

“O SONHO DO MUSEÓLOGO.”
A EXPOSIÇÃO: DESAFIO PARA UMA
NOVA LINGUAGEM MUSEOGRÁFICA. **

Judite Santos Primo.

“Que a comunicação e a educação na exposição sejam concebidas essencialmente como forma de alimentar a capacidade crítica.”

ULPIANO BEZERRA DE MENEZES.

I. IDÉIA.

Julgamos que é um dado adquirido que na entrada dos museus existe um número excessivo de proibições e, essa característica nas instituições museológicas sempre foi algo que me incomodou profundamente. Visitando durante um final-de-semana vários museus, tornou-se assim mais evidente que em todos eles havia logo na porta principal um cartaz que enumerava tudo que o visitante não podia fazer, entre a listagem de proibições estavam: “não correr, não fotografar, não comer dentro das salas de exposições, não tocar, não gritar”. Após o sexto museu visitado, comentei com um amigo que o ideal de todo museólogo era colocar o visitante dentro de uma vitrina, só assim conseguiriam proteger seus acervos.

* Museólogo em leitura brasileira, mas para um leitor português dever-se-á ler “O Sonho do Conservador.”

O que começou como uma simples brincadeira, acabou por se transformar numa ideia para a construção do trabalho para a disciplina Museografia e Arquitectura de Museus, no curso de Pós-Graduação em Museologia Social da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

A ideia foi se fortificando à medida que percebia que o “Sonho do Museólogo” não era algo que estivesse tão longe da realidade assim, pois os nossos museus preocupam-se tanto em salvaguardar seus acervos que esquecem porquê, para quê, e para quem estas instituições existem.

Com isso vários questionamentos começaram a palpitar: Será que a sociedade ao associar os museus a coisa velha, empoeirada e antiga está tão equivocada assim? Ou as nossas instituições museológicas realmente reflectem esta inadaptação à sociedade contemporânea? Será que não chegou o momento em que devemos buscar representar, discutir, atuar e reflectir com a comunidade?

A discussão desse fenómeno popular de associar Museu a tudo que é antigo e ultrapassado já foi levantada e analisada, por exemplo, no texto: “Museu: coisa velha, coisa antiga”, no qual CHAGAS afirma que:

“ O objecto museológico (antigo, velho, precioso, raro e curioso), de acordo com essa ideologia, deve ser preservado como forma de confirmar a dominação. A dominação sobre o tempo(supostamente dominável) sobre o espaço, sobre a riqueza, sobre os segmentos

sociais não dominantes, aos quais é dado o direito de aplaudir. (...)

Hoje em dia convivem com grande intensidade dramática, pelo menos duas correntes museológicas, transformando o museu num verdadeiro desafio: uma de cristalização do passado, de valorização do objecto em relação ao homem/sujeito e outra de transformação radical de valorização do homem/sujeito em relação ao objecto.

Nosso entendimento é o de que não se pode preservar e conservar o passado pelo passado. O trabalho do museu, em todos os seus segmentos, há que ser profundamente reflexivo e crítico, e estar permanentemente atento para a ideologia do antigo e do velho.” (CHAGAS, 1987).¹

Enquanto museóloga é altamente constrangedor ter que admitir, que apesar dos avanços das ciências humanas, a prática museológica continua bastante conservadora e os seus reflexos são percebidos nos museus que em sua maioria continuam distante da realidade social, dos seus problemas, conflitos e preocupações; sendo assim realmente torna-se difícil que estas instituições dêem conta da sociedade contemporânea. Desta forma continuamos a ter museus que reafirmam o comportamento característico do século XIX, submissos à ideologia da elite dominante, onde a valorização do passado, antigo e velho tem por base o elemento decorativo e não a busca da compreensão e transformação da realidade

¹ Mário CHAGAS. *Museu: coisa velha, coisa antiga*. 1987.

através da análise e da reflexão crítica e dinâmica do presente. O que é igualmente verdade, se olharmos desse ponto de vista os museus que enveredaram pela utilização “exibicionista” das novas tecnologias, ou como diria Ulpiano Menezes, pela “disneylandificação” dos museus.

II. PROCESSO DA IDÉIA.

Tendo por objectivo mostrar o quão complexo e difícil pode ser o processo criativo de uma exposição, optei por socializar um pouco das minhas dúvidas, incertezas e apreensões.

