ao nível de educação formal do visitante, com intuito de mensurar os distintos níveis de educação, agrupou-se as respostas do questionário em uma variável identificada como “escolaridade”. Foi considerado participantes do grupo “nível básico”, indivíduos que possuíssem até o ensino médio completo. Participantes com formação entre o ensino superior incompleto e ensino superior completo foram agrupados no conjunto designado “nível médio”. Já os indivíduos com pós-graduação em curso ou completa, foram considerados como “nível avançado”.

Tal agrupamento foi necessário, uma vez que a proporção entre a amostra e a quantidade de categorias para esta medida ficou desequilibrada, ou seja, muitas categorias concentraram um pequeno número de indivíduos, enquanto poucas categorias concentraram um número maior de indivíduos. Nesse sentido, o agrupamento foi necessário para se criar uma distribuição mais proporcional da amostra. O Gráfico 9 apresenta os resultados do agrupamento.

**Gráfico 9 - Nível de educação**

Fonte: Da Autora, 2019.

A amostragem indicou que **52** dos **102** visitantes da *Áspera Melodia: Carlos Asp, 70 anos*, entrevistados mediante o questionário, possuíam nível médio de educação, isto é, com faculdade em curso ou formado. Já **32** dos **50** visitantes remanescentes faziam parte do grupo considerado “nível avançado” de educação, as **18** pessoas restantes corresponderam ao grupo “nível básico”. A partir disso cabe problematizar a escassez de visitantes que aqui correspondem ao nível básico, uma vez que a realidade do país aponta que somente 16,5% dos adultos brasileiros possuem ensino superior completo<sup>40</sup>.

Para Bourdieu e Darbel (2003) à medida que cresce a instrução do indivíduo, sua frequência em instituições culturais, em mesma escala, aumenta. Mesmo que sua investigação tenha sido feito em outra época e contexto, é interessante observar que a premissa defendida pelo autor de que “o acesso às obras culturais é privilégio da classe culta” (BOURDIEU; DARBEL 2003, p. 69) é perceptível até hoje. Mesmo que os autores considerem que o museu é por excelência espaço acessível e democrático, o público potencial corresponde àqueles que detém o capital intelectual e acesso ao ensino formal.

<sup>40</sup> Fonte: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18317-educacao.html>.

O acesso às instituições culturais não surge como direito intrínseco ao ser humano. É preciso que sejam oferecidos meios difusores de conhecimentos, que possibilitem que este seja apoderado pelos indivíduos de diferentes faixas socioeconômicas, pois, ainda que os museus abriguem riquezas artísticas que teoricamente são acessíveis a todos, esses ainda, muitas vezes, são interditados à maioria. Conforme aponta Pierre Bourdieu em seus estudos, torna-se necessário criar circunstâncias convenientes que oportunizem a manifestação da potencialidade que cada indivíduo carrega, e que podem estar adormecidas, até o momento em que são ativadas (BOURDIEU; DARBEL, 2003).

Nessa mesma linha, o autor salienta que para aqueles que não possuem a “formação” para perceber a obra de arte, a experiência permanece no patamar cotidiano, ou seja, reconhece apenas os significados visíveis, aqueles que se limitam a sua aparência física. O indivíduo, desta forma, permanece na fronteira da descrição formal, e dificilmente atingirá o patamar do *sentido*, do que o artista propôs, que por sua vez, somente pode ser acessado a partir de dispositivos que possibilitem e apresentem a ele certos conceitos e o “saber literário”, o qual corresponde o conhecimento provindo da História da Arte (BOURDIEU; DARBEL, 2003).

Assim, sustentar a experiência nos aspectos fisionômicos da obra, pode impedir que a experiência atinja sua potencialidade, uma vez que desta forma, o indivíduo baseia-se por cifras que transfere de seu cotidiano, onde o conhecimento é meramente empírico, não fundamentado. É significativo frisar que os responsáveis pela curadoria de uma exposição não podem ignorar os sentidos e emoções do público ao conceber uma exposição de Arte Contemporânea, entretanto, deve-se equilibrá-los com informações mais palpáveis.

Como indicado anteriormente, o número mínimo de indivíduos respondentes do questionário que fossem da área da História da Arte ou das Artes Visuais não foi atingido para que estatisticamente os dados fossem analisados de forma significativa. Entretanto, considero interessante salientar que dos **102** questionários respondidos, **16** pessoas participantes da amostra eram das respectivas áreas. Logo, notou-se que **14** delas oscilaram suas

respostas, a respeito da presença de elementos de apoio<sup>41</sup>, entre “importante” e “muito importante”. Pressupõe-se que por fazer parte do âmbito das Artes os visitantes não considerassem os aspectos referentes a elementos de apoio tão necessários, uma vez que as exposições de arte contemporânea normalmente não dispõem de tais materiais e são, sobretudo, pensadas por tais agentes. Mesmo sem resultados estatísticos, torna-se pertinente refletir a respeito do número de pessoas que mesmo possuindo embasamento na área, assinalaram tais opções, indo de certa forma, contra a experiência empírica do que se percebe cotidianamente, além de diversas pesquisas do campo que defendem tal postura (FREITAS, 2011; MOURA, 2011)<sup>42</sup>.

Neste contexto, tomam-se aqui as ideias de Bourdieu e Darbel (2003), pois, para os autores, para fazer parte do campo artístico é necessário que o indivíduo conheça e respeite suas regras, mesmo não compactuando com elas. Partindo disso, reflito a respeito do cânone da Arte e sobre como algumas normas e paradigmas, sobretudo aqui correspondentes à expografia, embora sejam muito discutidas no campo da Museologia, parecem não se inserir no campo artístico. Seja por falta de diálogo entre estas duas importantes áreas do conhecimento ou pela discordância, o ambiente museológico é território de disputas por visões sobre como a arte deve ou não deve ser comunicada ao público em sua esfera mais abrangente.

