



## CURADORIA E AÇÃO INTERDISCIPLINAR EM MUSEUS: A DIMENSÃO COMUNICACIONAL E INFORMACIONAL DE EXPOSIÇÕES

*Julia Nolasco Moraes*

### **Resumo:**

Este trabalho realiza discussão acerca dos conceitos e definições de curador e curadoria e da relação entre exposição, ação interdisciplinar e público. Para tal, são apresentados conceitos e problemáticas relacionados ao processo curatorial e à dimensão comunicacional e informacional das exposições museológicas, observando-se a curadoria sob a perspectiva da interdisciplinaridade e da relação da exposição com o público. Introduce-se o histórico das ações de curadoria em museus, sendo possível perceber as modificações sofridas pelo conceito ao longo do tempo. Aborda-se a relação contraditória entre curadoria, entendida como cadeia operatória, conjunto de atividades solidárias, e o curador, por vezes reconhecido como profissional onipotente em relação à dinâmica institucional, apresentando-se modelos tipificados de curador. Exposições são compreendidas como empreendimentos complexos dentro dos museus, integrantes de um sistema de comunicação e informação específico que tem como um de seus elementos constituintes o público. Enfatiza-se que a existência do museu e o desejo de transferir informações e gerar conhecimentos não garantem a apropriação por parte dos visitantes dos conteúdos potencialmente disponíveis. A transferência de informação ocorrerá de acordo com as condições sociais e culturais que interferirem neste processo. Entende-se que a exposição é uma construção que exige diferentes suportes e linguagens, não se desenvolvendo como uma expressão natural e/ou espontânea ou uma mera composição estética. Trata-se do processo de tomada de decisão em exposições e compreende-se o processo curatorial como resultado de um trabalho que visa criar condições para transferência de informações e produção de conhecimento e, indo mais longe, diz-se que o processo curatorial deve estimular o envolvimento do visitante, na forma de cooperação. Gerenciando, organizando e articulando informações, o processo curatorial deve ser trabalhado na perspectiva de intermediação entre acervo musealizado e indivíduo, na busca por uma ação cooperativa entre museu e público.

**Palavras-chave:** curadoria; exposição museológica; interdisciplinaridade; transferência de informação.

### **Abstract:**

This article starts a discussion about concepts and definitions of curator and curatorship and about the relationship between exhibition, interdisciplinary action and audience. For this,



we present concepts and issues related to the curatorial process and the communicational and informational dimension of the museological exhibitions, observing curatorship from the perspective of interdisciplinary and the relationship between exhibition and audience. It introduces the history of curatorship actions in museums, which shows the changes undergone by the concept over time. Addresses the contradictory relationship between curatorship, understood as a set of interdependent activities, and curator, sometimes taken as a professional all-powerful in relation to institutional dynamics, and also presents types of curator action. Exhibition is understood as complex project within museums which is part of a specific communication and information system that has as one of this constituent elements the audience. It is emphasized that the existence of museums and the desire to transfer information and generate knowledge not guarantee ownership by the visitors of content potentially available. Information transfer occurs according to the social and cultural conditions that interfere in this process. We believe exhibition is a construction that requires different media and languages, not developing as natural or spontaneous thing, nor a mere aesthetic composition. Talks about the process of decision-making on exhibitions, understanding curatorship process as a result of work which aims to create conditions for information transfer and generate knowledge, and further, it is said the curatorial process should encourage visitor involvement by cooperation. Managing, organizing and coordinating informations, curatorial process should be seem in the perspective of intermediation between collections and individual, looking for a cooperative action between the museum and the audiente.

**Key words:** curatorship; exhibition; interdisciplinary; information transfer

### 1 INTRODUÇÃO

O termo curadoria tem estado cada vez mais em evidência para designar ações desenvolvidas em instituições culturais, que envolvem a seleção, interpretação e comunicação de um determinado conteúdo para o público. É possível observar o emprego do termo curador – aquele que responde pela curadoria – para se referir sobretudo – ainda que não exclusivamente - ao responsável por exposições em museus, centros culturais, bienais ou feiras, bem como mostras de vídeos, filmes, áudios, performances, entre outras expressões que buscam a comunicação.

Na esfera de atuação e leitura dos museus e da Museologia, a discussão acerca da curadoria não é tema novo, embora nem por isso seja assunto esgotado ou pacífico. A maneira como os museus conduzem os processos curatoriais em seu interior traduzem a forma como as instituições se pensam, articulam e comunicam com seu público. Geralmente associado à realização de exposições e gestão, estudo e promoção de coleções, o processo curatorial gerencia, organiza e articula informações a fim de garantir da melhor forma possível as condições para a transferência dessas informações ao visitante com vistas à produção de conhecimento.

O presente texto parte de pesquisa de doutoramento acerca do processo de transferência de informação e da produção de conhecimento em museus por meio de exposições museológicas, sob abordagem da Museologia e da Ciência da Informação. Pretende-se, por meio deste, iniciar uma



discussão acerca dos conceitos e definições de curador e curadoria e da relação entre exposição, ação interdisciplinar e público. Para tal, num primeiro momento serão levantados alguns conceitos e problemáticas relacionados à curadoria; como segunda etapa se trará ao debate a dimensão comunicacional e informacional das exposições museológicas; e, finalmente, como terceiro movimento, se abordará a curadoria sob a perspectiva da interdisciplinaridade e da relação da exposição com o público.