O processo que decorreu da ideia inicial até a solução que me pareceu a mais coerente para a concepção da exposição, foi marcado por muita reflexão, onde a análise das soluções encontradas me levou a descartar ideias, chegar a novas propostas e reencontrar soluções que novamente passavam por questionamentos.

Considerando a troca de experiência algo de suma importância para o crescimento pessoal e principalmente para o crescimento profissional, visto que o museólogo é por excelência um profissional da comunicação e educação, nada mais coerente que fazê-la através de um trabalho tão pouco comum como este de colocar à prova o poder criativo e a destreza artística do museólogo entendido também com interventor social.

O objectivo deste trabalho é a construção do objecto museológico que parta da ideia para a forma, concebendo uma

instalação/ exposição que tenha a sua parcela de interferência na sociedade.

“Nestes termos o desafio que se coloca é o de introduzir no museu o utensílio da forma (não herdada, mas construída como obra de arte entendida nos sentidos referidos) como suporte para a comunicação das ideias. Ora a transformação de ideias em formas inteligíveis exige por um lado ter ideias para comunicar (ideias novas para a maioria dos museus) e exige ter também o conhecimento, as competências e as sensibilidades de poder construir essas formas.” (MOUTINHO; 20, 1994).²

Cria-se neste momento um desafio para todos os que procuram desenvolver trabalhos na área da museografia: que é a possibilidade de se trabalhar no contexto museológico com objectos não herdados, podendo assim contribuir para o aparecimento de novas linguagens museográficas.

Vale ressaltar que todo objecto criado se constitui de três elementos básicos: a forma, a ideia e o conteúdo e, somente com a união destes três elementos acontece a percepção, experiência estética.

² Mário Canova MOUTINHO. *A construção do objecto museológico*. 1994:

Segundo Panofsky, toda a “obra de arte” tem sempre uma significação estética - seja ela criada ou não com a finalidade de ser apreciada - e qualquer objecto (natural ou criado pela mão humana) está sujeito a ser experienciado esteticamente. E mais, que os objectos criados pelo homem sem o objectivo de serem analisados esteticamente, os chamados objectos práticos, podem ser identificados como um veículo de comunicação (aquele que pretende transmitir uma ideia) ou como um instrumento ou aparelho (aqueles que procuram cumprir uma função); e os objectos criados com o objectivo de apreciação estética também podem ser identificados como veículo de comunicação ou aparelho.

“ No entanto, o elemento «forma» está presente em todo o objecto sem excepção, pois todo o objecto consiste de matéria e forma e não existe alguma maneira de determinar com precisão científica em que medida, num dado caso, o elemento forma recebe a ênfase. Assim não se pode, e não se deve procurar definir o momento preciso em que um veículo de comunicação ou um aparelho, começa a ser uma obra de arte.” (PANOFSKY, 20, 1989)³

Outra questão discutida por Panofsky e que julgo de suma importância para a análise do trabalho que me proponho a realizar é a intenção dos criadores dos objectos. Segundo ele

³ Erwin PANOFSKY. *O significado nas artes visuais*. 1989:20

é esta intenção que marca o limite de onde acaba o domínio dos objectos práticos e começa o domínio da arte:

“(...) o modo como julgamos essas intenções é inevitavelmente influenciado pela nossa própria atitude a qual, por seu lado, depende das nossas experiências individuais, assim como da nossa situação histórica. (...) Uma coisa no entanto é certa, quanto mais a proporção da ênfase na «ideia» ou na «forma» se aproxima de um estado de equilíbrio, com tanto mais eloquência a obra de arte exhibirá aquilo a que se chama «conteúdo».” (PANOFSKY, 21, 1989)⁴

Panofsky toca em dois pontos cruciais: a memória e o conteúdo (entendido aqui como o elemento resultante da utilização equilibrada da ideia e da forma). No primeiro é inegável que somente levando-se em conta as referências pessoais e colectivas para a construção dos objectos é que se dará o fenómeno da leitura e releitura, ou ainda conhecimento e reconhecimento dos objectos. Já o conteúdo pode ser entendido nos termos de Peirce, como tudo aquilo que o objecto criado revela mas não ostenta.