Certas crenças do campo artístico, quando equilibradas com a função social dos museus na atualidade, me parecem um tanto obsoletas. Transpor certos princípios faz parte da História da Arte, pois ela sempre esteve, e está, em processo de resignificação, seja pelo rompimento de modelos que os artistas não mais se reconhecem ou pelas novas formas de expressão. Assim, por que não expandir o hábito da ruptura e refletir sobre outros modelos expográficos, para que o diálogo entre obra de arte e sociedade alcance novos patamares? Ao falar de arte, os curadores devem evitar falar somente uns para os outros, pois isso pode corroborar para que a “bolha da arte” fique cada vez mais estreita e impenetrável, ou pelo menos para que seja percebida como tal.

---

<sup>41</sup> Questão 3 do Questionário (Apêndice A).

<sup>42</sup> TEJO, Cristina (coord.). Panorama do pensamento emergente. Porto Alegre: Zouk, 2011.

Maria Amélia Bulhões (2014) reitera que, embora a maior parte dos estudos a respeito das Artes Visuais concentrem-se na imagem do artista, por considerá-lo responsável tanto pela sua obra, como também pelo efeito que seu trabalho terá no âmbito social, há indivíduos e instituições que interatuam com ele em determinado contexto econômico, político, social e cultural. A vista disso, é necessário que, a partir do diálogo, as diferentes visões atinjam um consenso e que isso reverbere em novas formas de concepções de exposições de arte contemporânea, que sejam gradualmente mais acessíveis para aquele público que, embora leigo no assunto, tem interesse, curiosidade e desejo de conhecer algo novo.

No passado, Paul Valéry<sup>43</sup> (1931) afirmou que o museu mata a arte. Tendo em vista que na época de sua crítica o significado e concepção dos museus eram outros, pode-se dizer que hoje, os museus que cumprem de fato sua função social, são espaços onde a arte pode ser dialogada na sua amplitude, onde haja o deleite visual. O museu pode sim possibilitar que a fruição seja repleta das tais “delícias” comentadas por Valéry: além do contato com a arte, as cores, sons, toque e cheiros, contribuem para que relações sejam estabelecidas entre arte e público. Considero que a arte só morre nos museus quando esta não é comunicada de forma dialógica, permanecendo distante do público.

A partir deste pensamento, para além do *ler*, o *sentir* pode surgir como importante forma de aproximação com a obra de arte, dado que esta é resultado da percepção humana. Unidos, informação e sensação, podem resultar em uma experiência mais enriquecedora. Sons, vídeos, luzes, imagens e outros sistemas multimídia acrescentam na ideia de uma presença ativa e participativa do visitante e, quando bem articulados, potencializam a transmissão da proposta ao público.

Nas últimas décadas, as possibilidades de abordagens expográficas que usam e estimulam as distintas sensações humanas vêm ganhando atenção como potencial instrumento de percepção em espaços museais. Resultado disso, é a chamada Museologia Sensorial, que em linhas gerais, pretende incorporar a experiência do sensível na prática museológica, a partir da

---

<sup>43</sup> O Problema dos Museus, disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202008000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200003) . Acesso em: 03 nov. 2019.

experimentação das percepções humanas. A reflexão sobre a capacidade dos museus de instigar as percepções para além da visão, iniciou-se com discussões sobre o tato, abrindo espaço para novas olhares sobre o assunto, uma vez que as instituições passaram a atentar para a acessibilidade física e intelectual, principalmente voltadas a pessoas com deficiência (PcD) (HOOPER-GREENHILL, 1994; ANDERSON, 2004; CANDLIN, 2010 apud CANO, 2017).

Entendendo os recursos audiovisuais como elementos de apoio e não como figura central do fazer expográfico, os resultados podem ser satisfatórios e auxiliar o visitante na interpretação da proposta (FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, 2007). Instigar a participação e reflexão através da multissensorialidade faz com que o ambiente em que a arte é exposta proporcione novas formas de interpretações, novas relações de pertencimento, suscitando ligações e ressignificações a partir da obra, pois o museu além de ser espaço de produção de significados pode, em mesmo nível, ser produtor de emoções ou mesmo, a partir da nossa capacidade sensorial, propor novas formas de diálogo.

Ao incorporar a premissa da arte, que não somente faz refletir como faz sentir, o museu torna-se espaço que privilegia a efervescência criativa e imaginária, fazendo com que a experiência museológica extrapole o visual, a materialidade. Ulpiano Meneses, em fala intitulada *O Museu e a percepção Humana: O horizonte sensorial*, entende que o universo sensorial não deve ser negligenciado pelo museu, uma vez que a “importância radical que o museu deveria ter em nossas vidas deriva de seu potencial como plataforma estratégica para entendimento da condição humana, em todas as suas formas” (MENESES, 2013)<sup>44</sup>.

O autor aponta que a materialidade e a sensorialidade resultam nos processos da memória, uma vez que temos maior possibilidade de lembrança quando ocorre emoção. Também assinala a importância do corpo humano como instrumento de difusão cultural e da necessidade de incorporá-lo na experiência museológica. Ou seja, é possível que o conhecimento resulte da vivência, do sensorial, quando o museu propõe tal abertura e oferece possibilidade de diálogo para além da linguagem escrita-visual.