## 2 CURADORIA: ALGUMAS FACETAS DO CONCEITO

Em texto que discorre sobre a definição de curadoria pela via dos caminhos de enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial, Maria Cristina Bruno (2008, p. 16) chama atenção para o fato de que tal conceito teria em suas origens as experiências dos gabinetes de curiosidades e dos antiquários do renascimento e dos primeiros grandes museus europeus surgidos a partir do século XVII. Segundo a autora, “a origem das ações curatoriais carrega em sua essência as atitudes de observar, coletar, tratar e guardar que, ao mesmo tempo, implicam em procedimentos de controlar, organizar e administrar”. Para Bruno,

O conceito de curadoria surgiu influenciado pela importância da análise das evidências materiais da natureza e da cultura, mas também pela necessidade de tratá-las no que corresponde à manutenção de sua materialidade, à sua potencialidade enquanto suportes de informação e à exigência de estabelecer critérios de organização e salvaguarda. Em suas raízes mais profundas articulam-se as intenções e os procedimentos de coleta, estudo, organização e preservação, e têm origem as necessidades de especializações, de abordagens pormenorizadas e do tratamento curatorial direcionado a partir da perspectiva de um campo do conhecimento. (BRUNO, 2008, p. 17)

Ainda segundo a autora, as raízes conceituais da curadoria se ramificaram primeiramente nas instituições museológicas dedicadas às ciências e só tardiamente, na segunda metade do século vinte, migraram para as instituições dos campos das artes, adquirindo novas facetas. Da mesma forma, até meados do século XX, as ações curatoriais se restringiram aos procedimentos de estudos e salvaguarda dos acervos e, na contemporaneidade, subsidiam os processos de extroversão dos bens patrimoniais, consolidando ações de comunicação e educação (BRUNO, 2008, p. 18). Conforme Bruno,

Na segunda metade do século XX, o processo de trabalho curatorial passou a ser relevante para as instituições com acervos – materiais e imateriais – artísticos, históricos, de cultura popular, entre muitos outros e, ainda, ampliou os seus tentáculos atingindo outros modelos de instituição, como centros culturais, centros de memória e galerias de arte. Esse movimento entre funções, responsabilidades e perfis profissionais potencializou as atividades curatoriais, orientando-as também para as ações de exposição e educação. Entretanto, é possível constatar que o profissional curador e o conceito de curadoria foram delimitados aos museus tradicionais, impregnados pela projeção das especializações, pela relevância dos profissionais e pela potencialidade científico-cultural dos acervos e coleções. (BRUNO, 2008, p. 18)

Ainda de acordo com a autora,



De certa forma, as ações curatoriais que contribuíram para o delineamento do perfil das instituições museológicas e permitiram a emergência de áreas de conhecimento, evidencia a importância da articulação cotidiana de diferentes trabalhos, mas uma observação pormenorizada dessas instituições nos faz perceber que essa herança chegou ao século XX permeada por ações isoladas, com pouca inspiração democrática e vocacionada ao protagonismo. (2008, p. 18)

Tal afirmativa leva essa mesma autora (p. 18) a destacar que é comum se observar um contrassenso envolvendo as definições de curadoria e de curador. Enquanto a primeira faz alusão a uma cadeia operatória, a um conjunto de atividades solidárias, a segunda, conforme aponta Bruno (2008, p. 18), geralmente, refere-se a um profissional onipotente em relação à dinâmica institucional. Tal contradição traz implicações para as relações profissionais e disciplinares que se estabelecem nos museus, na medida em que o processo de musealização consiste em um conjunto de ações que envolvem desde a coleta, registro ou preservação *in-situ* do patrimônio até sua interpretação e extroversão, por meio de exposições e ações educativo-culturais. Ora, se para desenvolver o ciclo de musealização do patrimônio são necessárias diversas ações, inscritas numa cadeia operatória, como um único profissional, agindo de forma onipotente, poderia tomar decisões sem considerar todas as outras operações que, juntas, compõem o processo? Esta discussão nos leva até a formação de equipes interdisciplinares, o que será melhor explorado em outra seção deste texto.

A partir da segunda metade do século XX, conforme aponta Bruno, o conceito de curadoria passou a desempenhar um papel central em relação ao estudo, organização e visibilidade dos acervos de arte e da produção artística, com especial ênfase para a produção contemporânea. Neste movimento, a noção de curadoria teria ganhado atributos novos que trouxeram à tona “a super valorização das atividades expositivas das coleções e dos acervos, a possibilidade de articulação com os próprios autores das obras e um protagonismo sem precedentes que se mistura com o mercado de artes, com os canais de comunicação e com a projeção social” (p. 20), conforme será observado mais adiante com os argumentos de Oguibe (2004). Sob esta perspectiva, Bruno ressalta que enquanto a herança proveniente dos museus de ciências valoriza o curador como o especialista de sua própria instituição e com enorme projeção interna no que diz respeito aos destinos da instituição, os museus de arte não priorizam essas características e, muitas vezes, abrigam trabalhos curatoriais externos ao seu universo profissional. A partir da afirmação da autora, poderíamos dizer que, no caso de museus de ciências, é comum nos depararmos com curadores de coleções ou acervo e, nos museus de arte, curadores de exposições, embora isso não se constitua como regra.

Atualmente, o termo curadoria vem sendo frequentemente empregado no cenário artístico, constituindo-se como tema de questionamentos envolvendo artistas, críticos de arte, colecionadores, especuladores, entre outros personagens relacionados ao chamado sistema de arte. Em texto intitulado “O fardo da curadoria”, o artista, crítico, curador e professor Olu Oguibe (2004) discorre sobre o surgimento da figura do curador e seu papel como agente cultural no contexto da história da arte, desde meados do século XX, classificando e analisando possíveis configurações para o trabalho de



curador dentro do cenário da arte contemporânea. Tal artigo descreve a atuação de alguns modelos tipificados de curadores, contribuindo para a discussão do presente texto na medida em que trata do campo de atuação de curadores contemporâneos e conseqüentemente do trabalho de curadoria para além da instituição museu. Ainda que trate especificamente do contexto da curadoria de exposições de arte, seus modelos tipificados servem para ilustrar também outras realidades.