O objectivo de se criar objectos que possam ser trabalhados no contexto museológico não pressupõe a criação de objectos de arte, a ideia é construir objectos portadores de significados, que possam servir de ponte para a reflexão crítica

⁴ Erwin PANOFSKY. *O significado nas artes visuais*. 1989: 21

da realidade social. Se durante o processo de criação, o equilíbrio resultante da utilização da ideia e da forma for aquele que resulte na criação de um objecto de arte, não alterará significativamente o objectivo primeiro, que é o trabalho no contexto museológico com objectos não herdados, mas sim objectos construídos pelo homem, portadores de conteúdo e que sejam veículos de ideia e comunicação, permitindo assim exercitar a reflexão crítica do presente.

III. O PROCESSO CRIATIVO DA INSTALAÇÃO/EXPOSIÇÃO.

Este trabalho tem por base um desafio que me foi despertado após a leitura de MENEZES, num dos seus textos sobre a exposição museológica contemporânea no qual ele discute e apresenta as diferenças entre o discurso museológico (exposição) e o científico (monografia). O autor mostra que no primeiro discurso há o descomprometimento em referenciar e justificar as opções metodológicas que foram sendo feitas ao longo do processo de construção da linguagem museográfica:

“Mas por que a exposição, ao contrário do trabalho assinado, se desobriga de colocar à vista as cartas que montaram seu jogo? E por que não introduzir na exposição (e não apenas no catálogo) seu carácter contingente e não absoluto?”

A dissemelhança básica a ser ressaltada, entre exposição e monografia está em dois níveis. O primeiro é que, numa monografia, os documentos (significantes), uma vez explorados na produção de

significados podem ser dispensados, sem precisar servir de suporte, como na exposição, para formular (comunicar) esses mesmos significados.(...) O segundo nível diz respeito à especificidade da linguagem museológica que é essencialmente espacial e visual -e não simples variação ou adaptação da linguagem visual.”(MENEZES, 1993).⁵

Resolvi com isso, tomar o desafio de, ao menos tentar colocar à vista as cartas que montaram o quebra-cabeças deste meu processo de transformar a ideia em forma dentro do espaço museológico.

Primeira Etapa:

Para a construção da maquete, inicialmente pensou-se em uma vitrina como local onde o visitante seria colocado e separado do acervo. Reflectindo um pouco mais, percebi que caso colocasse o visitante dentro de uma vitrina, mesmo local em que estavam as colecções, poderia passar a ideia equivocada de que queria expor o visitante, quando na verdade o objectivo era separa-lo da colecção, evitando assim qualquer tipo de contacto que não fosse apenas o visual. Surgia-me aí a primeira dúvida mas também a primeira solução: o contacto visual era algo que eu considerava importante e que deveria manter-se, desta forma o material para guardar o visitante tinha que ser transparente.

⁵ Ulpiano Bezerra de. MENEZES. *A exposição museológica: Reflexão sobre pontos críticos na prática contemporânea.* 1993

Segunda Etapa:

Percebi que era melhor trocar a vitrina por uma outra forma, um outro material. Várias ideias apareceram nesta fase da elaboração: Utilizar espaços fechados que poderiam ter a forma por exemplo de uma gaiola, ou de uma jaula, ou qualquer outra solução que nos remetesse para situações de isolamento.

Mas por que não uma redoma? Resolvi nesta etapa, trocar a vitrina, pensada inicialmente como a solução do problema, por uma redoma. Assim deixava claro a minha intenção de marcar a diferença entre o visitante e a colecção exposta.

A redoma além de marcar a diferença entre o visitante e o acervo, ainda transmitiria outras ideias bastante interessantes para o trabalho: distanciamento, opressão e até mesmo protecção.

Terceira Etapa:

Chegava o momento de definir qual o visitante que eu gostaria de representar na maquete/ instalação.

Inicialmente, a questão que me pareceu a mais importante era: Qual visitante poderia ficar mais chocado e incomodado em ficar dentro de uma redoma, impedido de estabelecer contacto com as colecções do museu?