---

<sup>44</sup> Informação verbal. 23ª Conferência Geral do ICOM em 2013. Disponível em <http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=2626>. Acesso em: 02 nov. 2019.

Cury (2004) reitera a exposição como dispositivo em que as linguagens são unificadas através de atitudes, sentimentos, sensibilidade, unindo também razão e emoção. A exposição pode e deve articular multissensorialidade com significado, inteligibilidade com informação.

Desta forma percebe-se que o processo comunicativo é resultado também de uma expografia, que auxilie a exposição a buscar seu resultado: aproximar o visitante do objeto, pois, a forma como o ambiente expográfico está estruturado reflete no diálogo com a arte. A possibilidade de estimular os sentidos e emoções dos visitantes através do tato, da audição e do olfato, agrega “fator de sensibilização” (GONÇALVES, 2004, p. 35,) à exposição, e amplia a possibilidade do público realizar diferentes leituras perante as obras.

Todos os resultados coletados no desenvolvimento da pesquisa demonstram a importância da avaliação institucional, pois a partir dela, pode-se aperfeiçoar aspectos expológicos e expográficos. Como aponta Cury (2005) a avaliação serve para qualificar o trabalho institucional prestado, e deve compreender toda a esfera da instituição. Por possuir características próprias e responsabilidades específicas, a avaliação da comunicação museal é entendida por dois ângulos específicos, que merecem destaque neste trabalho: avaliação da equipe, referente a como ela se organiza e pensa as atividades, como projeta e concebe as exposições e a avaliação do público, no que diz respeito a sua experiência, interação e compreensão da proposta. Atentando para estes aspectos, a avaliação da comunicação museológica serve como ferramenta de reflexão e aprimoramento sobre a forma que, tanto a instituição como seus profissionais, dialogam com os diferentes públicos e possibilitam que a arte seja acessível tanto para o público especializado como para o não especializado.

A respeito da avaliação museológica, Cury (2005) apresenta seis categorias. Primeiramente a Avaliação Preliminar ou Conceitual, que abrange a fase de planejamento, avalia as ideias e conteúdo que a exposição abordará. Logo, a Avaliação Formativa, que ocorre durante o processo de execução, objetiva o aprimoramento da exposição. Já a Avaliação Corretiva corresponde a resolução de problemas na fase de execução, resultante do balanceamento entre o que foi proposto e o que foi colocado em prática e nela, há participação do público. A Avaliação Somativa se refere à análise do contato direto do público

com a exposição, a Avaliação Técnica ou Apreciação crítica refere-se ao levantamento de questões não satisfatórias a respeito da expografia e é avaliada *in situ*, por observação. Por fim, a Avaliação do processo visa o melhoramento da metodologia e planejamento do trabalho em futuras exposições.

É interessante ressaltar que esses tipos de avaliação devem ser complementares, onde seus resultados sejam analisados e comparados, a fim de avaliar a comunicação como um todo (CURY, 2005). Percebe-se por meio das análises propostas pela autora, a importância do público para mensurar se a comunicação museológica foi adequada, bem-sucedida ou não.

A partir da pesquisa de recepção é que a instituição conhece e reconhece seus públicos e não públicos. Com base na interação destes com a proposta, métodos expográficos e comunicacionais é possível avaliar e compreender o que está e o que não está funcionando na exposição, fazendo com que a equipe repense suas práticas. Da mesma forma que, a partir desse método, a equipe percebe se os objetivos foram alcançados na relação exposição X público, observando as potencialidades e aspectos que agregam para sua fruição e conexão.

Apesar da pesquisa de recepção ser um interessante método que pode auxiliar no aprimoramento e qualificação do trabalho proposto pelo curador e instituição, não é algo que, de maneira geral, faz parte do hábito das instituições museais nacionais<sup>45</sup>. Seja pelo sucateamento de recursos materiais e humanos ou por outras questões, normalmente o que se percebe em muitos museus, no que se refere à estudo de público, é a tendência a direcionar a uma abordagem quantitativa, onde o uso de livros de presenças é muito utilizado. Dessa forma, não há o conhecimento do público de maneira subjetiva, através de dados que apontem questões mais singulares tais como escolaridade e compreensão das propostas expológica e expográfica.

Em suma, pode-se dizer que a perspectiva do Cubo Branco é tendência em muitas instituições de arte, não somente no Brasil como no exterior. À vista disso, é necessário que cada instituição (re) pense suas estratégias

---

<sup>45</sup> Para mais informações ver: [http://www.museus.gov.br/wpcontent/uploads/2013/05/PesquisaNAOpublico\\_RELATORIOmaio2013.pdf](http://www.museus.gov.br/wpcontent/uploads/2013/05/PesquisaNAOpublico_RELATORIOmaio2013.pdf) ; <http://www.museus.gov.br/museus-em-numeros/>; <https://oifuturo.org.br/pesquisa-museus-2019/>. Acesso em 01. nov. 2019.

comunicacionais de forma a refletir sobre como e em que grau esse direcionamento, a princípio imparcial, reflete na fruição do visitante que é próximo e daquele que não tem contato assíduo e direto com a arte.

A sensibilização do visitante diante da obra de arte pode urgir de uma “atmosfera” criada que suscite lembranças, memórias e que se vincule, de certa forma, com a vida “real” corroborando para que múltiplas experiências sejam possíveis. Com a percepção de que se deve evitar excessos sem propósitos visíveis ou ornamentos rebuscados, valer-se de materiais de apoio sejam eles didáticos ou sensoriais, faz com que o ambiente harmoniosamente receba a obra, onde mais que simplesmente expor, vise comunicar algo e agregar novos públicos aos museus de arte.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história das exposições está intrinsicamente associada a história dos museus, mas isso não significa que esta não possua trajetória, dinâmicas e questões próprias. Ambos, exposição e museu, podem ser compreendidos como territórios onde atitudes voltadas para o social e intelectual modificaram completamente ao longo do tempo sua relação com o público e vice-versa.