Oguibe (2004, p.7) acredita que até a segunda metade do século XX, o curador era principalmente “um agente provinciano com uma referência estrutural limitada, etnocêntrica, e também excêntrica, sustentada pela autoridade da qualificação e especialização acadêmica”. Já na virada para o século XXI, “o curador passa então a representar a figura mais temida e talvez a mais odiada da arte contemporânea.” Ao final do século XX, o curador teria mudado sua base de qualificação acadêmica e especialização erudita por habilidades empresariais que incluem “desde um conhecimento mais amplo, mas também superficial, da área de interesse – apesar de ainda dentro de limites geográficos - até o domínio das idiossincrasias atuais do jogo da cultura global.”, inserindo-se dentro de uma lógica de economia, política e poder pela via da cultura, da arte e das redes sociais. Segundo Oguibe (p. 8),

Hoje o curador de arte contemporânea possui um diploma em ciências sociais, é capaz de manter uma conversaçã sobre diversos tópicos além da vida e idiossincrasias de um único artista morto, goza da companhia de um círculo de indivíduos que trabalham em mais do que apenas nas artes visuais e facilmente reivindica um lugar entre os visíveis destaques da sociedade de sua geração. O curador da arte contemporânea é uma parte sólida do circuito de moda Hugo Boss. A profissão de curador na arte contemporânea foi diversificada e ampliada para fora da estrada, e possivelmente obrigatória, associação institucional que a caracterizou nas décadas anteriores. [...] o curador agora pode existir e atuar sem a reputação e o estigma da instituição, dependendo, contudo, de instituições a fim de concretizar seus projetos. (p. 8)

Oguibe descreve três diferentes tipos de atuação de curadores, nomeados por ele como: curador burocrata, curador *connaissanceur* e curador corretor cultural.

O curador burocrata, segundo o autor, a configuração mais tradicional de curador, seria aquele profissional fiel que, em sua essência, teria suas obrigações básicas determinadas por exigências institucionais:

ir ao encontro dos interesses do museu, galeria ou coleção; localizar a melhor, mais promissora ou quase sempre mais popular obra de arte para aquisição pela instituição; montar o mais popular ou o mais bem sucedido display para a instituição e, relacionado a este último ponto, especialmente hoje, atrair o maior público para o museu, galeria ou coleção e tê-lo *formando filas ao redor do quarteirão* [grifo do autor] (OGUIBE, 2004, p. 8-9)

Ainda argumentando a respeito do curador burocrata, Oguibe explica que, em segundo plano, “está a lealdade pessoal do curador à obra de arte, que pode tomar a forma de uma defesa quase clandestina em que o curador burocrata luta para assegurar que a atenção e os recursos das instituições sejam aplicados em trabalhos e em artistas que são de seu interesse” (p. 9).

O segundo modelo apresentado por Oguibe é o curador *connaissanceur*, descrito como “o colecionador especialista e excêntrico cuja atração por uma forma particular ou trabalho, ou grupo



de artistas é tão irracional quanto fielmente constante”. Segundo o autor, esse curador pode ou não trabalhar para alguma instituição ou apenas desenvolver os próprios interesses, montando um conjunto de obras conforme seus interesses e dedicando-se obstinadamente a trazer-lhe visibilidade e publicidade a qualquer custo. “Nesse caso, a fidelidade do curador é bem definida e situa-se quase inteiramente na obra e em si próprio”. (p. 9)

Tal curador consideraria então sua responsabilidade “trazer esclarecimentos aos outros, colocando-os a par dessa área de gosto única e especial. Nesse sentido, o curador *connaisseur* é como um explorador, um descobridor, um pioneiro cujas descobertas foram feitas para redefinir o gosto contemporâneo” (p. 9). E Oguibe prossegue, explicando que

Já que o curador *connaisseur* intermedia o contato entre artistas e obras de interesse, as culturas e a sociedade, assim como com um público sem qualquer familiaridade com elas, e já que se dedica a reformatar os contornos do gosto para adequá-lo a suas descobertas, com o tempo e na ausência de contestação, o público começa a aceitar sua autoridade. O curador torna-se um árbitro do gosto ainda mais poderoso por causa de sua autoridade inquestionável. Além disso, devido à habilidade do curador *connaisseur* de trazer visibilidade ao trabalho e aos artistas de seu interesse, às vezes eles se tornam capazes de influenciar a direção da produção artística. (OGUIBE, 2004, p. 11)

Assim como acontece com o curador *connaisseur*, o terceiro tipo trazido por Oguibe, o curador corretor cultural, “emprega seus conhecimentos, autoridade e contatos direcionando-os à arte e aos artistas, que podem não ter acesso imediato aos patronos ou ao público, de modo a fixar-se no papel de agenciador cultural intermediário” (p. 11). Segundo Oguibe,

O curador corretor cultural às vezes não possui vínculo institucional regular e, como o *connaisseur*, aprecia a mobilidade entre os espaços dos patronos, do público e de legitimação, e as regiões de intimidade da produção artística. Tem um olho aguçado para as obras de arte viáveis, um instinto para artistas agradáveis, um impulso natural acerca dos caminhos do gosto ou de demandas populares e uma mente empresarial rápida, capaz de inserir tais trabalhos nas correntes de reconhecimento e demanda. O curador corretor cultural, portanto, tem o instinto do galerista, a mobilidade e flexibilidade do empresário e a ousadia do agente publicitário corporativo; sua compreensão das idiossincrasias do gosto e das frivolidades do patrocínio não apenas ajuda a divinizar aquelas idiossincrasias e frivolidades, mas também a torná-las vantajosas. [...] Na realidade, o curador corretor cultural é o mais moderno e atualizado mestre no mecanismo de visibilidade e pode usar, onde for possível, esse mecanismo num jogo discricionário para validar ou desqualificar artistas e obras. Como um hábil navegador da faixa da cultura, o curador corretor cultural é uma figura poderosa principalmente entre artistas, que talvez o concebam como uma inevitável porta de entrada para a visibilidade (OGUIBE, 2004, p. 10)

Após apresentar os três modelos tipificados de curador, Oguibe chama atenção para o fato de que, embora ações de curadoria em arte contemporânea, hoje, mantenham relativa proximidade com o mercado e/ou com relações egóicas, as origens da profissão de curador estão ligadas à responsabilidade de vigiar objetos icônicos, imagens e registros, zelar por eles. Desta forma, o autor afirma convictamente que o papel ideal do curador é o de um vigia do processo artístico, objeto ou situação. Nesse papel, “o



curador é igualmente um defensor, como em todos os outros papéis, mas um defensor cujo impulso primordial é a empolgação e a satisfação de ser parte do processo mágico de transição de um trabalho de arte desde a idéia à ocupação do espaço público” (OGUIBE, 2004, p. 13).