A resposta inicial, mas também aquela que me pareceu a mais fácil, foi colocar o visitante sendo representado por uma criança e, para essa solução tinha algumas respostas:

- a.) Os museus estão a cada dia trabalhando mais com o público escolar, sendo assim a criança seria o público que melhor representaria a minha ideia;
- b.) A criança, por causa do seu espírito de liberdade ainda tão aguçado, fica muito mais chocada com a repressão do “não poder fazer” que um adulto;
- c.) Para a criança, apenas o contacto visual não é suficiente para a apreensão da informação e para a aprendizagem.

Até poderia achar muitas outras respostas que justificassem a primeira solução de representação do visitante mas, a essa altura as dúvidas já eram muitas:

Por que ao invés da criança, o visitante não poderia ser representado por um adolescente? Nestes indivíduos o poder de questionamento e a rebeldia são tão latentes que a repressão do “não poder fazer” seria muito mais sentida que por uma criança.

Ou ainda, poderia ser representado por um adulto. Não seria um pouco de preconceito achar que o poder de revoltar-se só é encontrado no jovem adolescente e na criança? O ser adulto muitas vezes já está moldado pela sociedade que impõe

regras de comportamentos, mas isso não impede das pessoas ficarem incomodadas com a opressão.

Se era preconceito, o que me havia impedido de buscar representar o visitante através da figura de um adulto, não seria ainda mais preconceituoso não representá-lo como uma mulher, um negro, um oriental, um velho ou qualquer outra figura que representasse uma minoria social?

Sabia que ao escolher qualquer uma dessas figuras acima citadas, encontraria uma resposta que justificasse a sua utilização no trabalho, entretanto a solução mais fácil não me parecia a mais correcta e com isso as dúvidas continuavam, pois as opções eram muitas e a solução adequada ainda não tinha sido encontrada.

Quarta Etapa:

A questão voltava ao início: Qual o visitante mais adequado para ser representado nesta maquete? Percebi que na verdade eu gostaria que um pouco de cada um deste acima citado estivesse representado no visitante do museu do “museólogo sonhador”.

Sendo assim o que melhor me pareceu foi procurar uma figura que fosse universal. Que não fosse nem só criança, adolescente, mulher, adulto, velho ou oriental, mas um pouco deles todos.

Surgia-me aí um outro problema a ser solucionado: Que figura seria capaz de representar essa universalidade?

Teria que ser uma figura sem idade, sexo, etnia, sem essas características que personificam um ser. Neste momento surgia-me uma ideia: utilizar um bonequinho de madeira que serve de modelo para desenhistas e artistas plásticos. Pareceu-me ser a figura que eu estava procurando, pois ao mesmo tempo que tem a forma de um ser humano, não possui nenhum elemento que o personifique: é uma figura universal.

Uma questão no entanto continuava a me incomodar: até que ponto um modelo utilizado por artistas plásticos e desenhistas-profissionais que procuram trabalhar a forma e a ideia pelo aspecto sensível da “beleza”- poderia se considerado universal?

Reconheço que o boneco escolhido para representar o visitante é um modelo e, como tal representa aquilo que num dado momento foi considerado “o perfeito”, “o ideal”. Quando muito este boneco poderá ser aquele que busca representar o padrão do ser ocidental, pois não representa, por exemplo o padrão do ser oriental, por ser um modelo fruto dos tratados de proporções humanas produzido pelo homem ocidental para se ver representado nas artes-plásticas.

Ainda pensei em construir um boneco, no entanto qualquer ser que eu construísse não conseguiria ser “neutro”, visto que seria a representação daquilo que sou, estou, acredito e percebo. Era um momento em que eu tinha que arriscar pois, ao construir, o boneco seria o resultado daquilo que sou e ao utilizar um boneco que já existe, seria o resultado daquilo que em determinado momento foi considerado o modelo do ser

ocidental. Percebia o perigo que a minha escolha poderia ter para a construção da minha instalação/exposição.

O que inicialmente foi chamado de universal, pode ser considerado agora como o modelo das formas perfeitas do Ocidente, entretanto não se pode retirar deste boneco características fundamentais e que foram consideradas importantes no momento em que este foi pensado para ser o a representação do visitante: o boneco possui a forma de um ser humano ao mesmo tempo que não se pode definir aquela características que o personifica, como por exemplo o sexo, a idade, a cor, a nacionalidade.

Desta forma reconheço os problemas e os riscos com a opção de utilizar um modelo, mas os assumo.