Nesse contexto de transformações dos espaços culturais, a arte também se modificou, ampliando o repertório de possibilidades, pois, o que antes se centralizava sobretudo em pintura e escultura, passou a incorporar outros elementos e práticas, alterando não somente a relação do artista com o campo e fazer artístico, como também a relação do público com ela. Isto significa que os padrões artísticos que até então se conheciam, de uma arte figurativa e representativa da sociedade, passou a dividir espaço com a arte abstrata, não concreta e significativa, entretanto, apesar de tal expansão de conceitos, os indivíduos continuaram, quando em contato com esta nova forma de fazer arte, a aplicar preceitos próprios da arte clássica.

Não somente ao falar de arte, mas de todas as outras formas de expressões humanas, quando não há representação, familiaridade e pertencimento a resposta mais provável é a antipatia e o afastamento daquilo que não nos é prezado. Dada a defasagem do ensino das artes no Brasil, a exposição surge como dispositivo que, muitas vezes, tem a incumbência de apresentar ao indivíduo, num primeiro contato, a arte contemporânea, uma vez que a arte ensinada nas escolas em muitos casos se resume à arte clássica.

Pode-se dizer que de sua função voltada à guarda de informações e objetos apresentados apenas para pequenos grupos pertencentes à nobreza e intelectuais, hoje os museus possuem importante papel social e cada vez mais buscam se desvincular desta reputação que o liga à um ambiente elitista e excludente. Embora inúmeros esforços sejam feitos, é inegável que na memória coletiva, na mentalidade social, essa percepção ainda insista em permanecer viva.

As exposições museológicas são locais propícios para que o diálogo com os diferentes públicos se faça presente, é território onde, por excelência, o fato

museal ocorre, da mesma forma que atualmente possibilita o uso de inúmeras estratégias que convidem estes públicos a criarem conexões e sentidos a partir do que está sendo exposto. Muito mais que somente dar a ver os objetos de caráter artístico-culturais, estes, quando em espaços museais, devem ser comunicados e seus múltiplos significados, explorados.

Não basta que as instituições de autodenominem abertas aos mais variados públicos, acessíveis a todos, é preciso assumir a responsabilidade junto aos seus profissionais, de ampliar seu acesso não somente físico, mas também intelectual. Estas ações vão desde questões arquitetônicas às questões atitudinais, que transpassam as paredes institucionais, alargando-se ao ambiente em que se localiza e percebendo as diferentes realidades que o circundam.

Nesse sentido, diante de tais questões, o curador tem papel indispensável na forma como a expografia se projetará. Embora a perspectiva do ofício do curador no âmbito museológico e artístico diferenciem-se quanto ao seu perfil e atribuições, o exercício que amplie o diálogo deve ser feito, pois, ao privar parcela da população, que é distante física e intelectualmente de espaços de fomento à arte e a cultura, de uma contextualização e de informações que apoiem sua experiência, o resultado provável é uma vivência vazia, que faz com que o indivíduo deixe a instituição sob a roupagem de mero observador, sem ter aprendido algo novo ou compreendido minimamente a narrativa da exposição.

Sob essa ótica, é que se pretendeu discutir a importância da acessibilidade comunicacional dos museus de arte, com enfoque em arte contemporânea, bem como possíveis estratégias, a partir do viés museológico, de diálogo com seu não-público ou público potencial, através de ferramentas de apoio bem como a tradução do discurso científico. Museus devem possibilitar, a partir da materialidade, a criação de vínculos, estímulo a criatividade, fomentando a percepção de pertencimento dos mais diferentes públicos com a arte a cultura.

A partir de suas necessidades e potencialidades, as instituições que comunicam arte contemporânea, podem, em diálogo com os profissionais do campo, artistas e público, aperfeiçoar a comunicação museológica para que esta inclua cada vez mais novos públicos.

Podemos pensar uma exposição de arte contemporânea como um relógio, onde, em um de seus ponteiros, constituem o público íntimo do ambiente artístico: assíduo em exposições, eventos, conhecedor de seus signos e linguagem. No outro, há o público que esporadicamente visita exposições de arte e possui certo estranhamento com a arte contemporânea. Para que o relógio funcione corretamente, precisamos atentar para que os dois ponteiros estejam em harmonia, pois juntos, eles farão com que o relógio cumpra seu papel, que é indicar as horas. Da mesma forma, instituições culturais de arte devem atentar para sua multiplicidade de públicos, sem juízo de valor.

Em face à possível heterogenia do público que atualmente frequenta museus de arte contemporânea, é imprescindível que as instituições que se proponham a comunicar arte, com enfoque aqui em arte contemporânea, efetivamente o faça. Pois, só ao reconhecer tal multiplicidade de sujeitos, oferecendo narrativas acessíveis para que seu público e não-público compreenda o que se pretende informar, é que as instituições museológicas conseguirão cumprir seu papel social. Considerar as peculiaridades e possíveis carências do público que não domina a linguagem artística não interfere na fruição do conhecedor.