Assim, para Oguibe, o bom curador deve ser inquisitivo, curioso, dedicado, estimulável e bem preparado para trabalhar com artistas a fim de estabelecer as conexões necessárias entre eles e o público. Esta responsabilidade seria, então, o que o autor chama de “fardo da curadoria”, que dá título ao seu texto. Para o autor, o curador não deve ser uma figura que fica no meio do caminho, como um obstáculo, mas um ator fundamental no caminho entre o artista e o público, responsável por proteger, zelar, colaborar, ajudar e ensinar (OGUIBE, 2004, p.14). Oguibe aproxima então o trabalho de curadoria à intermediação entre as faces do processo artístico: obra, artista e público.

Corroborando e complementando aquilo que foi dito por Bruno anteriormente, Conduru afirma que

Inicialmente, os curadores cuidavam da preservação, do estudo e da exibição das obras nos museus, sendo especializados por tipos de objetos, períodos temporais ou regiões geopolíticas, conforme a lógica de estruturação dessas instituições por departamentos. Ultimamente, quando ganhou evidência o fato de a exposição de arte ser uma obra em si, com autorias, teorias, práticas e histórias, passou a ser necessário distinguir e valorizar a função autoral na exposição de maneira a expor os múltiplos participantes do jogo da arte. Deve haver equilíbrio entre a exposição como obra e as obras de arte exibidas, entre o curador e os demais autores envolvidos – artistas, colecionadores, indivíduos, grupos, instituições – já que a curadoria consiste, muitas vezes, em uma assinatura crítica fundamental (CONDURU, 2008, p. 77-78).

Barbosa ao escrever sobre curadoria e acervos científicos e tecnológicos, traz questão chave para a condução da discussão do presente texto: segundo a autora, ao falarmos de ação curatorial, não tratamos apenas do estudo de coleções, mas também e principalmente do sentido atribuído a elas, ou seja, é a partir da ação curatorial, que se estabelece uma identidade para o acervo e quando esta identidade é bem trabalhada, as exposições passam a ser “agentes de informação para o público visitante” (BARBOSA, 2008, p. 85).

Para retomar essa discussão posteriormente, na seção que explorará a curadoria como ação interdisciplinar, antes se faz necessário compreender a dimensão comunicacional e informacional das exposições, as quais cumprem papel protagonista entre as ferramentas utilizadas pelos museus para cumprir o ciclo da musealização.

## 2 DIMENSÃO COMUNICACIONAL E INFORMACIONAL DAS EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS

Atividade que caracteriza e legitima o museu como tal (SCHEINER, 1991), a exposição é o *lugar* de variadas formas de (re)significação do acervo e da política institucional, estabelecendo-se como uma espécie de síntese mais ou menos explícita da instituição museológica que a concebe, planeja e realiza. É, ainda, o meio privilegiado para transferência de informações no âmbito do sistema de comunicação e informação que constitui o museu, conforme define Ferrez (1987).



Metáfora discursiva dos museus, é através das exposições que o Museu representa, significa e produz sentidos (SCHEINER, 2003). A exposição é, assim, o produto final – dentro dos limites físicos e espaciais da instituição – das políticas e mediações de sentidos que se estabelecem institucionalmente, mesmo que esses ultrapassem os muros da instituição. No entanto, é preciso destacar que, como produto final das políticas e mediações de sentidos que se estabelecem institucionalmente, é, também, o ponto de partida, chave, necessário ao diálogo entre museu e visitante, emissor e receptor.

Assim, para estudar as exposições não basta apenas compreendê-las como mostras de objetos – sejam históricos, artísticos, etnográficos, científicos, etc. -. É preciso inseri-las na política institucional e no contexto no qual foram concebidas, planejadas e executadas, além de se considerar o momento de fruição pelo visitante. Neste sentido, torna-se fundamental observá-las a partir dos elementos que integram o sistema de comunicação e informação do qual fazem parte.

Elemento fundamental deste sistema do qual as exposições fazem parte e sem o qual as exposições não exercem seu papel principal são os visitantes. Receptores do processo de transferência de informação que constitui a exposição, os visitantes são entendidos por aqueles profissionais que concebem, planejam e realizam exposições como produtores de conhecimento em potencial. Dar subsídios informacionais para a produção de conhecimento do visitante é, portanto, uma das principais funções das exposições, seja qual for o tipo de acervo exposto, a abordagem dada ao tema ou a especialidade do museu. Sob esta perspectiva, o processo curatorial deve ser dirigido para este fim.

Com origens que apontam para a prática do colecionismo, ao longo do tempo, o papel dos museus vem sendo questionado progressivamente, resultando, de acordo com Cury (2005b, p. 29), na ampliação do conceito de museu-instituição e na reflexão em torno da disciplina museológica. Na atualidade, não é mais suficiente aos museus apenas coletarem e preservarem acervos em vitrines ou paredes intocáveis. Comunicar o resultado de pesquisas realizadas em todas as vias de preservação do patrimônio e dialogar com o público não apenas sobre o acervo, mas também e principalmente sobre a inserção e a apropriação deste acervo no cotidiano do visitante é o que se espera dessas instituições, hoje compreendidas como meio de comunicação, prática e representação social, e sobretudo ferramenta para o desenvolvimento social.