Quinta Etapa:

Descoberto que a melhor solução seria uma figura *universal*, percebi que outra questão importante era a posição do visitante dentro da redoma. Isso era um factor que determinaria se o “Sonho do Museólogo” - nome que neste momento já intitulava o trabalho expositivo, ao colocar o visitante dentro da redoma objectivando salvaguardar a colecção e evitar o contacto do homem com esta, tinha ou não sido atingido.

Nesta caso, a posição do visitante era a que definiria a questão: se ele estivesse por exemplo sentado, de pernas cruzadas, apreciando o estar sendo trancafiado, o ideal do museólogo teria sido conseguido, pois o visitante encontrava-

se passivo, sem demonstrar qualquer tipo de revolta com a situação. Mas, se ao contrário, ele estivesse representado numa posição contorcida que indicasse uma certa pressão, um mal-estar, um ar de desagrado, a ideia já seria outra. Era a resposta do visitante à opressão do dito “ideal museológico”.

Esta situação pareceu-me bastante coerente, já que quando brinquei com o meu amigo e me referi ao sonho de colocar o visitante dentro de uma vitrina, na verdade era uma resposta descontente a tantas proibições. Sendo assim, optei por representar um visitante que fosse uma figura universal, dentro de uma redoma e que demonstrasse pela sua posição que estava descontente.

Sexta Etapa:

Ao definir que o visitante deveria demonstrar descontentamento por estar sendo trancafiado, outra ideia começava a brilhar: Por que não colocar também algemas que segurassem mãos e pés, amordaças que evitassem o pronunciamento de revolta, vendas nos olhos...? A ideia parecia-me brilhante, entretanto um pouco mais de reflexão sobre o assunto me levou a descartar a utilização exagerada de materiais e pôr de lado tudo aquilo que tinha surgido como algo maravilhoso.

O objectivo era demonstrar o “Sonho do museólogo” através de uma redoma na qual o visitante ficasse trancafiado. Sendo assim qualquer outro elemento que não fossem redoma e visitante, era supérfluo para exprimir a ideia. Essa ideia, teria que ser transformada em elemento de comunicação

apenas com a utilização de duas formas e, a utilização adequada destas formas é que trariam outros elementos para a discussão e análise do trabalho proposto. Deste modo, a ideia teria que ser transmitida apenas com o essencial.

Sétima Etapa:

Pensando um pouco mais sobre o trabalho que deveria fazer, percebi que não bastava que apenas o visitante demonstrasse insatisfação, era preciso que a própria redoma indicasse o poder opressor sobre a figura ali representada.

Um visitante contorcido dentro de um recipiente intacto, dava-me a impressão de que novamente passaria uma ideia equivocada. Era como se eu estivesse representando um visitante inconformado com uma situação que até poderia ser normal e não opressora como poderia ter-me parecido a princípio. Assim sendo, outro problema aparecia: A forma (posição) da redoma também era algo importante para determinar a ideia que eu pretendia passar.

Neste contexto, a redoma já não poderia estar intacta, com seu formato original mas sim representada de modo que sugerisse a sua opressão do “não poder fazer”. tive duas ideias: a primeira seria quebrar a redoma e a outra seria amassa-la.

Quebrando a redoma, estaria sugerindo que o visitante conseguia fugir da “opressão” imposta pelo museólogo, ou ainda que essa força opressora não era assim tão forte, pois até deixava uma brecha para que o visitante escapasse. É inegável que mais uma vez poderia estar entrando por um outro tipo de discurso e ideia equivocada, o que só vem demonstrar as

dificuldades que se tem para a elaboração de um discurso coerente.

Já a segunda ideia, a de colocar a redoma amassada sobre o visitante, parecia-me uma boa solução: o visitante continuaria preso e, ainda teria como complemento a pressão exercida pela redoma, o elemento neste trabalho que representa o sonhar do museólogo. Assim sendo, estava justificada a posição incomoda do visitante trancafiado dentro de uma redoma.

A percepção do objecto pode ser alterado com a deformação na sua forma original, pois cria o aumento da tensão no campo visual e diminui a simplicidade da forma:

*“ Uma deformação sempre produz a impressão de que foi aplicado ao objecto algum impulso ou alteração mecânicas, como se ele tivesse sido esticado ou comprimido, torcido ou quebrado. Em outras palavras a configuração do objecto (ou de parte do objecto) como um todo sofre uma mudança em sua estrutura espacial. A **deformação sempre envolve uma comparação entre o que é e o que deve ser.** O objecto deformado é visto como uma distorção de alguma outra coisa.”* (ARNHEIN, 248; 1994).⁶

⁶ Rudolf ARNHEIM. *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora*. 1994: 248.