Torna-se, assim, relevante a pesquisa de recepção que se utilize de métodos eficazes e que possibilitem observar as faces de uma mesma questão, seja a respeito do perfil do público visitante ou sobre a eficácia dos métodos expográficos utilizados. Ir além do livro de assinaturas é mais do que necessário, articular, criar e implementar uma “cultura de avaliação”, como atesta a Museóloga Marília Xavier Cury é fundamental. É através do fomento de uma cultura capaz de propor certas rotinas às instituições museológicas, que os museus podem aprimorar suas práticas e conhecer seus públicos, qualificando seu trabalho.

Em diferentes graus e através de estratégias próprias de cada instituição, estas podem contribuir para a aproximação do público com tais espaços. Pouco a pouco, através de diálogos com meios de educação formal, formação de professores e por estratégias que busquem trazer a comunidade para dentro do espaço, de modo que esta se sinta representada e acolhida, são atitudes que colaboram para criação de uma alfabetização cultural. Ofertar textos

questionadores e críticos que dialoguem com as obras e as narrativas propostas, amplia o rol de possibilidades por onde o visitante poderá transitar, em uma dinâmica onde a mensagem proposta pela curadoria e as articulações que o visitante possivelmente fará, somem-se ao invés de se anular.

Um bom exemplo que pode ser tomado como agregador para boas práticas que visem abarcar diferentes públicos, para além do especializado, vem da Pinacoteca de São Paulo<sup>46</sup>. A instituição possui, além dos previamente citados Dispositivo para Autonomia de Visita e dos textos Arte em Diálogo, outros programas como formação de professores e o chamado Pina\_Dentro & Fora, que consiste no empréstimo de mochilas pedagógicas que permitem a criação de um elo entre museu e escola, onde os professores podem levar aos seus alunos, propostas educativas desenvolvidas pela Pinacoteca de São Paulo, ampliando desta forma, o acesso à arte. Também, a instituição possui ações como Pina Família e o chamado Programas Educativos e Inclusivos (PEI). O primeiro possui o objetivo de, através da fruição e contato lúdico com a arte, criar a cultura de visitação em museus desde os primeiros anos de vida da criança, além de proporcionar um exercício sobre a necessidade e importância da preservação patrimonial para toda a família. Já o PEI, direciona-se ao não público da instituição, aquele que não tem por hábito a visitação tanto da instituição como em outros espaços artísticos e culturais da cidade.

Os museus, nesse sentido, podem contribuir positivamente para a aproximação das camadas historicamente menos privilegiadas com o ambiente cultural, da mesma forma que podem oportunizar seu acesso diante da arte e cultura. No contexto atual, onde a cultura está sendo desvalorizada a nível de desmontes e, a arte, em tentativas sucessivas de censura<sup>47</sup>, é de caráter urgente rever processos que afastaram, e possivelmente ainda afastam, o público não especializado desse contato. A história demonstra que somente através de justificativas e argumentações a respeito de sua relevância e importância, é que a sociedade, na sua camada mais ampla, dela se apropriará, mudando a partir disso seus olhares e relações com a arte e cultura.

---

<sup>46</sup> Para mais informações ver: <http://pinacoteca.org.br/>. Acesso em: 10 nov. 2019.

<sup>47</sup> Para mais informações ver: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/jurista-critica-cancelamento-do-queermuseu-e-artista-plastica-diz-que-liberdade-de-expressao-e-essencial.ghtml>. Acesso em: 10 nov. 2019.

A partir da análise das respostas coletadas da exposição *Áspera Melodia: Carlos Asp, 70 anos*, foi possível perceber que o público, sobretudo que não transita pelo campo artístico, preza a inclusão de materiais de apoio e informações contundentes durante sua visita, percebendo tal postura como forma de melhor contextualizar e orientar a narrativa proposta pela instituição de uma maneira mais autônoma, onde o auxílio do mediador seja uma escolha e não uma necessidade. Portanto, alinhar os estudos expográficos aos estudos de público torna-se de extrema importância para potencializar o fato museal, pois, conhecendo as especificidades dos visitantes, as instituições podem articular melhores formas de conceber suas exposições.

A Pinacoteca Ruben Berta possui ações que fomentam o contato com o público através do evento *Clássicos na Pinacoteca*, eventos artísticos como a recente *Mostra Panorama Internacional – videoarte e cinema experimental*, além de conversas com artistas e curadores sobre obras e temáticas das exposições, compondo as suas ações educativo-culturais paralelas. Entretanto, são eventos direcionados em grande parte à esfera especializada da população. É perceptível que a instituição é espaço de fomento e criação artística, dessa forma, tais eventos são essenciais e muito importantes, pois é através deles que a cena artística da cidade tem a possibilidade de trocar ideias e experiências. Porém, na mesma medida, como espaço público, é necessário que sejam pensados eventos e ações permanentes que atendam às necessidades de outros públicos e que tais atitudes também compreendam, na instituição, os processos relacionados a expografia.

A exemplo disso, a Pinacoteca Ruben Berta em comemoração ao seu cinquentenário, recebeu a exposição *Aventura do Moderno (2017-2018)*, onde divulgou a temática modernista ao público através de ações simultâneas à exposição. Além de material pedagógico<sup>48</sup> ilustrado disponibilizado para educadores como forma de qualificar a visita, a instituição realizou ações em escolas sobretudo periféricas da cidade, buscando ampliar o público e seu diálogo com a arte de maneira mais ampla e descentralizada. Isso demonstra a importância da Pinacoteca Ruben Berta como espaço cultural e seu potencial

---

<sup>48</sup> Para mais informações ver: [https://649043fe-0f48-4f0f-b8d7-077e40ae2df1.filesusr.com/ugd/849fa7\\_6c84ac6aa2214887ab13046c9a819e21.pdf](https://649043fe-0f48-4f0f-b8d7-077e40ae2df1.filesusr.com/ugd/849fa7_6c84ac6aa2214887ab13046c9a819e21.pdf). Acesso em: 10 nov. 2019.

catalizador que possibilita o encontro com os diferentes públicos, onde a fruição e contato entre indivíduo e arte pode acontecer.