Tradicionalmente citadas e consagradas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), as funções básicas dos museus são: preservação, pesquisa e comunicação. À pesquisa em andamento que dá origem a este texto interessa particularmente a função de comunicação, embora entenda que as outras duas funções se configuram sob uma lógica de interdependência, em especial por tratarmos do museu como um sistema de comunicação e informação específico, que conjuga aspectos técnicos, conceituais, culturais, sociais, ideológicos e políticos.

Interdependentes, preservação, pesquisa e comunicação são as funções motrizes do sistema de comunicação e informação que constitui o museu. Embora compreendida como a principal ação que representa a função comunicacional dos museus, hoje, pelo menos dentro dos estudos do campo da Museologia, sabe-se que a exposição exige esforços advindos de diferentes setores dos museus, tendo em vista ser a primeira forma de reconhecimento e identificação do museu compartilhada pela



sociedade. Assim, estudar exposições museológicas é compreender o que se passa nas instituições e, principalmente, dar conta de como estas percebem as informações que produzem, pesquisam, transmitem e a partir disso são realimentadas, criando um novo ciclo info-comunicacional.

Neste sentido, Scheiner nos diz que

é a vitalidade das linguagens, e não o acervo em si mesmo o que torna fascinante qualquer exposição. Essa característica fascinante da informação em processo, em permanente fluxo, com suas nuances cambiantes e suas sutilezas, é o que torna inesquecível a relação entre visitante e museu. E o mais fascinante de tudo isso é que esse é um processo que não tem fim, o que confere a toda exposição (e não apenas às de arte) a característica de obra aberta – onde, ao conjunto existente, somar-se-á a pessoa do observador, com seu tempo e sua ‘Gestalt’ específicos. Apenas na relação entre conjunto expositivo (objeto) e visitante (sujeito) é que cada exposição se realiza – e é por meio desse processo, sempre fluido, sempre mutável, que os museus tornam-se poderosas agências comunicacionais, capazes de contribuir de forma expressiva para o conhecimento humano, com ênfase na qualidade social. (SCHEINER, 2003)

O argumento de Scheiner nos remete a inúmeros estudos em Ciência da Informação que, ao abordarem conteúdo, linguagem e significado estão se referindo à informação, que a própria autora citada também introduz: *forma e conteúdo, informação em processo*, embora ressalte mais a comunicação do que a informação em si. Suas observações nos remetem, também, à noção de *relevância* de Saracevic e a definição de *informação* de Belkin e Robertson (1976).

A noção de relevância, segundo Saracevic, está diretamente ligada ao conceito de comunicação como processo, “uma seqüência de eventos onde alguma coisa chamada informação é transmitida de um objeto (fonte) a outro (destinatário), muitas vezes numa série de reiterações ou seqüências, do tipo realimentação” (CARVALHO, 1998, p. 27-28). A noção de relevância é essencial para a avaliação dos sistemas de comunicação em instituições que lidam com as questões informacionais. De acordo com Carvalho (1998, p. 28), o conceito aponta para aspectos de transferência da informação de uma exposição em um museu para o público, ou seja, a possibilidade de que só seja transferida para o visitante aquela informação que para ele seja relevante.

Belkin e Robertson (1976) nos dizem que “informação é aquilo que é capaz de transformar estruturas”, portanto, é noção atrelada a de receptor. Este é quem possui as estruturas cognitivas capazes ou não de decodificar a informação e codificá-la em seu interior, transformando as estruturas previamente existentes e (re) criando potencialmente a informação no seu próprio contexto e sua relação com o conhecimento. O processo, que acontece através da transformação de uma mensagem em informação, depende de uma série de fatores e variáveis determinada pelas condições de emissão e recepção da mensagem.

Para pensarmos a exposição no âmbito do sistema de comunicação e informação do museu, é preciso então compreendê-la a partir das dinâmicas informacionais e comunicacionais. Rocha (1999) é exemplo de autora que realiza esse esforço. Em sua dissertação, procura abordar o aspecto informacional subjacente às exposições.

Ao trabalhar o processo de construção do discurso museográfico e suas estratégias expositivas,



Rocha (1999, p.1) busca enfoca-lo como um “processo informacional que envolve atividades técnicas e científicas, no qual estão subjacentes uma gama de conceitos, idéias e visões de mundo que inscreve as marcas de um discurso contextual - histórico, social e culturalmente determinado”. Para a autora, “o discurso e a estratégia museográfica elaborados por um museu para uma determinada exposição constituem-se em apenas uma das possibilidades discursivas acerca de um conteúdo museológico em meio a tantas outras construções interpretativas”.

A informação, segundo Rocha (1999, p.52), adquire uma dimensão peculiar nas práticas museológicas. Além de atuar como elemento preservador e organizador de um acervo, originalmente lacunar e disperso, a informação passa a ser a estrutura que poderá possibilitar mudanças no sujeito social por constituir-se num meio de acessar os significados e de construir interpretações a respeito do real. A autora (1999, p.52) enfatiza em seu texto, com base em Tálamo, que não basta que a informação esteja organizada, ou até mesmo disponível, é preciso principalmente que “sejam estabelecidos canais efetivos que não só a transmitam mas efetivamente a transfiram, isto é, uma organização que comunique.” (TÁLAMO apud ROCHA, 1999, p. 52) .

A partir disso, podemos citar Granato (2006), que afirma que a exposição constitui-se como algo muito mais amplo que uma mera “composição estética”. É preciso que a composição incentive a comunicação e a fruição da exposição dependerá necessariamente da relação do todo expositivo com o receptor, ou visitante e da maneira como se dá a transferência das informações neste espaço que se insere numa determinada cultura. A fruição de uma exposição é, portanto, um processo que envolve diferentes fatores, que são em boa parte relacionados com informações e conhecimentos que são mentalmente acessados antes, durante e após a experiência da visita. A fruição da exposição deve ser, portanto, objeto de análise ao longo do processo curatorial que resultará na mostra.