Quando alteramos uma forma devemos estar atentos a duas questões fundamentais: que estamos modificando a leitura e percepção desta e, que as distorções nessa forma implicam também múltiplas possibilidades de expressar uma ou mais ideia. Um perigo é a utilização inadequada da deformação ou ainda, quando a sua utilização não é cuidadosamente analisada, pois pode resultar na deformação pela deformação podendo não servir aos propósitos daquele que a fez e, provocando neste momento uma “deformação “ no processo da comunicação.

Oitava Etapa:

Neste momento, já havia definido algumas coisas acerca da maquete, como por exemplo a existência de apenas dois elementos (redoma e visitante), que o visitante ali representado deveria ser uma figura universal, a utilização de uma redoma ao invés de uma vitrina e que a redoma deveria ser em material transparente e estar torcida.

A situação parecia-me cómoda, mas algo fez-me perceber que havia uma diferença entre a instalação/ exposição e a maquete que seria apresentada na disciplina. Para a maquete as soluções foram gradativamente sendo encontradas; faltava-me no entanto definir os critérios para a construção da instalação/exposição e, mais uma vez sentia-me presa numa encruzilhada.

Inicialmente a minha ideia era colocar um ser humano dentro de uma redoma, começava aí mais um problema: no momento que percebi que a melhor representação para o

visitante era uma figura universal e optei por utilizar esta figura, automaticamente a ideia de colocar um ser humano na instalação estava descartada, pois seria uma contradição; qualquer pessoa colocada ali traria informações pessoais que o caracterizaria, ou seja: nenhum ser humano jamais poderá ser universal. Suas características pessoais como idade, sexo, tamanho, cor de cabelo e etnia estariam presentes e já seriam mais que suficientes para levar a outros tipos de interpretações.

No entanto, a simples ideia de colocar um ser humano dentro de uma redoma era por demais tentadora para ser descartado sem um pouco mais de reflexão sobre a questão. Imaginava o impacto que teria uma instalação que apresentasse um ser humano se contorcendo dentro de uma redoma amolgada, ainda mais se esta instalação fosse colocada logo a entrada de um encontro de museólogos.

Mas a busca do impacto e do escândalo, que ao primeiro olhar poderia ser o discurso mais fácil não deveria ser a solução mais adequada e, busquei alento nas palavras de THÉVOZ quando ele cita a luxúria do discurso provocador:

“Expor é ou deveria ser, trabalhar contra a ignorância, especialmente contra a forma mais refractária da ignorância: a ideia pré-concebida, o preconceito, o estereótipo cultural. Expor é tomar e calcular o risco de desorientar -no sentido etimológico: (perder a orientação), perturbar a harmonia, o evidente, e o consenso, constitutivo do

lugar comum (do banal). No entanto também é certo que a exposição que procuraria deliberadamente escandalizar traria, por uma perversão inversa o mesmo resultado obscurantista que a luxúria pseudo-cultural ... entre a demagogia e a provocação, trata-se de encontrar o itinerário subtil da comunicação visual. Apesar de uma via intermédia não ser muito estimulante: como dizia Gaston Bachelard, todos os caminhos levam a Roma menos os caminhos do compromisso.” (THEVÓZ. 1984).⁷

No discurso museológico, tanto o que é muito óbvio como o que é muito rebuscado acaba por não surtir o efeito esperado por aqueles que o conceberam:

“Assim, tanto as formas populistas quanto as elitistas de comunicação do museu com o seu público enfraquecem e mediocrizam esta dimensão política que ele deveria responsabilmente assumir.”(MENEZES, 1993).⁸

Tem-se aqui mais um desafio para os museólogos, encontrar a forma mais coerente para o discurso expositivo; um discurso que não deve cair no simples e banal, muito menos no rebuscado e elitista. Há que ser um discurso que nos

⁷ Michel THÉVOZ. *Esthétique et/ ou anesthésie museographique, Objets Prétextes, Objects Manipulées*, 1984:167.