É necessário apontar algumas questões técnicas referentes a metodologia utilizada. A escolha do uso de questionário como método de coleta de dados deu-se por este ser um meio que oferece respostas mais precisas além de obter múltiplos dados relevantes para a pesquisa. Porém, esta metodologia possui suas desvantagens, que fazem parte do processo. Um ponto observado foi a circunstância em que estes foram respondidos. No caso específico da Pinacoteca Ruben Berta percebeu-se que devido à presença constante do mediador da exposição, algumas pessoas tenderam a dar respostas que julgavam ser as satisfatórias, isto é, que estivessem de acordo com o que entendiam ser a esperada por parte deste e da pesquisadora.

Muito embora a maioria dos questionários tenham sido respondidos pelo próprio visitante, em alguns momentos a pesquisadora assessorou o preenchimento, uma vez que se tratavam de pessoas com alguma dificuldade de leitura ou daqueles que preferiam desta forma. Outro ponto é que questionários não abarcam pessoas analfabetas, o que acaba por excluir estes grupos da pesquisa de recepção proposta.

É necessário salientar que questões F e G do questionário foram descartadas, uma vez que a autora percebeu que estas não agregariam para que a pergunta de pesquisa fosse respondida. Da mesma forma, a questão número D não foi analisada, uma vez que a circunstância da visita refletiria diretamente no nível de satisfação do visitante caso fosse mediada ou não. Por se tratar de um primeiro contato com este método de coleta de dados, tais erros são possíveis de ocorrer, mas servem como forma de aprendizado para futuras pesquisas.

Outro ponto importante que cabe ser salientado trata-se sobre a escolha da aplicação da pesquisa durante o evento Noite dos Museus. O evento foi escolhido pela diversidade de públicos, de forma a, potencialmente, coletar respostas de públicos diferentes do que normalmente estavam visitando a exposição *Áspera Melodia: Carlos Asp, 70 anos*, abarcando, assim, diferentes realidades e olhares por parte destes. O fluxo de pessoas, entretanto, pode ter sido uma variável influenciadora nas respostas dadas, porém, procurou-se

influenciá-las o mínimo na medida do possível, favorecendo que os respondentes preenchessem as opções de maneira mais honesta dada as circunstâncias acima citadas.

A pesquisa mais do que responder à questão norteadora, procurou agregar nos estudos de ambas as áreas, contribuindo para o exercício de diálogo entre o campo da Museologia e das Artes. Pretendeu questionar e tensionar os padrões que as exposições de arte são concebidas no que tange sua expografia e práticas comunicacionais.

Neste contexto, o Cubo Branco ainda se mantém como modelo expositivo vigente nas exposições de arte contemporânea, pela ilusória percepção deste ser impessoal e neutro. Contudo, estudos históricos e atuais, problematizam seu uso, pelo fato de que na ausência de informações complementares, parcela do público pode ser negligenciada e, nesse sentido, há necessidade deste molde ser repensado e aprimorado, através do entrecruzamento empírico e teórico.

Elementos expográficos possuem o potencial de qualificar a experiência no percurso da exposição, seja através do uso de textos introdutórios ou pelo estímulo de outros sentidos, como sonorização, corroborando com a autonomia do visitante. Ao suprimir do mediador a atual e muito presente incumbência de agir quase como “apêndice” da expografia, em exposições autossuficientes o indivíduo pode orientar-se, de certa forma, mais livremente, onde os resultados são diálogos criados além da mediação.

Dito isso, reitero o interesse em dar continuidade à pesquisa, ampliando e revisando outros aspectos não abordados nesse momento, uma vez que a temática é vasta, podendo ser redirecionada em tantas outras vertentes. Cabe mencionar que o presente trabalho não conseguiu abarcar o público interno da instituição estudada por questões relacionadas ao cronograma. Da mesma forma, considero que tanto a pesquisa de recepção quanto a área da expografia merecem ser foco de análise e estudos por profissionais museólogos, em nível de monografia e pós-graduação, uma vez que as investigações de tais elementos qualificam e potencializam a produção de exposições cada vez mais acessíveis a diferentes públicos. Nesta mesma perspectiva, reafirmo a importância deste profissional estar envolvido nos processos museológicos

como um todo, pois sua formação o capacitou para atuar de maneira crítica e sensível diante das mais variadas realidades institucionais e sociais.

## REFERÊNCIAS

ALEGRIA, Tânia Sofia Rodrigues. O papel da curadoria como difusora da arte contemporânea. 2013. **Dissertação**. Mestrado em Patrimônio, Museologia e Desenvolvimento. Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2013. Disponível em: <https://repositorio.uac.pt/handle/10400.3/3202>. Acesso em 06. fev. 2019.

ALBUQUERQUE, Fernanda. Mas isso é Arte? In: **Revista Aplauso**. Porto Alegre: v. 57, ano 7, p. 14-15, 2005a.

\_\_\_\_\_. De tudo um pouco. In: **Revista Aplauso**. Porto Alegre: v. 58, ano 7, p. 12 - 15, 2005b.

ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. O “Colecionismo Ilustrado” na Gênese dos Museus Contemporâneos. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 33, p. 123-140, 2001. Disponível em: <http://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/43/Anais%20do%20Museu%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%2C%20v.%2033%2C%20ano%202001>. Acesso em 06. Fev. 2019.