A lógica deste raciocínio nos remete a questões levantadas por Bourdieu (1992), a partir da noção de *habitus*, que indica a existência de repertórios individuais, pautados nas relações sociais decorrentes de experiências e concepções de mundos dos indivíduos. Com base em argumentos trabalhados pelo sociólogo francês, Rocha (1999, p. 81) considera que numa exposição, diferentes códigos de classificação do museu e do usuário estão em jogo. Desta forma, não basta apenas expor ou apresentar a informação, pois a transferência informacional depende do domínio dos códigos pelos usuários, sem os quais o museu não alcança os seus objetivos sociais como agente de transformação.

Assim, a existência do museu e o desejo de transferir informações e gerar conhecimentos não garantem a apropriação por parte dos visitantes dos conteúdos potencialmente disponíveis – transferência da informação. Isto porque, conforme sugerem as proposições de Bourdieu (1992), existem condições sociais e culturais que interferem neste processo.

Neste sentido, cabe retomar a noção de relevância de Saracevic já mencionada anteriormente, bem como destacar que também Vickery (1987 apud ROCHA, 1999, p. 114) atenta para o fato de que “nós só iremos prestar atenção para uma mensagem - na verdade, nós só vamos olhá-la como informação - se nós a acharmos compreensível, crível e relevante para nossas necessidades”. Desta



forma, conforme ressalta Rocha (1999, p. 114), “a assimilação de um conteúdo narrativo só será possível se ocorrer sintonia entre emissor e receptor e, mesmo assim, as incertezas e os ruídos necessariamente farão parte da mensagem”.

#### 4 CURADORIA DE EXPOSIÇÕES E INTERDISCIPLINARIDADE

Empreendimento complexo, que demanda esforços advindos de distintas frentes de trabalho, as exposições museológicas, segundo Cury (2003, p. 45), fazem parte de um processo que

[...] compreende um conjunto de atribuições imbuídas de grande detalhamento, complexidade e responsabilidade. Caracteriza-se por ser coletivo, não individual, e devido à sua complexidade, sugere coordenação compartilhada com subcoordenações e, especialmente equipe qualificada. (CURY, 2003, p. 45)

Ainda conforme a autora,

os museus contemporâneos propõem-se a participar do complexo processo de construção dos significados culturais, e as exposições têm o seu papel a cumprir. Do mesmo modo, os processos inerentes à concepção e à montagem de exposições também são complexos e devem, necessariamente, ser elaborados por uma equipe interdisciplinar altamente especializada em comunicação museológica. Trata-se, portanto, de um trabalho de co-autoria, no qual o coordenador tem as suas responsabilidades e atribuições – que são claras -, mas não responde pela exposição como um todo. Na realidade, o todo da exposição é de responsabilidade institucional. É ela, inclusive, que se coloca à frente da sociedade a partir de determinados conteúdos e formas. (CURY, 2003, p. 46)

Como linguagens narrativas, conforme destaca Scheiner (1991), as exposições funcionam como o principal veículo de comunicação dos museus com a sociedade, uma janela que mostra o resultado de tudo o que ocorre no seu interior, constituindo-se como a atividade que caracteriza e legitima o museu como tal. É, portanto, assim como afirma Cury (2003), de responsabilidade da instituição como um todo. Na realidade, a exposição não se constitui somente como uma mediação ou um diálogo de um tema com um contexto; é uma intervenção da instituição realizada com base em saberes e práticas acumuladas e negociadas com outros saberes e práticas.

A exposição é, assim, uma construção que exige diferentes suportes e linguagens, não se desenvolvendo como uma expressão natural e/ou espontânea, uma mera “composição estética”, para citarmos a expressão de Granato mais uma vez. Constituindo-se como processo em que os profissionais envolvidos apresentam limitações individuais ou setoriais e não são capazes de responder a todas as questões de forma isolada, desconexas no conjunto, as exposições se constroem como espaços férteis de interdisciplinaridade nas instituições museológicas.

Cury (2005a), ao apresentar modelos de exposição que seguem posturas diferenciadas de comunicação, levanta a relevância da formação de equipes curatoriais, nas quais as decisões são discutidas e avaliadas pelo conjunto de profissionais e não somente por uma única pessoa – que centraliza as decisões – conhecedora profunda de aspectos sobre o tema, mas que sozinha não é



capaz, até mesmo por limitações próprias das disciplinas e próprias do ser humano, de configurar situações criadas pelo tema sob diversidade de ângulos.

Neste sentido, vale destacar o argumento de Scheiner (2003), de que como instância relacional e instrumento mediático o museu não apenas conjuga pessoas e objetos, mas também, e principalmente, pessoas e pessoas. Parte daí a importância e a necessidade das equipes constituídas por diferentes profissionais que atuam não somente em seus setores específicos, mas também na concepção, na discussão e na avaliação dos projetos.

No entanto, conforme demonstra Bruno, a constituição de uma equipe curatorial nem sempre faz parte do cotidiano dos museus, assim como nem sempre é compreendida como algo desejável, o que é corroborado pelos argumentos de Conduru, apresentados anteriormente, que dizem respeito à “assinatura autoral” da exposição. De acordo com Bruno, nas últimas décadas, a definição de curadoria tem sido

permeada pelas noções de domínio sobre o conhecimento de um tema referendado por coleções e acervos que, por sua vez, permite a lucidez do exercício do olhar, capaz de selecionar, compor, articular e elaborar discursos expositivos, possibilitando a reversibilidade pública daquilo que foi visto e percebido, mas considerando que as ações de coleta, conservação e documentação já foram realizadas. Para alguns, a implementação de atividades curatoriais depende especialmente de uma cadeia operatória de procedimentos técnicos e científicos, e o domínio sobre o conhecimento que subsidia o olhar, acima referido, é na verdade a síntese de um trabalho coletivo, interdisciplinar e multiprofissional. Para outros, o emprego da definição de curadoria só tem sentido se for circunscrito a uma atividade que reflita um olhar autoral, isolado e sem influências conjunturais que prejudiquem a exposição de acervos e coleções, conforme os critérios estabelecidos em função do domínio sobre o tema (BRUNO, 2008, p. 20).