⁸ Ulpiano Bezerra de MENEZES. *A exposição museológica: Reflexão sobre pontos críticos na prática contemporânea*. 1993

permita reflectir criticamente sobre ideias, problemas, meios e formas. O caminho da busca do discurso óbvio, que aparentemente pode nos parecer o mais fácil para a descodificação imediata de uma mensagem, nem sempre é o mais coerente.

Com isso interiorizo que a solução mais adequada, por estar pautada neste processo reflexivo, é fazer uma instalação utilizando uma redoma no tamanho de 1,80m e colocar dentro desta um boneco (modelo utilizado por artistas plásticos e desenhistas) em tamanho de um ser humano médio (1,60).

Nona Etapa:

Nenhuma exposição pode ser concebida sem que se defina a que público ela se destina e, neste processo de reflexão para a construção de uma instalação/ exposição isso também não poderia ser esquecido.

Acredito que neste trabalho em que o objectivo era mostrar o “Sonho do museólogo”, nada mais justo e coerente que ter como público alvo os próprios museólogos/conservadores.

A minha sugestão é que a instalação possa ser apresentada na entrada de um Seminário de Museologia... A forma que se define o público para uma exposição é um assunto muito importante, mas também muito difícil e delicado e do qual não me proponho a discutir neste trabalho.

Décima Etapa:

Uma questão pouco esclarecida e, que me atormentou durante todas as etapas era a utilização ou não de materiais existentes e/ou pré fabricadas. Até que ponto a utilização ou reutilização de formas pré-concebidas para outros fins era aceitável na construção do objecto museológico.

Após algumas discussões com o professor que ministra a disciplina, e algumas leituras chego apenas a conclusão que a linha entre a possibilidade de utilizar e/ou reutilizar formas existentes, é bastante ténue. O que irá definir o que pode ou não ser utilizado é a forma como a ideia inicial é trabalhada e as soluções que vão sendo encontradas e descartadas ao longo deste processo.

Décima-primeira Etapa:

É chegado o momento de apresentar a instalação/exposição, em forma de maquete, para a apreciação da turma e do professor que ministra a disciplina Museografia e Arquitectura de Museus. Vale lembrar que o objectivo deste trabalho é a construção do objecto museológico -não herdado-, que partindo da ideia para a forma resulte numa instalação/exposição e que esta tenha sua parcela de interferência na sociedade.

Assim sendo, era o momento em que as pessoas tinham a oportunidade de olhar, tocar, experienciar o objecto museológico da forma que melhor lhe conviesse. Naquele primeiro momento tudo era possível e a museóloga em questão não adoptou a prática do “não poder”, até por que era

justamente contra isso que eu estava tentando sensibilizar as pessoas. A turma teve um período para falar sobre aquilo que lhes foi exposto.

As primeiras opiniões giraram em torno de se colocar um ser humano dentro de uma estrutura fechada e com deformações. Todos perceberam que ao expor um ser humano contorcido dentro dessa estrutura, haveria no discurso expositivo um elemento perturbador, o que levava o observador a reflectir sobre o porquê das deformações e da posição não estática do ser humano.

Num segundo momento foi-me pedido que tentasse explicar o processo de construção do trabalho; inicialmente falei sobre as etapas, mostrando os motivos que me levaram a construir uma exposição na qual se discute “o sonho do museólogo”. Tecnicamente concordaram com as soluções encontradas para a utilização dos materiais, com a tentativa de não rebuscar em demasia o discurso, com a busca de exprimir a ideia através de dois elementos, com a opção pelo boneco/modelo e com as deformações na estrutura em formato côncavo.

A discussão tornou-se acirrada pelo fato de algumas pessoas terem achado que a exposição poderia ser percebida como um discurso contra a utilização das vitrinas nos museus e, consideraram que o discurso era muito restrito, pois na concepção do grupo o ser humano dentro da redoma não deveria ter uma identidade, que ele tanto poderia ser o museólogo preso no seu próprio discurso, como poderia ser o

visitante preso pela opressão da força exercida pelo museólogo no cenário museográfico. Alertaram-me para o perigo de se restringir em demasia um tema.