ALTSHULER, Bruce. Curadoria, exposição e educação no museu de arte. In: REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth. **Sobre museus: conferências**. São Paulo: MAC USP, 2010.

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: **Sobre o ofício do curador**. São Paulo: editora Zouk, 2010.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2003.

BULHÕES, Maria Amélia. As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil. Porto Alegre: Zouke, 2014.

BLANCO, Angela García. **La exposición, um medio de comunicación**. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria - os caminhos do enquadramento e extroversão da herança patrimonial. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas 2**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, p.15-23, 2008. Disponível em:

[http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno\\_diretrizes\\_museologicas\\_2.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf). Acesso em 07. fev. 2019.

CANO, Ricardo. Museología sensorial. **EVE Museos e Inovación.**, 2017. Disponível em: [https://www.academia.edu/34942559/MUSEOLOG%C3%8DA\\_SENSORIAL](https://www.academia.edu/34942559/MUSEOLOG%C3%8DA_SENSORIAL). Acesso em 12 set. 2019.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. A Exposição como dispositivo na Arte Contemporânea: Conexões entre o técnico e o simbólico. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. I, n. 2, p.47-58, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/12654/11056>. Acesso em 05. fev. 2019.

CARVALHO, Luciana Meneses de. **Waldisa Rússio e Tereza Scheiner - dois caminhos, um único objetivo:** discutir museu e Museologia. In: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio/MAST, vol. 4, no 2, p. 147-158, 2011. Disponível em: <https://docplayer.com.br/24174857-Waldisa-russio-e-tereza-scheiner-dois-caminhos-um-unico-objetivo-discutir-museu-e-museologia.html>. Acesso em: 15 ago. 2019.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte** – montagens e espaços de exposições. Coleção Todas as artes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos salões de Paris ao MoMA. In: **Sobre o ofício do curador**. São Paulo: editora Zouk, 2010.

CONDURU, Roberto. Por uma translucidez crítica Pensando a curadoria de exposições de arte. In: **Cadernos de diretrizes museológicas nº 2**. Secretaria de Cultura de Belo Horizonte, p. 72-79, 2008. Disponível em: [http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno\\_diretrizes\\_museologicas\\_2.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf). Acesso em 23 mai. 2019.

CUNHA, Marcelo Bernardo. A exposição museológica como estratégia Comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial. **Revista Magistro**. n.1, v.1, p. 109-120, 2010. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/view/1062/624>. Acesso em 18 det. 2019.

CURY, Marília Xavier. **Exposição:** concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005. Acesso em: 01 abr. 2019.

CURY, Marília Xavier. Os usos que o público faz do museu: a (re)significação da cultura material e do museu. **Musas:** revista brasileira de museus e museologia. Rio de Janeiro, IPHAN/DEMU, n.1 p.87-106. 2004. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/04/Musas1.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2019.

CURY, Marília Xavier. Museologia, novas tendências. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. (Org.). MAST Colloquial – **Museus e Museologia: Interfaces e Perspectivas**. Rio de Janeiro: MAST, v. 11, p. 25-41, 2009. Disponível em: [http://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/956/1/mast\\_colloquia\\_11.pdf](http://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/956/1/mast_colloquia_11.pdf). Acesso em: 02 abr. 2019.

DAVALLON, Jean. Comunicação e sociedade: pensar a concepção da exposição. In: BENCHERIT, Sarah Fassa; BEZERRA, Rafael Zamorano e MAGALHÃES, Aline Montenegro (Org.). In: **Museus e comunicação: exposições como objeto de estudo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, p. 21-34, 2010. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=19629>. Acesso em: 10 mar. 2019.

DECLARAÇÃO DE CARACAS, ICOM. Caracas – Venezuela, 1992, jan- fev. XII Seminário Regional da UNESCO – **A missão dos Museus da América Latina Hoje**. Disponível em: <http://www.ibernuseus.org/wp-content/uploads/2014/07/declaracao-de-caracas.pdf>. Acesso em 28 set. 2019.

DESVALLÉES, André, Mairesse, François. **Conceitos-chave de museologia**. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. ICOM. São Paulo: Armand Colin, 2013.

FERNÁNDEZ, Luiz Alonso; FERNÁNDEZ, Isabel García. **Diseño de exposiciones**: concepto, instalación y montaje. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2004.

GUARNIERI, Waldisa Russio de Camargo. A interdisciplinaridade em Museologia (1981). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: **textos e contextos de uma trajetória profissional**. v.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, p.123-126, 2010<sup>a</sup>. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/313660911/Waldisa-Russio-Camargo-Guarnieri-Textos-e-Contextos-de-Uma-Trajectoria-Profissional>. Acesso em 29 de jun. 2019.

GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha. Em torno da curadoria de acervos museológicos, poucas (mas úteis) considerações. **Cadernos de diretrizes museológicas nº 2**, Secretaria de Cultura de Belo Horizonte, p. 112-127, 2008. Disponível em: [http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno\\_diretrizes\\_museologicas\\_2.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf). Acesso em 14 jun. 2019.

JULIÃO, Leticia. Apontamentos sobre a história dos museus. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas 1**, Superintendência de Museus/ Secretaria de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006 p. 20 em: [http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/cadernodiretrizes/cadernodiretrizes\\_segundaparte.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/cadernodiretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf). Acesso em: 28 jun. 2019.

LARA FILHO, Durval de. Formas de organização de exposições nos museus de arte. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, DF, v. 11, n. 4, p. 62-80, 2013. Disponível em:

<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/download/16364/14652/>.

Acesso em: 19 abr. 2019.