Tais diferentes compreensões de metodologias de ação para planejamento e realização de exposições, nos levam a retomar Cury (2005b), quando a autora trata do processo de tomada de decisão necessário a toda e qualquer exposição, utilizando como referência James Volkert. O autor divide o processo em três eras: autocrática, enfoque de equipe e decisão cooperativa.

O processo de tomada de decisão autocrático consiste quando as decisões fundamentais são tomadas por poucos, a partir de um ponto de vista hierárquico, na medida em que o museu é que julga o que é importante para o visitante (VOLKERT apud CURY, 2005b, p. 22). Nesse processo, uma única pessoa, em geral ou um diretor ou um curador, assume a responsabilidade e autoridade para dirigir o resultado do projeto da exposição. Cury (2005b) salienta que

O processo autocrático pode ser eficiente, pois uma série de ações subsequentes ocorrerão de forma a viabilizar, na prática, os pressupostos de seu idealizador. No entanto, o risco se evidencia em uma visão limitada de público de museu, um público de iniciados no assunto. Esse processo desconhece a pluralidade de públicos que visitam uma instituição museológica, partindo da visão única de uma pessoa. A autoria e a responsabilidade pelo resultado está nas mãos dessa pessoa. (CURY, 2005b, p. 83)

Já o processo de tomada de decisão em equipe representa a reunião de diversos profissionais do museu em torno das decisões referentes à exposição, compreendida a partir de um enfoque educacional. Consiste num processo levado adiante pela integração de diferentes vozes especializadas



que coabitam os setores das instituições e integram o grupo de planejamento. Um ingrediente determinante do enfoque em equipe é, de acordo com Cury, a preocupação em estabelecer contato com o público, satisfazendo suas expectativas e necessidades e respeitando suas características. Ainda conforme Cury (2005b, p. 84)

O enfoque em equipe representa um real esforço em construir coletivamente um processo e um produto. A atuação e a experiência de todos são fundamentais para a eficiência do processo e a eficácia do produto. No entanto, faz-se necessária a adoção de metodologia que contemple a diversidade de pontos de vista para alcançar uma única finalidade: uma exposição de relevância educacional.[...] Por outro lado, esse enfoque deposita em advogados o poder das vozes: os profissionais que vão opinar e/ou decidir sobre a exposição. Advogados porque defendem posições distintas, próprias de seus ângulos de visão. [...] Muito embora o público esteja presente no processo de tomada de decisão, sua participação é indireta, ocorre por meio da representação do seu advogado ou por processos de estudos de público (CURY, 2005b, p. 84)

Finalmente, o processo de tomada de decisão cooperativa pressupõe a ampliação da participação do público de forma que este interfira diretamente no planejamento, ampliando o ponto de vista do museu. Nele

não é o público que decide. Aqui sua participação é relativizada. Quem tem a responsabilidade da decisão final é o museu, muito embora este não se considere o dono da verdade absoluta, pois o seu poder também é relativizado. No enfoque cooperativo, o museu e sua equipe desenvolvem métodos que ampliem a entrada de seu público, dividindo o poder e as decisões pertinentes ao processo (CURY, 2005b, p. 85)

Os museus são instituições – de diferentes configurações sociais e preocupações - que, de acordo com Cury (2005b, p. 35), vêm enfrentando o distanciamento com a sociedade. Este distanciamento traz sua historicidade, que tem como base a idéia de museu público gerada a partir da institucionalização de coleções privadas, formadas a partir dos valores de seu proprietário inicial. Na verdade, esta colocação ganha sentido na argumentação da autora na medida em que abrir uma coleção ao público, com amplo acesso, não é democratizar, já que “o direito ao acesso não garante que essas coleções sejam democraticamente apropriadas, pois as intenções do seu formador (quando selecionou) eram pessoais, de seu próprio modo de ver e entender o mundo”. O museu, dessa maneira, pode tornar-se algo distante, que reflete o modo de ver e entender o mundo do outro, expressivamente alheio ao “nosso”. Trazendo a discussão para o âmbito da Ciência da Informação e o conceito de relevância de Saracevic já mencionado, é como se não fosse possível obter informação de toda a experiência, já que só compreendemos como informação aquilo que identificamos como relevante.

A partir de meados do século XX, ganhou força a discussão acerca dos museus mais próximos à idéia de *fórum*. O museu passou a ser desejado como instrumento de transformação social. Essa mudança do “museu autocrático”, com exposições de enfoque taxonômico, ao “museu comunicativo” teve em seu bojo, conforme destaca Cury (2005b, p. 37), uma transformação na forma de se trabalhar



as exposições, antes contemplativas e concebidas por uma pessoa (ou centralizada em poucas pessoas). As primeiras exposições eram

[...] herméticas, pois somente pesquisadores eram capazes de perceber e compreender essas estruturas classificatórias, provocando uma atitude passiva no visitante comum. Na segunda as exposições são concebidas por equipes para serem compreendidas e provocarem uma atitude ativa no visitante. A equipe é formada para responder às indagações: *como as pessoas aprendem, o quê e como estamos ensinando e, ainda, quais são as melhores estratégias expográficas de comunicação* (grifo da autora). Como resultado, surgiram as equipes interdisciplinares formadas por pesquisadores, educadores, designers e museólogos. (CURY, 2005b, p. 37)

As reflexões surgidas a partir do novo sentido e expectativas atribuídos aos museus fizeram com que os profissionais destas instituições desenvolvessem maior preocupação com o público, visando a realização de exposições mais próximas de seus repertórios culturais. De acordo com Cury (2005b, p. 38), procura-se oferecer ao público a oportunidade para um comportamento ativo cognitivo (intelectual e emotivo), interagindo com a exposição (mensagem expositiva), a fim de que permita uma experiência de apropriação de conhecimento – e para isto, acrescentamos, é essencial que os profissionais de museus também redefinam suas práticas, prioridades e metodologias de trabalho objetivando construir o encontro entre o público e a polissemia das exposições. Desta forma, acredita a autora, a exposição não tem importância por si só, mas sim pela interação entre o museu, a exposição e o público, idéia que muito se aproxima ao conceito de curadoria ideal trazido por Oguibe, abordado anteriormente. Para Cury (2005b), parte fundamental dessa interação é o trabalho interdisciplinar, que favorece que perspectivas diferentes sejam debatidas e vistas por diversos ângulos.