Percebi que não só quando expunha a ideia conceptual da instalação/exposição, mas durante todo o processo de construção da mesma, eu me sentia um pouco museóloga e um pouco visitante. Acredito que estes momentos de assumida “*parcialidade científica*” foi muito importante para a realização deste trabalho, pois consegui sair do meu posto de profissional e tentei perceber um pouco dos sentimentos do visitante do museu, algo que também sou.

Um outro questionamento, foi acerca da utilização ou não do título na instalação/exposição. Por fim chegamos a conclusão que neste tipo de trabalho, quando não pensado e discutido seriamente a utilização de qualquer palavra pode servir para legendar a exposição. E por mais que a legenda facilite a compreensão da mensagem, acredito que chegou o momento de não mais utilizarmos o discurso fácil, é preciso que os profissionais de museus e instituições culturais se proponham a arriscar na utilização de novos discursos museográficos e acima de tudo é preciso socializarmos os nossos discursos, preparando os nossos visitantes para decodificar os diversos tipos de meios e formas de comunicação no espaço museológico.

Reconheço a importância e a necessidade de trabalhos que procurem aprofundar as discussões acerca da utilização

das legendas no discurso museográfico, mas este trabalho não se propõe a estabelecer este tipo de aprofundamento teórico.

V. MEMÓRIA DESCRITIVA.

TÍTULO: O sonho do museólogo

PÚBLICO: Museólogos/ Conservadores de Museus.

LOCAL: Entrada principal de um Seminário de Museologia.

ELEMENTOS QUE DÃO SUPORTE AO DISCURSO:
Redoma e o visitante

FORMA COMO OS ELEMENTOS SÃO REPRESENTADOS: Redoma em vidro e visitante representado através de um modelo utilizado por desenhistas e artistas plásticos.

INSTALAÇÃO/ EXPOSIÇÃO: Redoma em vidro (1,80m Altura); modelo em madeira(1,60m).

V. CONCLUSÕES.

Com a exposição das etapas espero ter podido demonstrar que ao longo do trabalho ideias foram surgindo, soluções foram sendo encontradas, opções foram assumidas e decisões foram tomadas. Desta forma é que todos os recursos e elementos utilizados, estão presentes por uma razão lógica,

previamente pensada, analisada e seleccionada em meio de outras.

Espero assim ter podido demonstrar o quão árduo pode ser o processo criativo, mas também o quão gratificante é poder perceber que quando nos empenhamos em busca de respostas e não nos conformamos logo com a primeira solução, o trabalho museológico ganha força para o diálogo e a reflexão crítica do presente.

Ainda tentámos ir ao encontro e dar resposta às preocupações enunciadas por Ulpiano Menezes, ou seja revelar de algum modo o processo de construção do discurso museológico.

VI. BIBLIOGRAFIA.

01. ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual - Uma psicologia da visão criadora*. 8ª edição. Livraria Pioneira Editora. São Paulo. 1994.
02. ARNHEIM, Rudolf *Para uma psicologia da arte. Arte e entropia -ensaio sobre a desordem e a ordem*. 1ª edição. Dinalivro Editora. Coleção Saber Mais. Lisboa. 1996.
03. BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Coleção Debates -Semiologia. Editora Perspectiva. São Paulo. 1997.
04. CHAGAS, Mário. *Museu: coisa velha, coisa antiga*. UNI - RIO. 1987.

-
05. DE MICHELLI, Mário. *As vanguardas artísticas*. Martins Fontes. São Paulo. 1991.
 06. HADJINICOLAOU, Nicos. *História da arte e movimentos sociais: Artes e Comunicação*. Edições 70. Lisboa. 1973.
 07. MENEZES, Ulpiano Bezerra de. *A exposição museológica: Reflexão sobre pontos críticos na prática contemporânea*. Texto apresentado para debate “O discurso museológico: Um desafio para os museus”. Simpósio: “O processo de comunicação nos museus de Arqueologia e Etnologia”. Universidade de São Paulo. 1993.
 08. MOUTINHO, Mário Canova. *A construção do objecto museológico*. Cadernos de Museologia nº 04. ULHT. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1994.
 09. PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Editorial Presença Lda. Lisboa. 1989.
 10. THÉVOZ, Michel. *Esthétique et/ ou anesthésie museographique, Objets Prétextes, Objects Manipulées*, Neufchatel, 1984, p. 167.