LOCKER, Pam. Gráficos. In: **Diseño de exposiciones**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 112-133, 2011.

MENEGHETTI, Amália Ferreira. 2016. CURADORIA MUSEOLÓGICA & CURADORIA DE ARTE: aproximações e afastamentos. **Trabalho de Conclusão de Curso**. Bacharel em Museologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/157322/001013010.pdf?sequence=1>. Acesso em 18. fev. 2019.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, Nova Série, v.2, p.9-42, 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a02v2n1.pdf>. Acesso em 02. ago. 2019.

MENSCH, Peter van. **O objeto de estudo da Museologia**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1994. Pré-Textos Museológicos I.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do Cubo Branco**: A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins, 2002.

OLIVEIRA, Mirtes Cristina Marins de. Anotações para pesquisa: histórias das exposições e a disseminação do cubo branco como modelo neutro, a partir do Museum of Modern Art, de Nova York. In: **Histórias das Exposições: Casos Exemplares**. 2ed. São Paulo: EDUC - Editora da PUC-SP, v. 1, p. 17-23, 2016.

PANITZ, Marília. Afinal, o que é curadoria? In: **Curadoria em artes visuais**: um panorama histórico e prospectivo. Porto Alegre: Santander Cultura, p. 23-46, 2017.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RUPP, Betina. Curadorias na Arte Contemporânea: Precursores, Conceitos e Relações com o Campo Artístico. 2010. **Dissertação**. Mestrado Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/24761>. Acesso em: 14 mar. 2019.

SARRAF, Viviane Panelli. **Acessibilidade em espaços culturais: Mediação e comunicação sensorial**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2015.

SOUSA, Ashley Jéssica de Medeiros. 2014. Como Os Textos Das Exposições Museais Podem Ser Percebidos Pelos Visitantes? Uma análise da perspectiva metodológica de Stephen Bitgood a partir da década de 1990. **Trabalho de Conclusão de Curso**. Bacharel em Ciências da Informação. Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2014. Disponível em: [http://bdm.unb.br/bitstream/10483/9288/1/2014\\_AshleyJessicaDeMedeirosSousa.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/9288/1/2014_AshleyJessicaDeMedeirosSousa.pdf). Acesso em: 03. jun. 2019.

SOTO, Moana. Dos gabinetes de curiosidade aos museus comunitários: a construção de uma concepção museal à serviço da transformação social. In: **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 48, p. 57-84, 2014. Disponível em: <https://revistas.ulufona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4987>. Acesso em 13. Mar. 2019.

SCHEINER, Teresa Cristina. **Repensando o Museu Integral**: do conceito às práticas. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. Hum., Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a03v7n1.pdf>. Acesso em 26. jul.2019.

TEJO, Cristina (coord.). Panorama do pensamento emergente. Porto Alegre: Zouk, 2011.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. In: **Ars** – Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, vol. 6, n. 12. São Paulo: ECA-USP, 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202008000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200003). Acesso em: 08 set. 2019.

XAVIER, Janaína Silva. A fruição da arte nos museus: uma discussão a partir da expografia. **REVISTA MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO**, v. 11, p. 202-217, 2018. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/download/665/636>. Acesso 23 mar. 2019.

ZENERE, Alejandra Panozzo. **Se contempla se experimenta: Modos de comunicar del museo de arte contemporáneo**. 1ª ed. Rosario: UNR Editora, 2018.

## APÊNDICE A

### QUESTIONÁRIO

Este questionário servirá como instrumento de coleta de dados para o Trabalho de Conclusão de Curso em Bacharelado em Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Todas as informações são **confidenciais** e destinam-se **exclusivamente** para a realização desta monografia. Por favor, para escolher suas respostas, preencha o quadrado presente ao lado esquerdo da opção desejada. **Para que o questionário possa ser utilizado para a pesquisa é necessário que todas as questões sejam respondidas.**

**A. Com que frequência você costuma frequentar museus e demais ambientes culturais que expõem arte contemporânea?**

Nunca     Raramente     Às vezes     Muitas vezes

**B. Você costuma compreender a narrativa presente nas exposições de arte contemporânea?** \_\_\_\_\_

**C. Em relação às exposições de arte contemporânea, qual a importância de cada um dos elementos abaixo para a compreensão do conteúdo/mensagem da exposição?**

**Mediação:**

Pouco importante     Importante     Muito importante

**Texto de apresentação:**

Pouco importante     Importante     Muito importante

**Informação presente nos textos:**

Pouco importante     Importante     Muito importante

**Legendas informativas:**

Pouco importante     Importante     Muito importante

**Informação sobre o (a) artista:**

Pouco importante     Importante     Muito importante

**Contextualização da obra:**

Pouco importante     Importante     Muito importante

**D. Com relação à visita que você acabou de fazer, quão satisfeito você sente-se a respeito da mensagem recebida?**

Totalmente insatisfeito     Insatisfeito     Indiferente

Satisfeito     Totalmente satisfeito

**E. Com base no que você viu na exposição, você conseguiu compreender o conteúdo sem auxílio do mediador?**

Sim     Não

**F. Idade:** \_\_\_\_\_

**G. Gênero:** \_\_\_\_\_

**H. Nível de escolaridade**

Ensino fundamental completo

Ensino fundamental incompleto

Ensino médio completo

Ensino médio incompleto

Ensino superior completo

Ensino superior incompleto

Pós-graduação completa

Pós-graduação incompleta

**I. Se você marcou qualquer das opções de ensino superior ou pós-graduação, qual curso? \_\_\_\_\_**

**MUITO OBRIGADA PELA SUA COLABORAÇÃO!**