No entanto, a autora esclarece que não se pode descrever o processo de concepção e montagem de exposições e dessa descrição fazer generalizações. Isto porque há o risco de se reduzir as discussões e transformar uma descrição em regras. Na realidade, o que Cury enfatiza é que não existe uma única maneira processual, um único modelo descoberto para ser aplicado indiscriminadamente em todos os museus, por qualquer equipe, como um receituário (CURY, 2005b, p. 51).

## 4 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Conforme exposto ao longo deste texto, a prática da curadoria em museus vem se modificando ao longo do tempo. No entanto, se considerarmos a sintonia que hoje deve ter com o debate que se apresenta aos museus e à Museologia, então o processo curatorial deve ser o resultado de um trabalho que tem como objetivo atingir o público, a fim de criar as condições necessárias para a alteração de suas estruturas cognitivas - para citar o conceito de informação de Belkin e Robertson (1976) -, potencializando a possibilidade de produção de conhecimento. Indo mais longe, seria possível dizer que o processo curatorial não somente buscava atingir efetivamente o público, mas, muito mais do que isso, estimularia seu envolvimento, na forma de cooperação, tal como expresso por Cury (2005b).



Esta mesma autora (2005b, p. 31) explica em seu texto que é na exposição que o público tem a oportunidade de acesso àquilo que chama de “poesia das coisas”, a qual consiste no elemento-chave dos museus; a qualidade que torna o ato de expor uma ação comunicacional e informacional. Para Cury (2005b, p. 32), o processo de musealização, que tem na curadoria um de seus artifícios de atuação, trabalha menos com “as coisas” e mais com a “poesia que está nas coisas”. É neste sentido que Cury acredita que aos profissionais de museus cabe a construção do encontro entre as pessoas e a “poesia das coisas”.

E a maneira como o visitante se sentirá convidado a desvelar a poesia potencialmente presente em cada “coisa” musealizada dependerá da maneira como se sentir fazendo parte do jogo comunicacional e informacional proposto pela exposição, resultado de versos, estrofes, ritmos e metrificações articuladas, cujo foco deverá ser seu mais ilustre leitor: o visitante, sempre plural.

Gerenciando, organizando e articulando informações que se pretende que sejam relevantes para os visitantes com vistas à produção de conhecimento, o processo curatorial deve ser sempre trabalhado na perspectiva de intermediação entre acervo musealizado e indivíduo, na busca por uma ação cooperativa entre museu e público.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Cátia Rodrigues. As diversas faces do curador de exposições científicas e tecnológicas. In: JULIÃO, Leticia; BITTENCOURT, José Neves (Orgs). *Cadernos de Diretrizes Museológicas 2: Mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa.* Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 78- 89.

BELKIN, Nicholas J.; ROBERTSON, Stephen E. Information Science and the phenomena of information. *Journal of the American Society for Information Science - JASIS*, v.27, n. 4, p.197-204, July-August 1976.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 1992

BRUNO, Maria Cristina. Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: JULIÃO, Leticia; BITTENCOURT, José Neves (Orgs). *Cadernos de Diretrizes Museológicas 2: Mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa.* Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 14-23.

CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. **Exposição em museus e público: o processo de comunicação e transferência da informação.** 1998. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – IBICT-ECO/UFRJ, Rio de Janeiro.

CONDURU, Roberto. Por uma translucidez crítica: pensando a curadoria de exposições de arte.



In: JULIÃO, Letícia; BITTENCOURT, José Neves (Orgs). Cadernos de Diretrizes Museológicas 2: Mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa.). Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p.70- 77.

CURY, Marília Xavier. O projeto museológico da exposição Brasil 50 mil anos. In: **A comunicação em questão: Exposição e Educação , propostas e compromissos**. CURY, Marília Xavier (coord). São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Associação de Amigos do MAE: Superior Tribunal de Justiça. 2003

\_\_\_\_\_ (a). **Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção**. 2005. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – USP, São Paulo. Orientadora: Maria Immacolata Vassalo de Lopes

\_\_\_\_\_ (b). **Exposição – concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005

FERREZ, Helena Dodd. Introdução. In: FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: MinC/SPHAN/Pró-Memória. 1987. 2v

GRANATO, Marcus. Prefácio. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos (Org.). **Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2006.

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. **Concinnitas**, n. 6, julho 2004. 17p

ROCHA, Luisa Maria Gomes de Mattos. **Museu, informação e comunicação: o processo de construção do discurso museográfico e suas estratégicas**. 1999. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – IBICT-ECO/UFRJ, Rio de Janeiro. Orientadora: Regina Maria Marteleto.

SCHEINER, Tereza Moletta. Comunicação, educação exposição: novos saberes, novos sentidos. **Semiosfera**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4-5, julho 2003. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/index.html>. Acesso em: 28 jan. 2005.

\_\_\_\_\_. Museums and exhibitions / Appointments for a theory of feeling. In: Annual Conference of the International Committee for Museology / ICOFOM (13). Vevey, Suíça. 1991. Symposium The Language of Exhibitions. Basic Papers. Stockholm: International Committee for Museology / ICOFOM; Museum of National Antiquities, Stockholm, Suécia. **ICOFOM STUDY SERIES** ISS 19. 1991. Vinos Sofka (Org.). Book 7. p. 109-113.